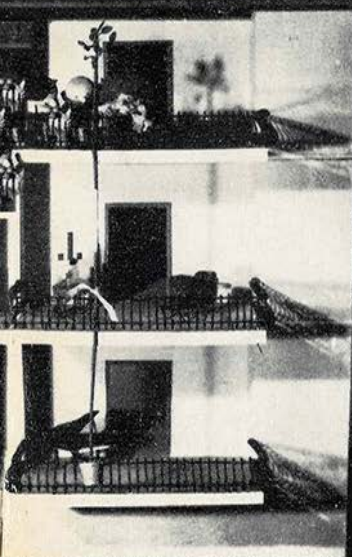
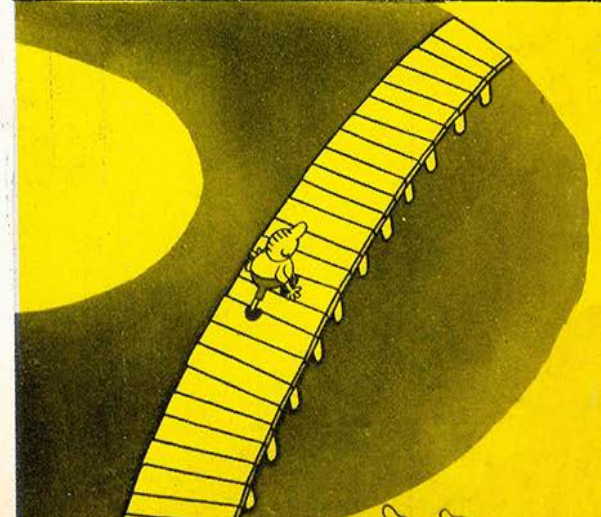
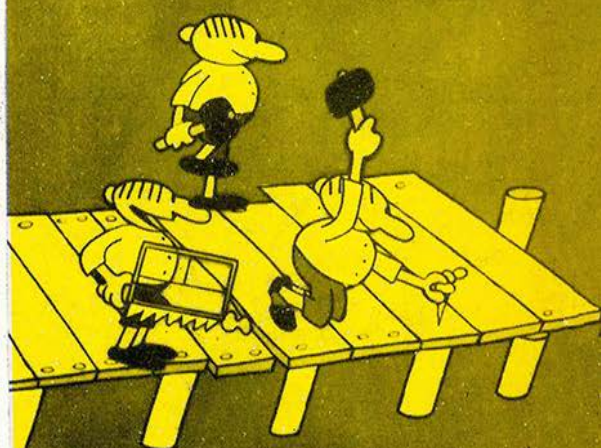




Киноэкзистенция





**ино
зку
тво**

ГОДИНА

26

бр. 7, юли 1971

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

с ъ д ъ р ж а н и е

**ПРОБЛЕМИТЕ НА СОЦИАЛИСТИЧЕСКАТА КИНЕ-
МАТОГРАФИЯ В КИНОКРИТИКАТА И КИНОПРЕ-
САТА НА СОЦИАЛИСТИЧЕСКИТЕ СТРАНИ**

**АЛЕКСАНДЪР ГРОЗЕВ — МАРКСИСТКО ЛЕНИН-
СКАТА ТЕОРИЯ НА ОТРАЖЕНИЕТО И НЯКОИ
АСПЕКТИ НА СЪВРЕМЕННАТА ФИЛМОВА ТЕО-
РИЯ**

**АТАНАС СВИЛЕНОВ — С ПОЛЕТА НА ГОЛЯМА-
ТА МИСЪЛ**

Д-Р АЛ. ТИХОВ — „ПРОЛЕТ МОЯ“

**ЕЛЕНА МИХАЙЛОВСКА — ТРИ НОВИ КНИГИ ЗА
КИНОТО**

**ВЛАДИМИР ИГНАТОВСКИ — „КРАЛ ЛИР“ В ИН-
ТЕРПРЕТАЦИЯТА НА ГРИГОРИЙ КОЗИНЦЕВ**

И. ХЕЙФИЦ — ФРАГМЕНТИ

С. МАРКОВ — СЪДБАТА НА ТАЛАНТА

ХРОНИКА

СТЪРЛИНГ СИЛИФЪНТ И ДЖЕСИ ХИЛ ФОРД —

**ОСВОБОЖДЕНИЕТО НА Л. Б. ДЖОУНЗ — ЛИТЕ-
РАТУРЕН ЗАПИС НА ФИЛМА**

киноизкуство

излиза всеки месец

Главен редактор
ЕМИЛ ПЕТРОВ

Адрес на редакцията
София, пл. „Славейков“ 11, IV етаж
тел. 87-91-11, вътр. 316 от 14—18 ч. 88-87-87
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

— БИП —

На първа страница на корицата „Тримата глупци“ —
Доню Донев и „История без думи“ — К. Перонски. На
втора страница на корицата з. а. Никола Анастасов.

4-2013/42
И Т Н З

БИБЛИОТЕКА
И Т Н З

ПРОБЛЕМИТЕ НА СОЦИАЛИСТИЧЕСКАТА КИНЕМАТОГРАФИЯ В КИНОКРИТИКАТА И КИНОПРЕСАТА НА СОЦИАЛИСТИЧЕСКИТЕ СТРАНИ

ЕВГЕНИЙ СУРКОВ (главен редактор на сп. „Искусство кино“):

Работата на нашето съвещание предизвиква много голям интерес преди всичко сред съветските критици, които чакат единодушно, че ние целеустремено, самокритично, с разбиране на нашата обща колективна отговорност за развитието на социалистическия кинематограф ще обсъдим най-важните проблеми, които стоят пред нас в съвременните условия.

Тази среща трябва да способствува за нашето по-нататъшно обединение. Аз съм убеден, че срещата ще донесе като най-важен свой резултат обединението на нашите дейци около ясно определените цели, около главното, в името на което ние работим и живеем — в името на активизацията на нашето изкуство в борбата за социализъм, в борбата за комунизъм.

Смятам, че в цялата работа на съвещанието ръководно начало, изходна точка и висш критерий за нас трябва да бъдат ония решения, които бяха изработени и приети единодушно на Международното съвещание на комунистическите и работническите партии в Москва. Нашето съвещание е един от важните пътища за развитието на нашето кино, а следователно и за развитието на цялото изкуство в страните на социалистическата общност. Това е едно от мероприятията, които се провеждат след историческото съвещание в Москва и които са призвани да конкретизират общите политически изводи, до които стигнаха ръководителите на комунистическите и работническите партии с оглед на задачите на нашето изкуство и на нашия теоретически фронт.

Преди известно време в Москва се състоя среща на кинокритици и редактори от кинописанията на социалистическите страни с участниците на представители на ръководствата на кинематографическите съюзи. Тук поместваме в съкратен вид основните изказвания, направени на тази среща.

Ние осъзнаваме високо отговорността на нашата критика за развитието на киното в България, Унгария, ГДР, Югославия, Полша, Румъния, Чехословакия и Съветския съюз. Аз имам предвид ония отряди от критици, които работят в тези страни и които са задължени да създават климат, който да помага за укрепване на политическото единство, жизнената активност и социалистическата мъдрост на нашето изкуство.

Ние няма да бъдем прави, ако не разменяме мнения, ако не кръстосваме нашите съждения, ако не излизаме извън пределите на своя национален опит. Именно затова сме социалисти и интернационалисти, защото за нас е важно и скъпо всичко, което става в прогресивното изкуство, в изкуството, белязано с търсенията на нови форми не само в нашата страна, в **моята страна**, но и в целия социалистически лагер.

Ние сме се събрали в момент на невиджано изостряне на идеологическата борба, на настъпление на империалистическата реакция във всички направления срещу идеите и духовните принципи, които съставляват нашия арсенал, нашето оръжие, нашето богатство. Империалистическата реакция се опитва да ни разедини като ни награвва такива методи на социализъм, които всъщност са одит да се унищожат нашите идеи, нашите принципи отвътре. На издържалите изпитанието на историята марксистско-ленински принципи се противопоставят принципите на левия псевдореволюционизъм; принципи, довеждащи до създаване на ония идеологически форми, идеологически митове и фикции, които днес проникват извънредно активно и в киното.

Спомнете си във връзка с това фестивала през 1970 година в Ню Йорк, който мина под знака на демонстрация преди всичко на политическите филми, филми които се прожектираха в центъра на САЩ, на един фестивал, който съществува благодарение на средствата на Рокфелеровци, на Милеровци и други магнати на империализма. И този фестивал имаше претенцията да бъде посветен на проблемите на революцията. В него имаше филми, които разглеждаха съдбата на революционното движение, в които на преден план изпъкнаха образи на комунисти и на млади революционери, излизачи с по-леви, уж по-революционни, по-неприемливи позиции, отколкото комунистическите партии, отколкото комунистите. Защо изведнъж Нюйоркският фестивал мина под знака на такава програма? Защо именно тези филми се оказаха в центъра на вниманието на този фестивал? Защо тези филми се оказаха толкова примамливи за неговите организатори? Не е ли ясно, че тук се сблъскаме с идеологически проблем от огромно значение? И в светлината на ония преки задължения, които лежат върху нас като борци, като хора, свързани преди всичко със съзнанието за своята отговорност пред народа, пред страната си, пред съдружеството на нашите народи и нашите страни, ние сме длъжни да оценим тях факти, да проникнем в тяхната същност, за да разберем какво трябва да направим ние, критиците, за да намерим форми за активизация на изкуството ни в борбата с империалистическата реакция, за утвърждаване на идеите, в името на които живеем и работим.

ХОРСТ КНИЧ (ръководител на кинопресата в ГДР):

Ние анализирахме посещението на нашите филми през 1968—1969 година. 25% от зрителите са гледали наши, немски филми, 10% зрители са гледали филми от СССР, следващите 10% — филми от други социалистически страни; 42% зрители са гледали филми от капиталистическите страни. Останалите 12% се разпределят примерно еднакво между документалните и късометражните филми. Разбира се, кинокритиците в нашата страна са недоволни от тази ситуация.

Към това мога да добавя още следното: примерно 70% от гражданите на ГДР могат да гледат по своите телевизори програми от ГФР. Западногерманската телевизия показва месечно 60 игрални филма. Ако добавим към това филмите, които показва нашата собствена телевизия, на нашия кинозрител теоретически се предоставя възможността да гледа на година 700 филма. Това донякъде характеризира ситуацията, в която трябва да работят кинокритиците в ГДР.

Във връзка с това бих желал да приведа цитат от статия, публикувана през 1962 година в западногерманския вестник „Външна политика“. Там бе формулирана следната ситуация: „Нужно е да се постигне смекчаване и либерализация на социалистическите страни и преди всичко на духовните и културни средства. Ние трябва да създадем конкретни пунктове за контрареволюционна активност в социалистическите страни.“ Ръководителят на културно-политическия комитет на християндемократическия съюз в Бундестага Бертолд Мартин каза следното: „Само

чрез средствата на културно-просветната работа ние можем да постигнем политически изменения в комунистическия свят.

Пресата и киноkritиката на ГДР водят постоянна борба срещу идеологическата диверсия. В подобна ситуация ние трябва недвусмислено да изискваме от нашите филми издигане на идейно-художественото равнище и на масовото им въздействие върху зрителя. Най-добрият филм, който отговаря на всички естетически изисквания, но не привлича към себе си зрителите, помага твърде малко на борбата ни.

И ние трябва отново да се върнем към думите на Брехт, който казваше, че възкителното към себе си изкуство е тясно свързано с това — възпитанието да доставя удоволствие и естетическа наслада на зрителя. Нашата киноkritика, изхождайки от тези задачи, се опитва по пътя на широка обществена дискусия да разяснява художествените проблеми на широките кръгове от зрители.

Ние се надяваме, че интересът на нашия зритель към продукцията на „ДЕФА“ и към филмите от другите социалистически страни ще се повиши и тези филми ще започнат да играят по-голяма роля. Много се радваме, че победител в борбата на филмите през 1970 година бе съветският филм „Освобождение“, който привлече най-голямо количество зрители в нашата страна.

ЕНРИКЕ ПИНЕДА БАРНЕТ (кинорежисьор — Куба):

Ние, кубинците, наследихме специфични условия. Днес у нас съществуват също така и други специфични условия. И тези две характерни особености са обусловени от един и същи проблем.

Преди всичко това е нашата географска близост до североамериканския империализъм. Резултат от това обстоятелство е колонизацията на вкусовете на нашите страни. Това е един от нашите най-крупни проблеми, понеже в течение на много години върху публиката ни въздействуваха ежедневно американски филми от най-лошо качество. Върху нашия зритель въздействуваха ежедневно американската пропаганда и това насаждаше вкусове в духа на тази пропаганда.

Всички работници на киното — киноkritици, кинорежисьори — трябва да провеждат идеологическа работа.

Що се отнася до публиката, критиците търсят възможност да бъдат не само посредници между зрителя и киното. Те се стараят да издигнат зрителя до равнището на зритель в пълния смисъл на тази дума, т. е. стремят се той активно да взема критично участие при оценката на филмите, които гледа. С педагогически похвати ние се опитваме да предадем на зрителите ония инструменти, които ще помогнат на тяхното формиране, за да могат сами да дойдат до такива изводи, а числото на нашите напредничави зрители да се умножава и преминава от малцинство в мнозинство.

ВОЙТЕХ ТРАПЛ (редактор в студия „Барандов“ — Чехословакия):

Може да се каже, че чехословашката кинематография стана в известен смисъл лабораторен пример за това, как се осъществява идеологическа диверсия в социалистическите страни. Искрено казано, у нас се извърши тотална деструкция във всички идеологически области. Основната част на културния фронт престана да служи на високите цели и идеали на социалистическото съдружество. И постепенно се стигна до пряко нападение срещу критериите на социалистическото изкуство. Преди всичко ръководителите на комунистическата партия, които трябва да охраняват тези критерии, застанаха на либерални позиции. А на второ място, творческият съюз на работниците от киното и телевизията се превърна в оръдие за нападение срещу социалистическите сили. В течение на редица години в киностудията „Барандов“ на ръководни длъжности в областта на кинодраматургията проникваха хора, чиито концепции се намираха в пряко противоречие със социалистическите критерии. И естествено резултатът от този процес бе дегенерацията на теорията и творчеството. И ние можем да кажем, че повечето киноkritици преминаха на враждебни позиции. Това бе комплексен процес. Идеологическото нападение се извършваше не наивно; то бе твърде обмислено, провеждаше се с умела демагогия, като изтъкваше на преден план такива привлекателни лозунги от рода на „съвременност“, „художествена правдивост“, „хуманизъм“, „свобода на творческото изявяване“, „право на експеримент“ и други. Под такива привлекателни прикрития се създаваше творчество, което бе насочено против самата същност на гражданското съзнание в социалистическата държава.

Първата цел на това нападение бе духовният свят на зрителя в нашата страна, понеже в днешно време е трудно да се води пряка атака срещу социалистичес-

кия курс. Ето защо идеологическата диверсия трябваше отначало да подготви почвата — да принизи всички естетически, идеологически и морални ценности, за да създаде такава атмосфера, която би проправила пътя за истерията и психозата. Постепенно, като се започне от 60-те години, започнаха да се появяват филми, които вече носеха белезите на скептицизма, внушаваха песимизъм, чувство на обреченост, т. е. чувство, че всичко това е предписано от съдбата и че е безполезно човек да се бори против съдбата в принципно неблагоприятните условия, които съществуват за личността в социалистическата държава. И постепенно всичко това прерасна в открита диверсия. В кинопродукцията на 1968—1969 година се появиха няколко филма, които бяха насочени вече непосредствено против социалистическия курс, против нашата държава. И въпреки това дълбокият кризис не оказа върху нас демобилизиращо влияние. Ония, които бяха закалени в боевете, ония, които имаха повод да се убедят в какво сме действително прави и в какво сме непобедими, почувствуваха в себе си още по-големи сили, за да застанат на правилния път. В тия критични години хората проверяваха себе си и от тези позиции ние можем да водим днес принципно нова политика в областта на кинематографията.

Преди всичко голямо внимание беше отделено на разпространението на филмите. Тук положението беше твърде тежко, защото освен капиталистическите филми, които се прожектираха у нас, прожектираха се също така и чехословашки филми, които бяха направени с чехословашки пари в нашата страна и които бяха насочени против нас. Ние сами скъпо заплатихме за пропагандата против самите нас. Затова бе необходимо да се установят в областта на репертоара нови критерии и да се спре показът на ония филми, които нанесоха вреда.

Сега се намираме в етап, когато трябва да проведем преустройство в областта на теорията и критиката. За нас най-важна е дискусията за реабилитация на критериите.

Филмите, които възникнаха в предишния етап, носят чертите на идеологическата диверсия. Но ние можем да кажем, че вече през 1970 година ще излязат няколко филма, които можем да смятаме за успешни и които се борят за оздравяване на духовния живот на нашия зрители. Нашите противници бяха силни с това, че те издигаха привлекателни лозунги. А ние попаднахме в положение на отбрана, понеже ни наричаха догматици, хора, които се стремят към схематизъм в изкуството. Ето защо смятам, че при реабилитация на критиките ние трябва преди всичко да избегнем тези красиви думи да се превръщат в празна фраза.

Ето защо днес е недостатъчно да се говори, че се борим за социалистическо изкуство. Ние трябва да осъзнаем, че широките маси, които бяха подхвърлени на влиянието на идеологическата диверсия, вървяха след тези лозунги, понеже мислеха, че вървят в името на някакви високи идеали. Ние трябва да създадем такива критерии, които да бъдат увлекателни не само за създателите на филмите, но и за широките маси.

ЕРНЕСТ ЩРИЦ (главен редактор на сп. „Филм а дивадло“ — Чехословакия):

Имаше период, когато кинокритиката у нас се смяташе толкова по-прогресивна, колкото по-гръмко говореше за проблемите на художественото творчество. При оценката на такъв факт, какъвто е автономността на художественото творчество, казваше тази критика, важна е независимостта на създателите на филмите от действителността и целите, които преследва обществото. Известно е до какъв край доведоха тези тенденции. Идеята за абсолютната свобода в областта на художественото творчество, без да се държи сметка за живота на обществото и за действителността в целия свят, доведе до известния чехословашки кризис в областта на културата.

В това отношение изигра роля и критиката не поради това, че тя не забелязаше своевременно тези тенденции, а поради това, че тя нямаше сили да насочи тези тенденции в правилна посока. В такова положение се оказаха преди всичко младите работници в кинематографията, които започнаха творческия си път в изкуството през този период и използваха предоставените им възможности в духа на дребнобуржоазните представи.

Демократичният обмен на мнения, който, както се твърдеше, трябваше да съпровожда това положение на нещата, фактически не съществуваше. Върху основата на опита, който доби кинокритиката в Чехословакия, за да се излезе от създаването се положение, е важно преди всичко да се изясни отношението на кинокритиката към творчеството и към твореца и отговорността на критиката за резултатите от творчеството. Във връзка с това бих желал да изкажа надеждата, че кинокритиката, специално чехословашката кинокритика, и напред ще оценява

произведенията по тяхното художествено равнище, като най-първа предпоставка за обществения ефект на тези произведения.

Съвременната политика в областта на културата, която осъществява нашето партийно ръководство, постави пред художествената критика следното изискване: невъзможност за връщане към схематизма, към вулгаризацията. Само върху основата на оценката за художествената ефективност на произведението от гледна точка на потребностите на социалистическото общество може да се създаде база за диалози между критици и творци.

Вторият момент — отношението на критиката към публиката. Необходимо е критиката да бъде ясна ориентираща основа в цялата проблематика на кинотворчеството, да разпространява сред читателите и зрителите социалистическите критерии.

ЕВГЕНИЙ СУРКОВ:

Ако трябва да говоря за въпросите, които вълнуват авторския и редакционен колектив на нашето списание, ще си позволя да посоча преди всичко значението, което добива за нас в нашата работа през последно време проблемът за традициите на съветския социалистически кинематограф.

Нека се спрем на представата, която е получила разпространение отчасти и сред нашата критика, а в още по-голяма степен в работите на някои хора, които следят развитието на нашето кино на Запад. Ще се позова например на изказването на Марсел Мартен, който ни предлага настойчиво своя периодизация на съветското кино. Той намира, че съветското кино е постигнало връх в своето развитие през 20-те години, след които е настъпило падане на кривата, ако не в блатото, то поне в долината на тридесетте години, и по-късно едва в 60-те години се започва нов подем.

Ние стигнахме до извода, че тази концепция не издържа проверката на фактите. Трудностите, които е преживявал съветският кинематограф, са разнообразни трудности през различни периоди. Заедно с това успехите, които има съветското кино, са успехи, които са били налице по целия път на неговото развитие. Разбира се, тези успехи през всеки отделен период са свързани с особеностите на този период и отразяват нравствения, политически климат в страната, който се е оформил през даден период.

В опита на кинематографа в нашата страна през 30-те години наред с всичко, което принадлежи на своето време, което не се е запазило, което е загубило значение, има нещо живо; нещо, което не ни достига и днес. И това е преди всичко чувството за историчността на конфликтите и характерите, чувството за историческия оптимизъм като даденост, реално осъществявана в живия опит на героите от най-добрите филми през тия години.

Ние се стараем да въвлечем в разговора за киното хората, които непосредствено създават материалните и духовните ценности. При това нас ни интересува не толкова мнението им за едни или други филми. Ние се стараем чрез техния опит да видим ония проблеми, ония факти, които се изплъзват от вниманието на художниците и за съжаление в още по-голяма степен от вниманието на критиците.

Не ви ли се струва, че една от най-сериозните и най-тревожни особености в нашата работа се състои в това, че на нас (аз говоря за себе си, за съветската критика, но поставям този въпрос пред всички) не ни се удава да издигнем идеи, които биха инспирирали творческата активност на сценаристите и режисьорите; не ни се удава да посочим онова търсене, което би било възбудящо, привлекателно за художника? А тази задача не е неразрешима за критиката. Ако си спомним как я решавах в условията на Русия, Белински и Чернишевски, в условията на България, Унгария, Германия, Румъния, Чехословакия, Полша и Югославия великите представители на революционната социалистическа мисъл, ще видим, че това е била винаги не само аналитична работа, насочена към изясняване слабостите или недостатъците на едни или други произведения, но и опити винаги да се определят перспективите, да се види днешното в светлината на утрешните задачи. На всички нас едновременно би ни помогнало да помислим дали ни се удава да издигаме такива идеи, които не само биха служили за правилната оценка на съществуващите произведения, но и биха откривали някакви хоризонти, биха помагали на нашето изкуство да влезе в утрешния ден.

Винаги ли проблемът за реалността, която получава отражение в нашия кинематограф, се осмисля от нас като проблем за една историческа реалност? Не полменяме ли ние понякога този подход с критериите, които произтичат от твърде разпространената концепция за документалността в духа на Кракауер, Базен и редица

теоретици, които вървят по техния път: реалност на изобразеното, форма на реалността, на изобразената конкретност в дадена ситуация, документална достоверност на снимките, документална достоверност на персонажите, третиращи или в духа на ранния италиански неореализъм или все едно в духа на ранните филми на Годар. **По-важно е друго, какво разбираме, когато говорим за този принцип на документализма.** Ако вземем някоя работи на наши съветски другари, понякога се създава впечатление, че не винаги си дават ясна сметка за това, че документално възпроизведените данни могат да служат и на напълно лъжливи концепции, и на обективната истина.

За нас, за нашето списание, този проблем е частен проблем. Той е частен по отношение на главния въпрос — в каква мярка ни се удава да предадем историческото своеобразие, историзма, новото съдържание и сила на социализма, неговото възпитание в реалния опит на нашия народ — това, което е смисъл, цел и висше предназначение на нашето киноизкуство. Да се изрази социалистическото начало в живота, на което принадлежи бъдещето, като нещо реално съществуващо, като нещо реално възпитано — това не значи да се освободи нашето изкуство от необходимостта да поставя трудни въпроси в киното. Нещо повече, само като издигаме тези трудни въпроси, ние можем да разберем какво е социализъм и само като поставяме новите проблеми, движейки се със зрителя при решаването на тези проблеми, противопоставяйки се на всякаква самоуспокоеност, еснафско благополучие и ограниченост на възгледите — само при тия условия можем да разберем какво е социализъм.

Не ви ли се струва, че у нас понякога (аз говоря за себе си, но поставям въпроса и пред всички наши колеги) има някаква неувереност в собствените ни критерии. Във всеки случай, това се отнася до редица наши другари. Не ви ли се струва, че понякога твърде голямо значение придаваме на това — ще приемат или няма да приемат нашите филми на един или друг буржоазен фестивал. Разбира се, ние показваме нашите филми на фестивалите не за да губят при състезанието. Смешно би било да се мисли, че броят на загубите е украшение за нас. Но при това ние сме длъжни да оценяваме: за какво хвалят нашите филми и за какво така раздразнено понякога ги посреща критиката.

Колективният опит на социалистическите страни, колективният опит на нашите списания и на нашата преса създават група от вкусови оценки и представи, които ние преди всичко трябва да взимаме под внимание.

Всяка наша кинематография трябва да бъде заедно с другите социалистически кинематографии, когато те излизат пред световната кинематографическа общественост, пред световната критика като единен лагер, твърде различен по своите симпатии и вкусове, национални традиции, представи за стойността на един или друг филм, но обединен от единното разбиране за своята колективна историческа отговорност. Колективна историческа отговорност за това — да участвуваме в сложната, кипяща борба като сила, която не само отговаря и понякога за съжаление с голямо закъснение на въпросите, които поставя пред нея западното кино, но и го принуждава да решава поставените от нас въпроси, да преминава в отбрана.

И още един въпрос. Много е важно тук, именно на това съвещание да си изясним как ще водим нашия дружески разговор за това, какво става днес в светското кино, в българското, в полското, югославското, кубинското кино. Ние трябва да изхождаме от разбирането за позитивния опит, който внася всяка наша кинематография в развитието на единното социалистическо киноизкуство. Но като излизаме от този позитивен опит, заедно с това не сме ли длъжни да бъдем по-откровени тогава, когато се сблъскваме с феномени естетически, а понякога и идейни, които предизвикват желание да се спори, да се встъпи в полемика. Как да се организира тази полемика, че тя да не ни разединява, а да ни обединява, как да организираме тази полемика така, че да не идваме със закъснение на помощ, както това се случи с чехословашката критика при анализа на ситуацията, създадена се в известен период, а да дойдем на помощ тогава, когато от тази помощ има най-голяма нужда?

Въпросът за колективната отговорност, за сътрудничеството при решаването, при постановката на най-спорните, най-трудните въпроси на нашето изкуство трябва да бъде един от най-важните резултати на нашето съвещание. Тази задача можем да решим само заедно.

Тук вече се говори за дълга и пропуските на критиката в някои страни от нашия лагер в идейната борба с пропагандата на Запада, която би желала, педантирайки определени сложности в развитието на социалистическите страни и в развитието на социалистическите кинематографии, да убеди зрителят, да убеди читателите (това се отнася преди всичко към масовите издания, към политическите масови издания), да убеди всички, в това число гражданите и творческите работници от нашите страни в някакво израждане на социалистическата кинематография, в забравянето и отмирането на традициите на социалистическото киноизкуство.

Но има още един проблем, на пръв поглед по-невинен, но не по-малко тревожен. Аз ще се позова на опита в областта на проката на съветските филми в страните на Запад. При внимателно и системно изучаване на западната преса, предназначена за масовия читател, открива се без голям труд тенденцията за конструиране на някакъв модел на социалистическия, специално съветския кинематограф, приемлив от гледна точка на западните идеологии.

Ние, като се радваме на големия успех през последните години на филмите-екранизации по произведения на Толстой и Достоевски, които действително излязоха на широкия екран в западните страни, въпреки това разбираме, че в еднородното доброжелателно отношение дори на десния, дори на официозния печат в тия страни, се проявява страстното желание съветското кино, социалистическото киноизкуство да не излиза на западните екрани с никакви други филми.

Когато става дума за пропаганда на нашето киноизкуство на Запад, за борба за западния зрител, ние притъпяваме полемичния идеологически тон, като разглеждаме собствените си кинопроизведения като някакви експортни стоки, към които бихме желали да привлечем вниманието с цената на всичко. Тези разсъждения за общочовешките проблеми, с които понякога заменяме сериозния разговор за един или друг филм, това понякога изглеждащо унизително за нас подчертаване на ония елементи, които уж би трябвало да привлечат вниманието на западния зрител към нашите филми. Необходимостта от верен тон в диалога помежду ни, в нашата полемика, ако тя е необходима, се проявява твърде остро, когато става дума за съвместните ни филми. Нека бъдем откровени, ако филмът е неуспешен, тогава по правило ние се задоволяваме с взаимно вежливи поклони, просто се констатира фактът, че е създаден съвместен филм. Или ако филмът заслужава това, прибавят се голямо число положителни епитети. Макар че всеки успех, както и неуспех в нашата съвместна работа е винаги повод за голям, сериозен разговор.

Кинематографическото практическо съдружие на социалистическите страни е преди всичко не просто обединение на някакви производствено-комерчески усилия, а обединение на нашия естетически, на нашия идеологически потенциал.

ИОРГЕН ХАРДЕР (киновед, ръководител на отдела за международни връзки в Съюза на кинематографистите и телевизионните работници в ГДР):

Ние трябва да обединим всички наши усилия, за да направим социалистическата кинематография по-настъпателна в международната борба на идеите. Досега положението в областта на идеологическата борба между двете социални системи изглежда така, че настъплението именно в областта на масовите комуникации се води от противника. Тук са се събрали киноведи, кинокритици, редактори, но това не означава, че ние се грижим за киното като за самостоятелен феномен. Това означава, че ние ще говорим за киното не само като естетика, че ще гледаме на него като политици и преди всичко като социолози. През последно време буржоазната идеология създава все повече модели, които се опитват да дадат концепция за съвременното общество, наричано в повечето случаи „индустриално“. Има много варианти на тези социални теории, но общото за тях е, че те се опитват да скрият качествената разлика между капитализма и социализма. Всъщност единственият теоретически проблем, който ги свързва, е идеологията за конвергенцията.

Киното е изкуство, което работи пряко и непосредствено с действителността. Тази непосредственост в предаването на действителността още не е социален фактор. Само непосредствено отразената действителност не е идентична на социалната правда. Задачата е със специфичните средства на киното да се покажат съдбите на хората в единство с това, което др. Сурков нарече социална почва.

АНТИФАШИСТКАТА ТЕМА—

ЕТАПИ И ТЪРСЕНИЯ

ВЛАДИМИР ИГНАТОВСКИ

Едва ли има по-богато разработвана и изследвана сфера на игралното ни кино от пресъздаването на екрана на въоръжената борба на нашия народ срещу фашизма. И това е напълно естествено — от зараждането на новата ни кинематография тук са били сериозните интереси, тук са най-значителните постижения, тук е завоюван най-голям авторитет. Изследвани са различни периметри от тази област, в различен мащаб и с различна задълбоченост.

Мисля, че може да се приеме за установена вече изградената периодизация в развитието на антифашистката тематика в нашето игрално кино. Не мога да се съпротивлявам срещу направените периодизации, тъй като те според мен предлагат една коректна в научно отношение картина на анализирания факти. Да вземем например онова, което предлага Ивайло Знеполски в книгата си „Пътища и пътеки на българското кино“: разделението е в два основни етапа — в началото са филмите на Захари Жандов, в следващия етап са филмите на Рангел Вълчанов, Бинка Желязкова, Христо Писков и Ирина Акташева. Следващият етап са набелязва в средата и края на 60-те години.

И тук не може да не направи впечатление фактът, че граничната черта се движи, грубо казано, по мащабите на изображението: от епоса към психологическата драма.

Началото наистина принадлежи на предпочитанията към мащабно изобразяваните исторически събития, към експонирането на героите на фона на разгръщащите се епохални в съдбата на народа потресения... Това е стилистиката на „Тревога“ и „Септемврийци“. Но нашето игрално кино не разви търсенията си в тази посока. Сам Захари Жандов не се върна повече към стилистиката на

първите си произведения. Разбира се, не неговото индивидуално движение като творец определя бъдещата съдба на тази тематична сфера. По-скоро и това движение е обусловено от обективни и общи механизми на развитието на киноизкуството ни...

В един момент развиването на епично-машабните батални платна се оказва несъстоятелно, невъзможно. От една страна, този жанр бе до голяма степен дискредитиран от произведения на други кинематографии, създадени в духа на нормативната естетика от края на 40-те и началото на 50-те години. Настъпилите изменения в социалния климат създадоха почва за кълнове от друг вид. Не съм в състояние да правя задълбочен сравнителен анализ на общото развитие на антифашистката тематика в социалистическите кинематографии (това е тема за друго изследване), но дори повърхностното сравнение подсказва, че става дума за общи процеси. „Четиридесет и първият“ и „Летят жерави“ са отделени от „Септемврийци“ само с две-три години...

Появата на филми като „На малкия остров“ и „А бяхме млади“ с тяхното съсредоточено внимание към вътрешното психологическо и емоционално богатство на всеки отделен герой бе закономерна и обусловена социално и естетически. Разбира се, само с реакцията спрямо един отминал период не може да се обясни подчертаното предпочитание към изследване на психологическите характеристики на съпротивата. Тук вероятно има причини вътрешни, специфични само за нас, за нашето развитие, за нашето мислене и отношение към себе си и към света.

Нашето кино години наред не използва възможностите на киноепопеята, с която фактически се роди антифашистката тематика в игралния ни филм. Възможностите на киноромана бяха преотстъпени на историческото зрелище. Но показателно е, че и там не бяха постигнати особени резултати; очевидно, нашето кино още не бе готово, не само икономически, да реализира подобно начинание. Бе необходима преди всичко психологическа нагласа. Преди да се създадат нови епични платна, бе необходимо да се изследват хората, които ще действуват в тях. Обект на моето изследване са други проблеми, но бих искал само да спомена, че дори днес, когато екранизацията на романа „Иван Кондарев“ ни връща към голямото платно, посветено на антифашисткото Септемврийско въстание, отново се проявява един любопитен механизъм. „Иван Кондарев“ е без съмнение произведение сложно, в което положителните страни са повече и преобладаващи. Но показателно е, че успехите на филма са в работата на режисьора и неговия колектив при възсъздаването на бита на провинциалния град, в проникването в психологията на героите, в интимните им взаимоотношения, а неуспехите — най-вече там, където следва да бъде центърът на двусерийното произведение: епосът на борбата, широката картина на историческите сътълкновения, на уникалното по своя характер народно въстание...

Не по-малко сложни са взаимоотношенията на антифашистката тема с други жанрови възможности, например с онези, които предлага приключенското кино. По времето, когато българското кино преживяваше смут по отношение връзките си с публиката; кога-



„А бяхме млади“

то посещенията в кината по едни или други причини намаляваха. когато кинематографистите бяха принудени да мислят интензивно за привличане на зрителите, обръщането към такъв магнит като приключенския филм бе неминуемо.

Така „Черните ангели“ на Вълко Радев (за който ще стане дума и по-долу и по друг повед, тъй като неговата сложна структура не може да се изчерпи само с причастността към приключението) притежаваше белезите и на една атака на зрителския интерес посредством възможностите на атрактивното приключенско кинозрелище. А появата на „Осмият“ на Зако Хеския още по-категорично „затвърди“ обръщането към този жанр в рамките на антифашистката тематика. Това бе успешен експеримент, ако се съди по изпълнената цел, да се привлечат зрителите. Формулата на успеха бе проста: строго придържане към проверените и изпитани канони на приключението — героите от съпротивата се „вписаха“ успешно в новите за тях рамки. Здравият скелет на приключенската конструкция се оказа сигурна опора, върху която бе съграден зрителският успех на „Осмият“. Зрителите, най-вече младите, бяха привлечени от героите — от тези бързи, ловки, великолепно тренирани и професионално подготвени хора, почти непогрешими в единоборствата с противника, които със сръчността си, с изстрелваните в една и съща точка куршуми извикваха в паметта спомена за нестъпващите върху повърхността на земята герои на уестърна...

Но нашето кино отново доказва многократно потвърдената си привързаност към друг тип повествование в изследваната тематична област. Приключенският периметър бе предоставен без съжаление на серийния телевизионен филм, който пое щафетата и реализирайки предложените му възможности, използвайки спецификата на новото средство за комуникация, постигна възможно най-големия зрителски интерес от създаването на това зрелищно изкуство у нас, та и до днес... Оказа се, че за нашето игрално кино има по-важни неща от привличането на зрителите. Центърът на търсенията в сферата на антифашистката тема винаги е бил задълбоченият анализ на нашата съпротива, на нейния характер, на нейните участници. Тук са предпочитанията на сценаристи и режисьори, тук се изследват не само отделните черти на съпротивата — създава се възможност за изследване на националния характер и за опосредствувано анализиране на съвременни проблеми. В сферата на психологическата драма, на психологичното изследване територията, заемана от антифашистката тема, е далеч по-широка, откъслекото може да се стори на пръв поглед...

Ако се върнем днес отново към най-добрите произведения на „класическия“ период в развитието на разглежданата тематика, ще открием в тях особения дух на документална достоверност и на емоционална заангажираност на авторите им. Това съчетание, така характерно за филмите и на Бинка Желязкова, и на Рангел Вълчанов, ги превръща в поетични документи, документи преди всичко емоционални... Това са драми на човешката същност, морални сблъсъци, в които стремежът към достоверност, така характерен за художествените показания на очевидците и непосредствените участници в съпротивата, се съчетава с директно обръщане към актуалните въпроси на съвременността. Тази „двойнственост“ е характерна и за „А бяхме млади“, и за филма „На малкия остров“.

Техните автори отговориха на една вътрешна повеля, съвпаднала с изискванията на времето, и възсъздадоха картината на борбата и образите на участвувалите в нея хора, сътвориха произведения — преклонение пред паметта на загиналите... Но когато обсъжда въпроса за доверието, когато разказва за „догматизма“ на младите си герои, неуспели да живеят, за съзнателното им самоограничение, за насилственото недопускане на чувствата в живота им, „А бяхме млади“ звучи не толкова като упрек към Веска или Димо и останалите; тук става дума по-скоро за противопоставяне срещу прерастването на „инфантилния“, но в същото време дълбоко оправдан и задължителен в условията на борбата стереотип на поведение в явления с определени обществени последици. „На малкия остров“ и в съвременната рамка на звука, и в същността на повествованието е точно така обърнат към съвремението си... Тази „двойнственост“ на посоките е една от основните характеристики на филмите от онова време. В нея можем да търсим една от подбудите, отвели към психологичността на произведенията, без, разбира се, да ограничим с нея корените на това явление, които са много по-широки.

Филмите на „класическия“ период са изцяло насочени към морално анализиране на съпротивата. Близкото минало, светът на съп-



„Птици и хрътки“

противата в тях се оглежда през съзнанието на отделния герой и група от герои — така бих могъл да формулирам същността на филмите от този период. Става дума за един реален свят, емоционално документиран през съзнанието на героите. Оттук и особената интонация на тези произведения, тяхната стилистика, атмосферата им...

Убедено може да се твърди, че в началото на прехода към един нов период в разработването на антифашистката тематика в нашето киноизкуство стои филмът на Васил Акъов, Георги Стоянов и Виктор Чичов „Птици и хрътки“.

Причините за този преход се крият преди всичко в появата на ново поколение в киното ни, поколение, задължено да каже своята дума, в това число и в интересуващата ни тематика. Младите, родили се по време на съпротивата или малко преди нея, нямаха естествено конкретни впечатления. Техните докосвания до материала бяха вторични: от чуто, прочетеното, виденото в документите, в художествените произведения, в това число и в тези на техните предшественици.

Но с появата на новото поколение не може да се обясни всичко. Сменят се поколенията, но не само те... Променя се времето. Променя се обществото. Променят се социалните настроения.

Преосмисля се опитът от близкото минало.

Мисля, няма по-убедителен аргумент за това от филмите на представителите на поколението, създадо „класическите“ филми на антифашисткото ни кино, в които промените са очевидни и осезаеми...

Може би има нещо символично в това, че в работата над „Птици и хрътки“ се срещнаха представители на две поколения: участникът в съпротивата Васил Акъов и режисьорът Георги Стоянов. Навярно тук има и индивидуални предпочитания, навярно не на последно място трябва да се постави личността на Васил Акъов, но в неговата среща с творци от следващата генерация има и нещо закономерно. Това се потвърди и от „И дойде денят“ на Георги Дюлгеров. Достоверността на „показанията“ на очевидеца и участника Акъов и в двата случая вземава режисьорите, дава им спасителната почва на психологическата правда, като в същото време дава простор за художествената им фантазия, дава им онова непосредствено докосване до събитията, което те нямат, и в същото време им позволява да градят един свой, специфичен свят...

Струва ми се, че младите в края на 60-те и началото на 70-те години поради тази си връзка с истината, с документа превърнаха непознаването отблизо на революцията от недостатък в преимущество, в отпадане на сковавашата необходимост да бъдеш докрай верен на онова, което всъщност познаваш по-скоро от видяното в „А бяхме млади“ или „Първият урок“, отколкото в живота.

Това обстоятелство особено отчетливо се прояви в работата над „Птици и хрътки“, където режисьор и оператор конструираха преди всичко с изразните възможности на изображението — тоналност, построяване на кадъра, актьорска игра и т. н. — един свят, на пръв поглед напълно лишен от битова достоверност в утилитарния смисъл на думата. Това бе свят, изцяло съграден по волята на авторовото виждане от две напълно изключващи се, дори в характеристиките на черно-бялата тоналност и на актьорското поведение части. Това бе прекрачване рамките на съществуващата, макар и поетично-емоционална документалност: „Птици и хрътки“ внесе в нашето кино нови ноти — на абсурда и гротеската, непознати дотогава в разработването на антифашистката тема. Познатите конфликтни ситуации се разрешаваха по нови пътища в един нов, изцяло авторско-режисьорски свят, съзнателно конструиран без претенции за житейска достоверност. Един свят, в който реалността не е огледана през призмата на индивидуалното човешко съзнание, а в който режисьорът е властен да изследва взаимоотношенията между това съзнание и света, между това съзнание и историята.

Гротескната абсурдност на „Птици и хрътки“, както и подчертаната романтична приповдигнатост в обрисуването на младежката група, бяха до известна степен и реплика към предшествениците. Но не само това, те бяха резултат и на една първа стъпка, на един експеримент, чието значение, смея да го твърдя, ще нараства заедно с отминаващите години и с натрупването на нови явления, ще заема своето място на филм, с който се формират нови търсения, нов период в развитието на антифашистката тема...

Подобни са търсенията на Вълко Радев в „Черните ангели“, където той по парадоксален начин защитава режисьорската „самостоятелност“ в изграждане вътрешния свят на филмовото произведение, посветено на въоръжената съпротива. Парадоксален, защото Вълко Радев използва за основа на своето произведение мемоарите на Митка Гръбчева. В това отношение Георги Стоянов боравеше с:



„Черните ангели“

далеч по-„либерална“ литературна основа. Но Въло Радев наложи индивидуалността си над създаденото на екрана. Вселената, населявана от героите на неговия филм, няма белезите на онази деформация, която отличава „Птици и хрътки“, но измененията идват от другаде и бяха почувствувани и от критика, и от зрители. Става дума и за прословутите съвременни костюми на героите, и за атмосферата на столицата, твърде далечна от военна София, и за особената атрактивност на приключенското начало. За режисьора те бяха не просто похват, не просто средство за дразнене любопитството на зрителя. За Въло Радев това бяха средства за изграждане на един неповторим, отделен от документалната достоверност на нашата съпротива свят, в който център да бъде не прецизността на възстановката, а дискусиата за методите на борбата въобще, за революцията, за нейните средства и пътища.

В „А бяхме млади“ — като паралел — житейската достоверност на ситуацията, сред която са героите, е очевидна, тя е основа на естетиката на авторите. Съдбата на Веска и Димо е едновременно и нелепо случайна, и в същото време закономерно неотвратима като в антична трагедия. В света на филма дори случайното недоразумение води към закономерни трагедийни последици, защото такива са законите, сред които живеят героите. В тези условия авторите разказват за чистотата на своите герои, за тяхната саможертва, всеотдайност, за неизживения им живот, през техните очи ни показват съпротивата. В „Черните ангели“ чистотата и всеотдай

ността на героите са предварително известно условие; в замяна на това се изследват принципите на революционната борба, като се дискутират други измерения в тях — насилието, съзнанието на младите хора сред него, промените в тях. Героите на „Черните ангели“ съзнателно са прегърнали каузата на една справедлива борба и на революционното насилие. Но по силата на участието си в нея те се променят — изключителността на съществуването не може да не се отрази върху тяхното съзнание, би било неисторично и недialeктично да се твърди противното. Нека продължим паралела: в „А бяхме млади“ героите страдат, но не се променят — те са чисти и всеотдайни... В „Черните ангели“ е направен опит да се анализира отпечатъкът, който поставя участието в борбата върху съзнанието на участващите в нея, като е избран един краен, изключителен момент.

Със своя филм „Черните ангели“ Вълчо Радев се опита да разгледа и анализира и проблеми, свойствени не само на българската съпротива, а на всяка въоръжена борба. Филмът бе заснет в момент, когато младежката, особено студентската контестация на Запад бе в апогея си. Без да се прави директен паралел, да кажем, между майските събития във Франция и „Черните ангели“ (той би прозвучал най-малкото прибързано и неуместно), все пак може да се твърди, че Вълчо Радев, както по-късно и В. Жалакявичюс с друг материал, други средства и друг краен резултат, се опита да изследва философско-психологическите измерения на въоръжената борба. Заедно с „Птици и хрътки“ двата филма отбелязаха пречупването, далеч не така безболезнено, на една бариера във възприемането на революцията от екрана, търсене на нови пътища, на нови сфери, проявили се в ново отношение към организацията на драматургичния материал и в конструирането на взаимоотношенията между човешко съзнание и революционна среда...

Би следвало да се подчертае, че изминалото време, отдалечаването от „заслепящата“ близост на изобразяваните на екрана събития доведе до отлив от „задължителността“ на достоверната картина. Но този отлив предизвика не изкривяване на възстановявания облик на борбата, както би могло да се случи при подобни движения, но се създадоха предпоставки за повишена активност на авторското участие на режисьора-творец в създаването на екранен свят, свят с човешки позиции, най-често равноправни в своята изява. Героите на новите ни филми за съпротивата все по-често придобиват извън индивидуалните си измерения и очертанията на обобщени, персонифицирани позиции в революцията и в схващането на нейния процес...

В този момент, мисля си, бе напълно естествено, дори задължително появяването на филм, който да обедини предишните търсения и едновременно с това да обозначи завършването на един преходен период, захванат от Г. Стоянов и В. Радев. Филмът, изпълнил тази задача, се казва „Като песен“ на Христо Писков и Ирина Акташева. В него ще открием сложно съчетание от черти на вече познатото ни разработване на материала на съпротивата и революцията и черти на новото, на „експерименталното“ в тази сфера. Причините не могат да се търсят само във външен белег, като фак-



„Като песен“

та, че авторите на филма принадлежат към поколението, създало „класическите“ произведения на антифашисткия филм у нас. Основната причина, струва ми се, се крие в граничността на техния филм, в неговата преходност — той не само колекционира най-добрите черти на вече достигнатото, сякаш за да се прости с тях, но и ги преосмисля в името на движението напред...

В този филм важни са дори дребните на пръв поглед неща, например пласирането на героя във времето...

Ако огледаме онова, което е създало нашето игрално кино, ще установим, че в преобладаващото мнозинство от произведения, посветени на историческия интервал от 30—40 години насам, съществува сякаш пропаст във времето... На екрана са или героите от съпротивата, или съвременниците на създателите на филмовото произведение. Преходът от едното време в другото се подразбира, споменава дори, за него в най-добрия случай се разказва в някоя мечта или в нечий спомен, но не повече... Героите от съпротивата загиват или ако продължават борбата, вече извън рамките на кадъра преминават през победата на революцията в мирния живот. Съвременните герои естествено заварваме в тяхното ежедневие...

А в „Като песен“ именно преходното време, времето след първия ден на победилата революция е онова пространство, в което е пласиран героят. И това е време на не по-малко сложна борба, на

съзидание, на преценка — време, в което се поставя мостът от съпротивата към съграждането на новото. Прекрачването на границата, отделяща нелегалната борба от свободното изграждане, изискваше от нашите кинематографисти по-сOLIDна психологическа подготовка може би дори от насочването към епичното батално зрелище и киноромана. Защото с изменията се условията се изменят и хората, и стойностите — онова, което до вчера е имало решаващо значение, днес може да отстъпи на заден план. С това ситуацията не става по-малко конфликтна, просто конфликтите се изместват, оцветяват се различно. Интересът към този отрязък от време далеч не бе случаен, той се потвърди и от „И дойде денят“ на Васил Акьов и Георги Дюлгерев. За случайно съвпадение не може да се говори. Явно, че в развитието на антифашистката тема нашето игрално кино бе достигнало до известен предел, който трябваше да се прекрачи...

„Като песен“ направи тази крачка, но неговите автори са все още с един крак в миналото — затова филмът е сложно богатство от краски и интонации, сложно жанрово съчетание, сложна поетична смес, произхождащи от граничността на филма.

Във филма на Писков и Акташева има известна антологичност: ще открием епизоди, които напомнят най-добротс от онова, което ни е известно от времето на „Бедната улица“ и „А бяхме млади“; не знаей дали съзнателно, или не, но авторите подсказват влиянието, което тяхното поколение е изпитало от съветското революционно кино — някои епизоди в „Като песен“ изглеждат цитатни от някой филм на Ром или Юткевич...

Авторите на „Като песен“ са надживели времето на непосредствената близост до материята от въоръжената съпротива, те всъщност се намират на границата на два периода в развитието на антифашистката тема в нашето кино — обърнати едновременно и към миналото, и към бъдещето... В техния филм, отличаващ се със сложна жанрова природа, трагичното съжителствува с ироничното, дълбоко драматичното с повседневното...

Промените са загатнати, подсказани чрез образа на главния герой — той е кръвно свързан с героите от края на 50-те и началото на 60-те години, но поставен в новата ситуация, придобива вече нови очертания. В същото време авторите запазват „двойствеността“ на отношението си към материала — те са исторически достоверни и в същото време актуално съвременни... Възторжената чистота на героя позволява да се изобрази по-ярко и ясно социалната картина на времето, на епохата, да се потърсят и зараждащите се очертания на бъдещото общество с положителните и отрицателни прояви в него. Един от класиците на марксизма бе казал, че новото общество няма да се строи с идеални, а с реални хора, с човешки материал, който е съставлявал обществото и преди революцията — този материал са и онзи с килимчето, и сватбарите, и селянинът, и приспособенецът, и скромният революционер... В тази сложна обстановка, в тази плетеница от съдби и конфликтни ситуации трагичната развръзка за героя е почти неизбежна, но всъщност тази неизбежност е осъзната само в рамките на дадената фабула. Защото Тинко е „заявката“ на всички ентузиастични, строили новото об-



„Последната дума“

щество, той е протегнатата ръка от едно историческо време в друго, без да успее сам да премине в него...

Всъщност „Като песен“ обобща постигнатото в предходните периоди на развитие на антифашистката тема и в същото време продължи започнатото от „Птици и хрътки“. Бе потвърдено овладяването на нова територия в изследваната тематика. „Като песен“ бе и преддверието на два значителни филма, които обозначаха нов период в развитието на този кръг от проблеми в нашето кино: „Последната дума“ и „И дойде денят“.

При всички свои различия, дължащи се на индивидуалностите на техните създатели, двата филма притежават ред сходни черти.

Преди всичко бих искал да отбележа тяхната дискусийност. Дискусийност, която се отнася и към онова, което вече е било създадено в игралния ни филм, и по отношение на строителния материал в тях самите, на концепциите, които се разискват... Защото и двата филма са сериозен размисъл за същността на революцията и за сложните взаимоотношения на човешката индивидуалност с нея.

Това са филми на подчертана мисловност, на извънредно богата асоциативност, наследена и доразвивана от времето на „класическия“ период. Това са филми със сложна художествена тъкан, неподдаващи се лесно на анализ, трудни дори за възприемане...

Връзката с днешния ден в тях е несъмнена. По-ярка и подчер-

тана е у Бинка Желязкова. отколкото у Георги Дюлгеров, доколкото в своя филм той не напуска рамките на изследваното историческо време и ако има отклонения от него, то те са в регреспекциите — назад в дните преди победата. А „Последната дума“ реализира мост към съвремението — кадрите на отдаване почит към загиналите. Но тук връзките със съвременността не се изчерпват само с буквалното връзване на зафиксирания ѝ облик, нито с музиката и стиховете, те идват по линията на авторското мислене, от актуалността на разискваните проблеми.

Бинка Желязкова и Георги Дюлгеров изследват не толкова отделните си герои като психологични феномени, макар образите да не са лишени от своя индивидуална характеристика, те се интересуват от процеса на революцията, от съществуването на човешкото съзнание в него.

Не случайно героините на Бинка Желязкова са поставени в извънредна ситуация — затворени в килията на смъртните; в драматургията изолираността се превръща в катализатор на сблъсъците. Да си припомним „Черните ангели“! Алтернативата е ясна: измяна на принципите, т. е. на личността, или смърт, отново загуба на личността, но в друго измерение... Бинка Желязкова съзнателно не допуска други нюанси. Тя иска да изгради една система, не позволяваща за личността друго решение освен равнозначните загуби и в единия, и в другия случай, всеки примес би прозалил чистотата на реакциите — тази драматургична ситуация е известна отдавна, още Антигона се е намирала в нейната клопка. Бинка Желязкова я реализира с максимална последователност. За нейните героини най-малкото поддаване на съблазънта от компромис е фатално...

Почти така бе и в „А бяхме млади“. Но той бе филм за доверието и за неизживяната младост на героите, а „Последната дума“ е филм за компромисите в борбата. Тук революцията е терен за сложни психологически сблъсъци, за съткновение на различни съзнания-позиции.

В новия си филм Бинка Желязкова не се занимава с реконструкция на заобикалящия нейните героини свят — този свят ни е известен, пък дори и от „А бяхме млади“. Изгражда се личният им свят, вселената на тяхното съзнание, поставено сред изключителните условия на предопределената в драматургията ситуация. Тук особено значение придобива „статичната“ живописна фактура, която довършва с обертонност замисъла на авторката, като доизгражда необходимия ѝ емоционален, поетичен, философски наситен свят...

На Бинка Желязкова е необходимо да изследва внимателно психическата същност на героините си, за да може по-категорично да произнесе своето мнение, своето убеждение, категорично като присъда. Вече казах, че това е филм за компромиса — и наистина, героините нямат правото и на най-малкия компромис, и на най-малкото колебание. В килията с надпис на вратата „смъртен“ то може да се окаже гибелно, фатално.

Последиците идват не само върху конкретния персонаж, те ще останат да тежат и върху другите. В последна сметка учителката

е волна да изостави своите принципи и идеи, макар и привидно. Авторката ѝ дава изкушение посредством възможно най-силния аргумент за една жена — майчинството, продължението на рода, — аргумент вече не мисловен, не от сферата на абстрактни понятия, като дълг, чест и т. н., а естествен, биологичен, задължителен като самия живот... Но компромисът е заразителен, той ще поразии с ръждата си сърцата и умовете на учениците, на следващите, които идват. Отделната личност в борбата е отговорна не само за съхраняването на собственото аз — тя е задължена да мисли за неизбежните фатални последици върху другите... Така остро този проблем досега не е бил поставян в нашето кино! И не случайно саможертвата на майката е кулминация на филмовото действие, не случайно изображението извиква в паметта ни образа на Мадоната — образът прераства в символ, в обобщение.

Но изследвайки така разположението на човешкото съзнание, на човешката индивидуалност сред бурята на революцията, Бинка Желязкова, мисля си, не предоставя почти никакъв периметър за други възможни решения. Имам пред вид не естетическата въздействие на филма, не неговото художествено внушение — „Последната дума“ според мен е най-цялостното и майсторско произведение в антифашистката ни тема в последните години; тук става дума за концептуални възражения, които биха могли да възникнат в хода на анализа на филма.

Категоричността на Бинка Желязкова заплашва в един момент да се обърне срещу нея. Още акцентите в „съвременните“ епизоди подсказват тези опасения — акцентът например върху човека, появяващ се пред очите ни с явно носена за фурната тава. В общата тъкан на произведението той се превръща в аргумент на автора в една дискусия срещу потребителя, срещу съвременния консуматор. Но при цялата вяръност на изходната си позиция тази теза заплашва сама да се смаже под тежестта на собствената си илюстративност. Защото по-скоро показваме, отколкото обясняваме. Бинка искал все пак да науча нещо за този човек, забързал се с тавата в деня на почита, за да го възприема като аргумент силен и точен. На „него“, грубо казано, му е отнето правото на защита пред съда на художественото мислене. И ако в този случай все пак нещата не са така важни за развитието на драматургичната мисъл, в дискусията, обхванала централните персонажи около взаимоотношенията личност—революция, могат да възникнат по-сериозни възражения. Мисля си, че Бинка Желязкова най-много позволява да се изложат аргументите на противосложната страна, но не повече, тя не им позволява да се разгърнат в стройна и защитена концепция.

Наистина, безкрайно сложно и трудно е това, когато над всичко е надвиснал директорът на затвора, олицетворение на смазващия механизъм на враждебния свят, но е необходимо. Всяка една от героините на Б. Желязкова, която по някакъв начин е допуснала да се наруши монолитността на съзнанието ѝ, вече е изгубила по нещо от своята личност, от своята цялостност, а без тази цялостност за Бинка Желязкова е немислима пълноценността на човешката индивидуалност в борбата...

Не бих могъл да оспорвам, напротив, само мога да уважавам правото на твореца на безкомпромисност и в изкуството, и в живота. Не мога да оспоря това право и на Бинка Желязкова. Но мисля, че в системата на художествена аргументация това непредизвикващо съмнение право всеки път трябва отново и отново да се защитава посредством дискусията, конфронтацията на идеи, на жизнени позиции, в дискусия, където и противоположните позиции да са изложени цялостно и стройно, да не им бъде предварително отказано въобще правото на съществуване. Затова мисля, че последователността на Бинка Желязкова я заплашва от изолация вътре в собствения ѝ материал, затова на места тя е принудена да подменя аргументите с други, наистина майсторски, талантиливо осъществени, но все пак предимно емоционално въздействащи доводи — а емоцията е лош и капризен помощник в такива случаи...

Неоспоримо е, че Бинка Желязкова осъществи докрай промяната във филмите, посветени на антифашистката борба — изграждането на вселената на революцията и на самостоятелно съществуващите вътре в нея индивидуални човешки съзнания и анализа на техните взаимоотношения. В това отношение филмът на Васил Аков и Георги Дюлгеров „И дойде денят“ може да се приеме като продължение на тези усилия, като още една крачка напред във философското задълбочаване на изследваната проблематика и в художествената конструкция...

Лично на мен платформата, заемана от авторите на „И дойде денят“, ми изглежда диалектично по-богата, житейски по-мъдра. Независимо от личните предпочитания, струва ми се, тя е и обективно по-интересна, защото Аков и Дюлгеров не разгръщат дискусия на принципите на отрицанието „да — не!“ — за тях всяко „да“ съдържа вътре в себе си и частицата на отрицанието. Запазвайки структурните принципи на изграждане на филмовото произведение, към които се придържа и Бинка Желязкова в своя филм, „И дойде денят“, те дискусия на равноправни съзнания, на равностойни позиции, еднакво разположени в сложния свят на революцията, еднакво надарени дори със слабости... Дори загиналият Матей е равноправен опонент на живите!

Дюлгеров и Аков визират един от централните въпроси на всяка революция — мястото на личността в революционното насилие. И тук си казва думата дистанцията на времето — днес създателите на нашето игрално кино обсъждат проблемите, свързани не само с нашата съпротива, те обсъждат тези проблеми в перспективата на революцията въобще, в общочовешки мащаб.

Принципиално важно за мен е това, че авторите не изчерпват спора в своя филм с позицията на един само от опонентите, не покриват истината с неговата платформа. Всеки един от героите на „И дойде денят“ е и прав, и в същото време неправ, защото един човек не е в състояние да изчерпи многообразието на проявленията на действителността. Всеки един притежава своята пристрастна изстрадана позиция, но тя няма претенции в очите на авторите да изчерпи обективната истина, не изисква да бъде призната за единствена, определяща, категорична, крайна...



„И дойде денят“

В тази сложна плетеница от човешки позиции всеки един от героите — партизанският командир Черни, привърженик на революционното насилие, и Матей, който с карамазовска последователност не желае да приеме революцията, „пролял сълза на едно-единствено дете“ — е участник в бурно развиващия се и сложен живот. Всеки от тях изпитва върху си неговите влияния. Всеки е и прав, и неправ. Правотата на Черни е доказана с жестокото, натуралистично представено, развилняло се полицейско насилие. Суровото време подлага на изпитание интеллигентската накръпимост на Матей и той, едновременно слаб и силен, не успява да издържи изпитанието. Но богатството на „И дойде денят“ и неговата заслуга в развитието на антифашистката тема се състои преди всичко в това, че тезата на Матей не е предназначена да измести тезата на Черни — тяхното съчетание създава сложната картина на света, философската същност на революцията, видена днес през очите на творците, работещи в средата на 70-те години.

Онзи предел, който очертават „Последната дума“ и „И дойде денят“, не е краен, не е прекратяване на едно движение. За това особено добре говорят принципите на повествованието, избрани от техните създатели, свързани кръвно с авторското кино, такова, каквото го познаваме от началото на 60-те години и в същото време видеоизменено в новите условия. Създаденото от Рангел Вълчанов и Бинка Желязкова у нас (за да не цитирам световно известни примери) сега в сферата на антифашистката тема в нашето игрално



„Иван Кондарев“

кино изживява своеобразен ренесанс в „Последната дума“ и „И дойде денят“. Този процес изглежда напълно закономерен, тъй като е свързан не със закъсняла естетическа мода, не е рецидив на неизживени явления. Не, тук става дума за закономерно движение, свързано с новото преоценяване и преосмисляне на материала от съпротивата в нашето кино, за доразвиване на вече разработвани принципи, за промени в структурата на произведенията, появяващи се не на пусто място, а като продължение на създаденото вече в края на 50-те и началото на 60-те години.

Защото Бинка Желязкова и Георги Дюлгеров са достатъчно сериозни творци, за да бъдат заподозрени в преповтаряне на вече казаното в областта на формата на повествованието в киното от Фелини, Тарковски, Бергман, Рене... или да бъдат назидателно поучвани за „остарелостта“ на използувания похват. Тази привидна „остарялост“ е просто нереална, тя не съществува. Съществува стремеж към разширяване обхвата на една тематична област в нашето кино, доразвиване на определени традиции за философско-идейно трактуване на вече разработвани тематични области в игралното ни кино. Режисьорите на „И дойде денят“ и „Последната дума“ при всички разлики в мисленето, темперамента и годините, в естетическите пристрастия използват сходна асоциативно-мисловна структура, защото посредством нея са в състояние да изградят онзи свой индивидуален свят на революцията, в който разгръ-

щат сложната картина на човешките индивидуалности и техните взаимоотношения с протичащия революционен процес...

Така, както се върна към епичните форми на повествование, нашето киноизкуство се върна и към „авторското“ кино отпреди едно десетилетие, за да утвърди прогреса в една тематична област, за да обедини в едно усилията на художниците, създали, от една страна, „На малкия остров“ и „А бяхме млади“, а, от друга — „Птици и хрътки“ и „Черните ангели“.

Затова, убеден съм, сега идва времето на нови търсения. Известни възможности са доведени докрай, изчерпани — идва времето на търсения в областта на жанра. Ние все още не сме създали например веселата страна на онова време, с всички възможни нюанси от трагикомичността до иронията. Възможни са и други жанрови пътища.

Но прогнозите тук са рисковани. Твърде много са неизследваните възможности, твърде голямо е богатството в този тематичен кръг, за да може с математична точност да се предскаже точно в коя посока ще протече развитието. Но може поне да се твърди, че е оформен един нов етап в това развитие на антифашистката тема в нашето игрално кино и че търсенето на нови пътища след „И дойде денят“ и „Последната дума“ е задължително.

И те ще дойдат. Единственото, което може да се твърди със сигурност, е увереността във връзката, която тези нови търсения ще имат с предходния период, така както е било досега в цялостното развитие на изследваната тема в нашето кино от първите ѝ филмови произведения досега...

КОПРОДУКЦИЯТА—ОРЪЖИЕ В СЪВМЕСТНАТА ИДЕОЛОГИЧЕСКА БОРБА

ПАВЕЛ ПИСАРЕВ

генерален директор на ДО
„Българска кинематография“

Измина повече от една година, откакто се проведе Московското съвещание на кинематографиите и творческите съюзи на социалистическите страни. Това съвещание, станало след няколкогодишно прекъсване на нашите срещи, даде сериозен тласък на работата за сближение на братските кинематографии, за изработване на единни позиции в нашата дейност.

Всички ние помним темата на Московската среща — проката на социалистическия филм в нашите страни. Българската кинематография счита, че за една година бе извършена сериозна работа за подобряване разпространението на социалистическия филм. В нашата страна например премиерите на съветските филми през 1973 година в сравнение с 1972 година се увеличиха от 43 на 50, а тези на филмите от другите социалистически страни — на 63 през 1973 година при 47 за 1971 година. Като се имат пред вид и 20 български филма на екран, става ясно, че близо 80% от премиерните заглавия са на социалистически филми. Вече няколко години е стабилизирана и зрителската посещаемост; в България тя растеше в продължение на три години непрекъснато и достигна 114 милиона зрители, като 70% от тях се падат на социалистическите филми.

Значително се увеличиха мероприятията за увеличаване посещаемостта на социалистическите филми. Печатът, радиото и телевизията развиват голяма агитационна дейност в полза на киното. Общественият организации все по-често свързват своята масово-политическа дейност с киното. Ние превръщаме кината, особено в селата, строител-

Изказване, направено на състоялата се нестдавна в Будапеща среща на ръководителите на кинематографиите и творческите съюзи от социалистическите страни.

ните обекти, студентските общежития, училищата и големите предприятия в клубове за масова работа с киното. Значително се увеличиха мероприятията със съветския филм и филмите на социалистическите страни.

Увеличиха се чувствително нашите продажби на филми във всички братски страни. Спазвайки договореностите ни от Московското съвещание, ръководителите на кинематографиите често преразглеждат решенията на закупъчните комисии. Нашият износ на филми за социалистическите страни се увеличи с една трета — повече филми взимат Съветският съюз, Полша, ЧССР, Румъния.

Московското съвещание реши в България да се проведе съвещание на главните редактори на всички филмови списания. Съвещанието се проведе през декември 1973 година, по наша преценка много добре. То беше представително и делово, като взе няколко важни решения — да се увеличат материалите за социалистическите филми; да се подобри взаимната размяна на информация и снимков материал; да се организира съвместна дискусия на страниците на съветското списание „Искусство кино“ на тема *Социализмът и киното*, която да се отразява и в другите теоретични списания. Анализът, който ние правим на всички филмови издания на социалистическите страни, показва, че след съвещанието в Москва и след срещата на главните редактори на тези списания в София материалите за социалистическия филм бележат явно увеличаване поне по количество.

През изминалата година сътрудничеството на Българската кинематография с братските кинематографии се разшири по всички посоки, особено с Полската, Съветската, Чехословашката, Румънската и Югославската. Сключиха се двугодишни договори за сътрудничество. По-активно стана нашето участие в мероприятията на братските социалистически кинематографии и творчески съюзи — фестивали, срещи, дискусии, както и по-активно стана участието на братските кинематографии в мероприятията, организирани в България.

Ето, че ползата от Московската среща наистина е конкретна, има делови, а не формален характер. Особено се активизираха нашите връзки със Съветската кинематография. Сега, когато ние организирахме с филми на Мосфилм в България, показването на две трети от нашата продукция за 1973 година в Москва и други градове на Съветския съюз и най-важното — широкото обсъждане на българските филми в авторитетни съветски издания като в. „Правда“, „Литературная газета“, „Советская культура“, „Искусство кино“ и „Советский экран“, активно помагат за изработването на единни естетически позиции, на единен принципен класово-партиен подход при оценките на явленията в такова синтетично изкуство, каквото е киното, при всичкото разнообразие на личните възгледи и вкусове на кинокритици и киномайстори от двете страни. Вече три години ние организирахме такива съвместни мероприятия с Госкино, Съюза на съветските кинодейци, в които взимат участие най-видни съветски творчески кадри. Можем да кажем, че тия дружески разговори и взаимни критики и оценки от тези срещи са важна причина за оживлението, настанало в нашето кино, което също, разбира се, не е лишено от противоречия и недостатъци.

Всичко това потвърди извода, че е полезно да се събираме ежегодно, да решаваме все по-конкретни въпроси, да засилваме нашето идейно и естетическо сближение във все по-активни организационни форми. Ползата е взимна. Това, което вършим, е в наш национален интерес, защото се оказа и от нашата практика, че интернационалистическата позиция е най-добрата национална позиция.

Но не бива да стоим на позицията на вече извършеното. Само за една година станаха големи събития. През лятото на 1973 година се проведе Кримската среща на нашите ръководители. Както е известно, на нея бе отделено значително място на идеологическите въпроси. „Идейното настъпление на социализма — заяви на Кримската среща другарят Брежнев — трябва да върви в крак с неговото мирно настъпление.“ В края на 1973 година в Москва се проведе съвещание на секретарите по идеологическите и международните въпроси на нашите партии, документите на което нашата партия поддържа най-активно.

Международните отношения в света и особено в Европа продължават да се развиват въпреки противоречията и трудностите по историческата мирна програма, начертана на XXIV конгрес на КПСС. През изтеклия период у нас в България бе проведен специален пленум по идеологическата работа на партията, а в края на м. март — и Националната партийна конференция. Партийно-правителствени делегации на България на най-високо равнище посетиха през изтеклия период братските социалистически страни. Сега ние би следвало да отчетем всичко това и да вървим към още по-активно сътрудничество в областта на киното, като една от важните области на идеологията и по-специално на изкуството и културата. Ние можем да констатираме за себе си въпреки активизацията, настанала след срещата ни в Москва, че киното все още изостава от сближението на социалистическите страни в политическата и икономическата област.

Нашето съвещание, струва ми се, е едно от първите в сферата на изкуствата и масовата информация след срещата на секретарите по идеологическите и международните въпроси. Следва ние да дадем своя принос в общото дело — нашата съвместна идеологическа борба.

Както се уговорихме на миналата ни среща, темата, която разискваме днес, е посветена на сътрудничеството в областта на филмопроизводството. Българската кинематография активно е сътрудничела с всички социалистически кинематографии в тази област. Досега ние имаме 11 копродукции, като първата — през 1954 година — е със Съветската кинематография — „Героите на Шипка“. От тези 11 копродукции 7 са със СССР, 2 с ЧССР, 2 с ГДР. Копродукции са някои от най-сполучливите български филми, а именно „Героите на Шипка“, „Урок на историята“, „В навечерието“, „Първият куриер“ — със СССР, „Звезди“ — с ГДР и „Наковалня или чука“ — със СССР и ГДР.

Сега ние работим няколко копродукции — 4 със СССР, 1 с ЧССР, 1 с Полша.

Какво затруднява нашата работа по копродукциите? Търсят се само теми, общи за двете страни — това ограничава обхватите на

копродукциите. Не се ползува активно методът на частичното участие. Липсва дългосрочна перспектива за копродукции, липсва в нашата кинематография звено, което специално да отговаря за копродукциите. Недостатъчна е предварителната информация за сценариите, влизащи в производство след година-две, към които бихме могли да се ориентираме за копродукции. Не се организират курсове за теми, подходящи за копродукции. Все още твърде големи и бавни са съгласуванията в тази област с различни и многобройни инстанции.

В областта на международното сътрудничество буржоазното кино работи активно. Не един и два са случаите да се прави филм на основата на смесени екипи — артисти от много западни страни, режисьор от Италия, оператор от Франция, сценарист от Англия и т. н. Данните показват, че 60% от западните филми, произведени в Европа, са със смесена националност, а в 30% от тях участвуват американски капитали или творчески лица.

Крайно време е да преминем от разговори към дела. Затова ние предлагаме след 2—3 месеца да се събере работна група — от заместник-ръководителите по художествено-творческите въпроси, — която да обсъди списък от теми, представляващи интерес за копродукции, както и да размени информация по наличните сценарии за близките 1—2 години.

Наскоро у нас в България бе режисьорът Озерев по повод подготовката на филма „Комунисти“. Нашата кинематография ще направи всичко необходимо за създаването на този голям политически филм. Но този пример е повод за нас — социалистическите кинематографии — с успех да създадем големи филми, посветени на комунизма, на нашите вождове, на героични събития от нашата и световната история, посветени на изграждането на социализма и комунизма, с които да влияем не само на нашата младеж, но и които да проникват в народите, борещи се за своята свобода, демокрация и социализъм.

Ако копродукциите са едната част от нашето сътрудничество в областта на филмопроизводството, не по-малко важно е оказването на услуги. Данните показват, че тук нещата стоят по-добре.

През 1973 година нашата кинематография е дала на ДЕФА услуги за 5 филма, а е получила за 3, на БУФТА — дала услуги за 1 филм, а е получила за 2, на Совинфилм дадени от нас услуги за 7 филма, а получени за 12, на Полша — дадени за 1 филм, а получени за 8, на Баранов — дадени за 2, а получени за 5, на Хунгарофилм — дадени за 3, а получени за 9. Само с ГДР нашите взаимни услуги за периода 1969—1973 година са на сума 4 милиона лева. Или друг пример — от 1970 година насам Совинфилм е оказал услуги за производството на 43 български филма, а ние — на 15 техни.

В областта на услугите все още има редица неуредени проблеми — тяхната стихийност и неорганизираност, липсата на информация коя студия в какви периоди с какъв капацитет разполага, липсата на информация особено за актьори, снимки, обекти и т. н. Много често всеки творчески екип сам за себе си отново събира информация за своя филм, събирана година или само месец преди това за

друг филм. Освен това услугите са доста скъпи, несъобразени с тези в различните социалистически страни.

Големи възможности имаме в съвместното производство на киносетражни филми. През последните три години нашата студия за научно-популярни филми е създала 37 копродукции с Централнаучфилм, Киевнаучфилм, с ДЕФА, с АЛ САХЕЯ, с Будапеща и с други студии на социалистическите страни. Създадените на копродукционни начала научно-популярни филми са едни от най-добрите и спечелиха международно признание. Особено интересна е серията „Алманах на дружбата“, посветена на най-новите научно-технически постижения на страните—членки на СИВ, която създаваме с ДЕФА. На проведения XXVII конгрес на МАНК във Варна съвместно произведените от социалистическите страни научно-популярни филми направиха силно впечатление на западните делегати и всички бяха отличени.

Следва обаче да отбележим, че всички научно-популярни филми, произведени като копродукции, струват два пъти по-скъпо, отколкото произведените у нас главно поради големите разходи за командировки и дублиране в творческите екипи. Такива проблеми има и в производството на игралните филми, създадени на копродукционни начала.

Важен е въпросът за нашето сътрудничество на копродукционна основа или услуги със западните страни. Искам да отбележа някои тенденции, основани на нашата практика. От 1963 година досега са създадени 9 копродукции със западни фирми, а два филма са заснети на услуги. Финансовият резултат от тези връзки е неблагоприятен. Нито един от тези филми, разпространявани и в България, и на Запад, не е допринесъл с нещо важно и съществено за нашата идейна кауза. Българската кинематография е за сътрудничество със западни продуценти, но ние направихме пълна ревизия на принципите на дейността ни в тази насока и сложихме ред в нещата. През 1972 и 1973 година Българската кинематография е получила 26 предложения за копродукции и услуги от западни фирми. Само 7 от предложенията са подходящи, а другите са политически вредни или филми на секса и ужаса. Съвършено очевидна е тенденцията да ни се предлагат теми, свързани с близкото или историческото минало на България, на братски страни и особено на Съветския съюз. Западните продуценти търсят услуги на социалистически страни за филми на руска тема или друга тема, в които има твърде прозрачни намеци с антисъветски характер или представят руския народ и други народи в неблагоприятна светлина. Ние не приемаме тези предложения и препоръчваме на братските кинематографии да отказват предложения на западни продуценти, когато те са посветени на близка или далечна история на друга социалистическа страна. Нека западните продуценти се отнасят до тази кинематография, историята на чийто народ се засяга в даденото предложение.

Развитието на международните отношения, особено в Европа, води до увеличаване на културния обмен. На буржоазния лозунг за свободно движение на хора, идеи и информация ние противопоставяме борбата за действителен културен обмен на истински културни ценности. Възможностите в тази насока се увеличават. Ние предлага-

гаме следващата среща на кинематографиите и творческите съюзи да се проведе на тема *нашето сътрудничество в разпространението на социалистическия филм вън от социалистическите страни* — както по пътя на продажбата, така и на участието във фестивали, седмици и т. н. Ние действаме все още доста разпокъсано в тази област, недостатъчно единно в борбата срещу реакционния западен филм и буржоазната кинокритика. Например всички ние достатъчно аргументирано ли отговорихме на клеветите на френския кинокритик Марсел Мартен? На многостранна основа и единно трябва да се действа и срещу опитите на китайската кинематография да прокарва свои антисъветски филми на фестивали, в които ние участваме.

Освен това засилващият се културен и филмов обмен със западните страни, който е неизбежен при сегашното международно положение, трябва да се предхожда от засилване на работата ни със социалистическите филми. Не става дума само за увеличение броя на филмите, които ние разменяме помежду си. Става дума за активизиране на нашите фестивали, за седмици и творчески портрети, които организираме, за тематичен показ по жанрове, за гостувания на първите сили на нашите кинематографии. Нашите филмови списания трябва да се обърнат действително с лице към проблемите на социалистическия филм, за да се подобрява все повече неговото влияние в нашите страни, а разпространението на западния филм да се сведе само до случаите, имащи действително високо творчески характер, политически подпомагащи нашата идейна борба.

През изтеклия период активно се разви нашето двустранно и многостранно сътрудничество, но съвременният етап на развитие на международните отношения, засилването на влиянието на социализма на световната арена, необходимостта от активизиране на борбата против буржоазната идеология предявяват нови изисквания — да развиваме по-нататък двустранното и многостранното сътрудничество както в областта на създаването на филми, така и в областта на тяхното разпространение в нашите страни и на Запад, организиране на съвместни прояви от група или всички социалистически страни на различни фестивали или в други страни, където има такава възможност. Многостранно трябва да бъде нашето сътрудничество в областта на филмовите издания за налагане у нас и в света на нашите най-хубави филми и най-активни творчески личности в киното, отличени на нашите национални и международни фестивали. Необходимо е да се подобри на тази основа размяната на кинокритици със стипендии за по няколко месеца за проучване на отделните национални кинематографии. Сериозно трябва да се подобри и информацията за социалистическия филм във всички филмови учебни заведения на социалистическите страни.

Нашата кинематография предлага да организираме серия от мероприятия във връзка с годишнините от социалистическите революции в нашите страни. Нека да се постареем масово да разпространим в най-подходящи форми и подходящо време за всяка страна филми, които да запознаят нашите народи с общия път на световната социалистическа система. **Защото тези юбилеи са за нас** крупни исто-

рически събития, събития в световната история. Наближава 30-годишнината от разгрома на фашизма. По този повод Българската кинематография предлага едновременно във всички социалистически столици да се открият филмови празници с по един или два филма от всяка социалистическа страна, посветени на разгрома на фашизма или на свободния живот, настанал в годините след това.

Българската кинематография през изтеклия период се разви още по-активно под ръководството на нашата партия. Това развитие е многостранно и преди всичко в художествената област. На нас много ни помогна постановлението на ЦК на КПСС, излязло преди близо две години, то обърна сериозно внимание върху ролята на киното като важно оръжие в областта на идеологическата борба, като важно средство за комунистическото възпитание на масите. През изтеклия период се състоя среща на Политбюро и др. Тодор Живков с кинодейците. Честува се 25-годишнината от създаването на нашата социалистическа кинематография и 60-годишнината от създаването на първия български игрален филм. Кинематографията бе наградена с най-високата награда в страната — ордена „Георги Димитров“. Сега се подготвя и предстои приемане на решение на Политбюро за перспективното развитие на Българската кинематография. Неотдавна ние бяхме в Москва по случай 50-годишнината на Мосфилм. Приветствието на др. Брежнев до Мосфилм, речта на др. Подгорни на тържественото събрание в Кремъл, награждаването на Мосфилм по същество бяха високо признание на ролята на съветското кино, на Госкино в културния живот не само на съветската страна, но в културния живот на нашите социалистически страни, в идеологическия двубой, който се води в света. Ние считаме, че такива събития издигат авторитета на киното в нашите страни, показват на западните кинотворци какви грижи полагат комунистическите партии и социалистическите държави за изкуствата, за киното. В наше време киното чрез киносалоните и телевизията има огромни и ненамалващи възможности за влияние на народните маси. Нека работим от единни политически, идейно-естетически позиции, за да разширяваме революционното влияние на социалистическото, комунистическото кино в света. Няма кой друг освен нас да върши това.

ЗА ЛУДОТО БИЛЕ И ЗА ИСТИНАТА

В опитите да се определи мястото на народния артист **Тодор Динов** в цялостната панорама на нашия духовен живот се е изхождало предимно от онова, което той е направил в анимационното кино. Няма спор, че именно там още преди две десетилетия той създаде филм, с който постави истинското начало на „осмото“ изкуство в България. Вярно е и това, че именно в рисуваната миниатюра Т. Динов създаде шедеврите „Приказка за боровото клонче“, „Гръмоотводът“, „Ревност“, „Ябълката“ (съвместно със Ст. Дуков), „Маргаритка“ и още двадесет филма, които изградиха основата на българската анимационна школа. Но не бива да се забравя, че още преди да специализира филмова режисура в Москва, Тодор Динов беше вече известен живописец и карикатурист, препечатван от десетки чуждестранни издания, страстен публицист и журналист. „Остана ми носталгията по живописата, по платното и четките“ — ще сподели по-късно режисьорът.

Когато и за широката публика, и за специалистите Т. Динов като че окончателно беше свързан с анимационното ни кино, през 1968 г. заедно със з. а. Христо Христов той създаде игралния филм „Иконостасът“ — едно от ярките и самобитни български филмови платна. Няма да повтарям писаното за филма, за изобразителната му сила и органично съчетание на пластичния език — едновременно живописен и графично строг, с драматичното действие. Мимоходом искам само да отбележа, че нашето кино все още не е направило по-сполучлива екранизация на исторически роман и че много от участващите актьори тук създадоха най-хубавите си роли.

След „Иконостасът“ Тодор Динов се върна отново в анимацията, където осъществи няколко филма, последният от които, „Тъпанът“ (1973), след двегодишно мълчание. А в края на миналата година той започна снимките на нов игрален филм „Ламята“ по едноименната по-вест на Николай Хайтов.



Постановчикът на филма Тодор Динов и операторът Борис Янакиев

— Др. Динов, от творчеството на Николай Хайтов, така често „атакувано“ през последните години от нашата кинематография, вие сте се спрели на едно сравнително по-малко известно произведение, което като че ли е „встрани“ от онова, с което вече трайно свързваме Хайтов...

— На пръв поглед „Ламята“ се различава от всичко, което е написал Хайтов. Но тази разлика, която идва от особената художествена форма, е само привидна — повестта влиза в Хайтовия свят като философия, етика, естетика. Поставяйки в центъра на повестта някои отрицателни явления и тенденции в живота на българина, авторът е целял не просто да илюстрира една така отдалечена епоха в българската история, каквато е епохата преди християнството по нашите земи. Хайтов се занимава с напълно съвременни проблеми, етични по своята същност. В неговия прицел са някои плевели от нашето днес, а не само от вчера: глупостта, лицемерието, подлостта, подстрекателството, властолюбието, жестокостта — черти, живи и днес. Мисля, че страстното желание на Хайтов да ни помогне да ги преодолеем го е накарало да напише повестта „Ламята“..



Сцена от филма „Ламята“

Това са причините, които накараха и мен да се опитам да я превърна във филмов образ. Основното в повестта и във филма е авторовата любов към здравето народностно начало. Героите на Хайтов, а значи и героите на нашия филм принадлежат на един народ, който, като осъзнава своите сили, достига до саможертва в името на свободата.

— Но напоследък критиката заговори за „феномена“ Хайтов в киното. „Ламята“ е шестата екранизация на негово произведение през последните няколко години, а предстоят и екранизации на разказите му „Мъжки времена“ и „Сватба“. Къде според вас се крие силата на Хайтов, тайната на неговата близост до киното?

— За мен Хайтов е един от най-самобитните български автори, пуснал дълбоко корени в българската почва. Един автор много българин — и като дух, и като чувственост, и като нравственост. Виталността, която блика буквално от всеки негов ред, светът от киви и жизнени хора, които населяват творчеството му, са неща, които високо ценя. И „дивите“ му разкази, а и всичко, което създава като писател и публицист, разкрива една изявена и страстно защитена гражданска позиция. „Тайната“ на неговата кинематографичност е в добрата литература, която той прави. Ние знаем много

примери, когато от добра литература става лошо кино, но никсга от лоша литература не е станало добро кино. Така че, повтарям, според мен всичко е в добрата литературна основа. Този Хайтов свят, населен с живи образи и жизнено убедителни ситуации, е именно това, което е нужно на киното. Но в творчеството на Хайтов читателят не само се среща с героите и с обстановката, в която те живеят; той чува звуците, музиката на този свят. Думата ми е за онази звукова фактура на природата, постигната чрез художественото слово, за цялото богатство от багри и аромати, които внушават усещането за реално съществуване на една художествено абстрахирана действителност. В своя поетичен свят Хайтов е вложил и своето кредо на художник; той потопява читателите си в един художествено осмислен свят, от една страна, много земен, а, от друга — много поетичен. Разбирането, вникването във всичко това е особено важно за всеки режисьор, който би се заловил с интерпретирането на творчеството му. И пак казвам — за мен Николай Хайтов е изключителен като наблюдателност и като чувственост. Той е, ако мога да се изразя така, мъжки поет, поет с една особена сурова поетика, с мъжко отношение към света.

— В разговори вие неведнъж сте определяли новия си филм като филм-притча. Ако приемем, че на притчата е присъщ философско-естетическият синтез на явленията и фактите от живота, извеждането им до определени нравствени категории, то изникват редица

Домна Ганева в сцена от филма



проблеми при изобразителното решение на филма, при актьорската интерпретация и т. н.

— Имам ясното съзнание, че това, което правя, се изгражда от много компоненти и абсолютизирането на който и да е от тях само би навредило на цялостното звучене на филма. Затова за мен най-важно си остава постигането на човешката същност, която ще мисли, ще действа, ще говори на екрана. Извън работата с актьорите голяма роля възлагам на работата на оператора. Мечтата ми е била — и мисля, че това сега се получава — да превърна камерата в онзи молив или живописна четка, с които да създам пластичната визуалност на филма. Разбира се, голяма роля играят и декорът, костюмите, реквизитът, осветлението. Подходът ни е синтетичен, със стремеж за стилна чистота и пестеливост на изказа. Що се отнася до визуалната пластичност, надявам се, че филмът ще прилича на монументална фреска в движение, която ще споделя българската традиция, идваща от шедьоврите на средновековната рисунка. Много ми се иска той да прозвучи като слязла от стената и оживяла стенопис.

— *Самият факт, че „бащата“ на българската анимация снима игрален филм, може да се възприеме като „изневяра“ на изкуст-*

Антон Карастоянов и Васил Михайлов в сцена от филма



вото, на което сте посветили повече от двадесет години. Затова е интересно как самият вие определяте мястото на „Ламята“ в досегашното си творчество.

— Струва ми се, че и анимацията с всичките си големи възможности за осъществяване на един художествен образ или на едно художествено внушение, като всички изкуства, има своя „таван“. Та нали ако тя беше неограничена, нямаше да съществуват други изкуства. Вероятно днес на мен не са ми достатъчни нейните възможности, за да навляза по-дълбоко в човешките мисли, чувства, вълнения, в човешката психология и същност. Нюансираното изследване на тази същност налага и необходимостта от присъствието на човешки персонажи на екрана. Без да омаловажавам пластичния език на анимацията, мисля, че езикът на игралното кино ще ми позволи да излея в ново качество някои от същностните философско-естетически категории, които са свещени за мен като творец.

Знам, че това, което ще кажа, е спорно, но напоследък стигам до извода, че когато един режисьор на анимационни филми работи дълго в тази област, той, иска или не, започва да създава персонажи, които в една или друга степен представляват повторение на неговото собствено „аз“. Та нали той „играе“ в образите на нарисваните си герои! Нямам пред вид само хилядите зайци, които шествуват на анимационния екран и които си приличат като зайци. Имам пред вид онези човешки персонажи, които започват да си приличат като зайци. И не толкова визуално. Пс-лошото е, че те живеят и действуват по една определена от художника биомеханика, която пренебрегва уникалния характер на образа от сценария.

Трябва да бъдеш много късоглед, за да не видиш индивидуалната същност, която притежава всеки актьор и която така или иначе не може да не даде отражение върху изграждания от него образ. А трябва да си голям тиранин и антирежисьор, за да му попречиш да изгради онази индивидуалност, която представлява неговият герой. Мисля, че създаването на персонажи-зайци е по-трудно в игралното, отколкото в анимационното кино. Живият контакт с актьорите не позволява това. А в анимацията всички ние сме гении, които абсолютизираме своя авторски почерк, без да си даваме сметка, че той трябва да бъде подчинен на драматургията.

Това е единият аспект на проблема. Другият — това е дълбоко народностното начало, което се съдържа в „Ламята“. Това всъщност е една от големите ми амбиции — да създам филм, който да бъде български по звучене, да бъде принос във филмовото изграждане на националния ни характер. Не искам да бъда разбран криво и да бъда обвинен, че идентифицирам националното с битовото и фолклорното. Не това имам пред вид, а онези по-трайни категории, в които се осъществява националното. Затова го търся в душевността, в характера, в менталитета, които са присъщи на българина и които определят неговата уникалност като нация.

— Във вашето творчество като режисьор-аниматор може би най-ярко бе изразена една от характерните черти на българската анимационна школа — нейната висока гражданска позиция и об-

ществена ангажираност. Какво е мястото на анимацията в „Ламята“, какви са нейните задачи?

— Тук анимацията ми е нужна като материализация на някои представи, идващи от суеверието на героите. Ще бъде анимирана главно ламята. Това съпоставяне на живи и рисувани образи е възможност, за съжаление неизползвана досега от нашето игрално кино. Казвам за съжаление, тъй като тя увеличава не само мащабите на пластичния изказ, но и силата на художественото внушение. Не си правя илюзии, че това, над което сега работя, ще бъде някакъв връх. Без съмнение то ще носи всички слабости на първия опит. Но толкова много богатства, съхранени в съкровищницата на българския народен гений — песни, басни, легенди, танци — просто въпият за възможностите, които дава комбинацията между живи и рисувани образи. И мисля, че няма да съм единственият, който ще опита силите си в тази насока.

— Какво бихте казали за останалите участници?

— Оператор на филма е Борис Янакиев. Ръфлексен, динамичен, той просто „рисува“ с камерата си като много тънък живописец и това му помага точно да долови атмосферата, към която се стремим. Изобщо на камерата възлагаме много за постигането на онази пластичност, за която говорихме досега. От друга страна, талантивият актьорски екип успява да създаде еквивалента на мислите, които са ме вълнували, когато съм пристъпвал към реализацията на филма.

— Николай Хайтов е известен и като майстор на опростения сюжетно, често пъти дори лаконичен разказ, в който обаче острите, дори бих казал, съдбоносни конфликти предопределят основното трагично звучене. Пристъпва ли този трагизъм и в „Ламята“?

— Ако смятате, че присъствието на глупостта не е трагично. тогава трагизъм няма. Но дано до зрителите достигне мисълта, която изрича един от героите — Съботин: „Дали ще стигне лудото биле, за да заговорят истината всички хора?“

Станислав Недялков

УДАРНАТА СИЛА НА СЪВРЕМЕННАТА ТЕМА

втора среща на българските и
полските кинематографисти
варшава, 20—27 май 1974 г.

„Българските филми се появяват толкова рядко по нашите екрани — казва известният режисьор Кшиштоф Зануси, — че за да може човек да ги следи редовно, би трябвало да си постави такава цел.“ И действително сред многобройните нови заглавия, които се появяват по кината на Полша — всяка седмица излизат по четири нови филма, — няколко български филма годишно просто се стопяват. Напоследък обаче тяхното присъствие все по-осезаемо се чувства по страниците на печата, в предаванията на радиото и телевизията, в разговорите. Къде да търсим причината, след като количеството на проектираните филми не се е променило?

Интересът на полската критика и културна общественост към българското кино не е нещо съвсем ново и неочаквано. През миналите години филми като „Крадецът на праскови“, „Слънцето и сянката“, „Цар и генерал“ и особено „Отклонение“ бяха посрещани с възторг и признание, а през 1968 г. месечното теоретично списание „Кино“ посвети своя брой 8 на българското кино. И все пак това бяха единични, откъслечни, оценки „по случай“. Те се опираха на отделно произведение, анализираха го извън контекста на цялостното развитие на нашето кино, като понякога търсеха паралели със сродни теми и художествени произведения на другите социалистически страни. Дали този подход се дължеше единствено на непознаването на нашето кино?

Един от полските познавачи на българското кино, критикът Ришард Коничек, казва, че вниманието, с което следи нашите филми, се дължи на голямата му любов

към България, която се изразява главно в изучаването на нашата история и по-специално на нейните допирни точки с Полша. Според него в последно време българското кино бележи сериозни успехи в редица произведения и се очертава като цялостно, ярко и търсещо естетическо явление. Затова интересът му към нашето кино надраства онзи естествен праг, породен от третирането на киното като част от „българското“, за да премине в сферата на задълбочено професионално задоволство и любезитство към пътна едно зряло художествено творчество.

В това отношение Коничек не прави изключение — цяла група полски критици, в това число Питера, Мруклик, Желински, За-ремба, Виежевски, редица изтъкнати режисьори като Вайда и Кавалерович, изразяват по страниците на печата, в интервюта, разговори и дискусии своите разсъждения за българското кино, стремяйки се да видят зад няколко произведения целия сложен и компактен механизъм от творчески индивидуалности, обществени отношения, социални особености, национални традиции, административно-производствени процеси, възпитателни функции и стилова специфика.

От друга страна, полското кино се ползува в България с безспорен авторитет. За това допринасят значително по-старата и зряла кинематографична традиция на поляците, отзвукът на филмите на „полската школа“, които, както и да ги оценяваме поотделно, станаха ярки достижения не само от национален, но и от общосоциалистически, а даже и световен мащаб. Особено важна роля за въздействието на полските филми върху българския зрител играе активното присъствие на такива силни и своеобразни художници като Вайда, Зануси, Куц. За полските филми у нас винаги са се писали голям брой, в това число и много интересни статии.

Очакваният резултат от този взаимен интерес станаха двете срещи, организирани от съюзите на филмовите дейци на Полша и България, от които първата се проведе миналата година у нас, а втората — през май т. г. във Варшава.

Целта на тези срещи е въз основата на избрани филми от най-новата продукция да възникне откровена, задълбочена и плодотворна дискусия върху проблемите на двете кинематографии. Този път домакините представиха осем филма: „Илюминация“ на Кшиштоф Зануси, „Божия пръст“ на Антони Краузе, „Санаториум под Клежидра“ на Войцех Хас, „Потоп“ на Йежи Хофман, „Регистрация на престъпление“ на Анджей Чос-Раставиецки, „Награди и отличия“ на Ян Ломницки, „Тъмната река“ на Силвестер Шишко и „От край — до край“ на Гжегож Круликиевич. Наистина дискусийна програма, съставена от съвършено различни по тематика и равнище на художествена реализация филми, но всичките белязани от определени амбиции и творчески търсения. В този смисъл нашата програма, която съдържа „Последно лято“ на Христо Христов, „Зарево над Драва“ на Зако Хеския, „Иван Кондарев“ на Николай Корабов, „Последната дума“ на Бинка Желязкова, „Преброяване на дивите зайци“ на Едуард Захариев, „Най-добрият човек, когато познавам“, бе сякаш по-изравнена, изразяваща желанието ни да покажем най-доброто и значимото от последната година.

Без да се спираме върху проектираната и рецензирана у нас „Илюминация“ и върху „Санаториум под Клежидра“, за който писахме по случай фестивала в Кан през миналата година, останалите шест филма сякаш маркираха основните жанрови, тематични и стилистични насоки на днешното полско кино. „Потоп“ — исторически филм-гигант — е реализиран от опитния режисьор Хофман по едноименния роман на Хенрик Сенкиевич. В известен смисъл Хофман продължава делото си, започнато с „Пан Володиовски“, едновременно задълбочавайки и осъвременявайки концепцията си. „Пан Володиовски“ е последната част от една трилогия. „Потоп“ предшества сюжетно „Пан Володиовски“, затова в него имаме повече историко-хроникален материал, повече данни и епизодични споменавания на истинските исторически лица: монарси, владетели, боляри и войводи. Както знаем, Сенкиевич не е историк — за него епохата в своето богатство и динамизъм служи като удобен и колоритен фон за описание на подвизите и приключенията на скицираните в стила на Александър Дюма герои. Хофман не пренебрегва романтично-героичната интрига, но категорично акцентира историко-политическите обстоятелства и събития, стремейки се по този начин да приближи към съвременния зрител един по-усложнен и нюансиран в сравнение с романа образ на главния герой Кмицич.

„Тъмната река“, както бе подчертано в дискусиата, третира изключително важната тематика за коренните промени, които социализмът внася в полското село, но чието осъществяване през следвоенните години протича бурно и неведнъж води до трагични конфликти. През същата епоха се развиват и събитията, описани в „Награди и отличия“. И в двата филма обаче амбициозните автори намерения и сериозната тематична заявка не намират равноценно покритие по линия на филмовото пресъздаване.

Андрей Чос-Раставиецки е известен документалист, който в познатия си у нас дебют „Проказа“ със средства на документалното кино създаде произведение, в което максималният автентизъм и правдоподобие са съчетани с „игрални“ качества — напрегната и занимателна фабула и плътни, психологически защитени характери. Предварителните сведения ни караха да очакваме нещо подобно от втория филм на Чос — „Регистрация на престъпление“. Действителната история на две момчета, които неочаквано и безпричинно убиват зверски един шофьор на такси, след това, бягайки и укривайки се, извършват цяла серия убийства, тяхната психическа деградация и залавянето им несъмнено представлява интересен материал за социологично-филмово изследване. Но посоката, която режисьорът е избрал, буди недоумение. Той добросъвестно, с голямо майсторство (героите му са толкова „истински“, че никой от нас не искаше да повярва, че това са професионални актьори, а не натурщици) разказва подробностите на престъплението, но в това отношение той фактически повтаря онова, което печатът подробно описва през есента на 1973 г. Бегло показвайки средата и обстановката, в която героите са отраснали, режисьорът не обвинява никого. Напротив, доказва, че възпитаните в същите условия младежи са напълно порядъчни и морални. Учудването ни достигна своя връх, когато, запитан от следователя защо е извършил първото

убийство, героят отговаря: „Не знаей, това може да се случи на всекиго...“

Зададохме въпрос на режисьора каква е всъщност неговата собствена позиция. Той отговори, че филмът изразява неговото недоумение къде да търсим корените на такава необяснима жестокост и садизъм в нашия свят.

Оценявайки нашите филми, полските колеги се спираха върху онези произведения, които им бяха направили най-силно впечатление. Те подчертаха богатата и внушителна картина на епохата, която Корабов рисува в „Иван Кондарев“, умението на Хеския да композира мащабни батални платна, тънкия и остър хумор на Едуард Захариев. Възражения и смущения у тях бяха предизвикали „Последната дума“, в който те виждаха еkleктични изразни средства и известен разноречие между сюжет и стилистика, и преди всичко „Най-добрият човек, когото познавам“, който те обвиниха в схематизъм, използване на удобните лакирани модели на „безконфликтното“ кино, робуване на някои предразсъдъци и недоверие към обществената и естетическа зрелост на зрителя. Може би някои от възраженията им бяха неоснователни, породени от твърде малкото време, с което разполагаха, за да премислят току-що виденото (дискусията се проведе няколко часа след завършване на прожекциите), може би ние по начало очаквахме твърде обширни и дълбоки анализи на нашите филми, може би и полските колеги се надяваха да получат от нас отговор на всички въпроси, които ги безпокояха по отношение на тяхното кино, и също са останали леко разочаровани от нашите изказвания, въпреки че не ни дадоха никакво основание за подобни предположения.

Целта на нашата среща, както пролича в изказванията и на двете страни, не бе да се определи, характеризира и намери точният етикет на всеки отделен филм, а да се видят нещата глобално в перспективата на миналото и бъдещето на двете кинематографии и в крайна сметка да се обсъди днешният ден и проблемите на социалистическото кино.

Българското и полското кино, независимо от разликата в художествения им опит, от почти противоположните естетически традиции в областта на литературата и театъра, с които киното е тясно свързано, имат много общо по отношение на търсенията и стремежите на творците си. Става дума за схващането за киното като класово-партийно изкуство, като изкуство, което едновременно отразява действителността и формира мирогледа и мисленето на своя зрител; кино, което активно участва в полемиката върху днешния ден и помага за изграждането на утрешния. Кино, което вместо песимизма, разочарованието и отчаянието на индивида и неговото отвърщане от окръжаващия го свят призовава към приобщаване с този свят, към борба с трудностите и недостатъците и към вяра в тяхното преодоляване. Кино, което не се опасява да оголва острият конфликт, защото бурното обществено движение напред винаги поражда конфликти. И ако днес обърнем поглед назад, както това направиха повечето от изказващите се, ще се убедим, че именно такива филми бележат върхните точки както на полското, така и на българското кино. Затова може би най-топли думи от страна

на нашата делегация бяха отправени към филма-дебют „Божия пръст“ на младия режисьор Антони Краузе, а от полска страна — към филма „Последно лято“. И двата филма поставят важни съвременни проблеми и демонстрират високо равнище на съвременно кинематографично мислене. Но освен това те разкриват ярък, дълбоко индивидуален подход към темите си, богато художествено-пластично мислене и пленяват с нещо дълбоко собствено и неповторимо. И въпреки някои слабости, които могат да бъдат изтъкнати както в единия, така и в другия случай, те са ценни явления в развитието на нашите кинематографии.

Историческите теми съдържат богати творчески възможности и все пак в тона на повечето изказвания звучеше копнежът по ударната сила на съвременната тема. Социалистическото кино е призвано да отстоява своите идейни позиции срещу буржоазното кино, което създава редица забележителни произведения. В тази борба социалистическото кино издига своята съвременна действителност като главно оръжие. В този смисъл не можем да сравняваме нашите съвременни филми дори с най-добрите произведения на западното кино, както това се опита да направи режисьорът Вашковски. Защото става дума за противоположни възпитателни и въздействени функции. И за да може нашето киноизкуство да изпълни докрай тези си функции, то трябва да се съобразява с непрекъснатото духовно и интелектуално израстване на нашия социалистически зрител и да усъвършенствува своята специфична естетика — това прозвуча както в нашите изказвания, така и в изказванията на нашите полски колеги Ришард Коничек, Йежи Кавалерович и Кшиштоф Грабовски. Ние трябва да създаваме ярки като форма и стил произведения, които воюват и отстояват нашите идеи по дълбоко художествен, оригинален и индивидуален начин.

Мария Рачева

ТАШКЕНТ-74

БОЖИДАР МИХАЙЛОВ

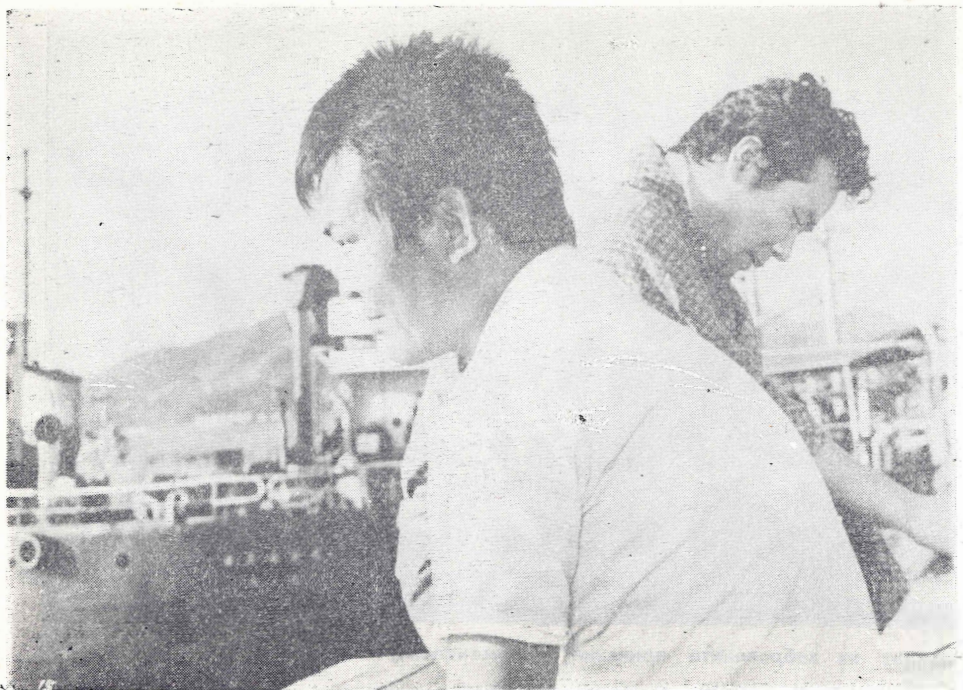
За трети път в Двореца на изкуствата в Ташкент кинематографисти — представители на различни континенти — вдигнаха флага на Международния кинофестивал на страните от Азия и Африка. Индия, Пакистан, Бангладеш, Шри Ланка, Монголия, ЦРВ, РЮВ, Узбекска ССР, Казахска ССР, Гана, Чад, Судан, Конго, Нигерия, Мали, Камерун, Алжир, Египет, Сирия, Организация за освобождение на Палестина, Турция — ето далеч непълния списък на страните от двата континента, взели официално участие на фестивала (общо 45 страни). Всъщност филмовият форум в Ташкент тази година надхвърли рамките си, определени в статута, и обедини около благородния си девиз „За мир, социален прогрес и свобода на народите“ кинотворци и от Латинска Америка — Мексико, Аржентина, Бразилия, социалистическа Куба, Боливия, Венецуела. Като гости на фестивала бяха представени европейските социалистически страни, Франция, Швейцария, ГФР, Италия, САЩ... Общо 313 участници и гости представиха в столицата на Узбекистан 66 страни от Азия, Африка, Европа и Америка. За отразяване работата на фестивала към пресцентъра бяха акредитирани 54 кореспонденти от чужбина, 70 критици и журналисти от Москва, 108 представители на местната преса и печата на други съюзни републики...

Само в официалната програма бяха показани 31 игрални (някои от тях двусерийни) и 78 късометражни и документални филма. Информативната програма, включваща много повече заглавия, допълни и обогати представата у участници, гости и фестивална публика за състоянието на отделните кинематографии, за господстващите в тях тематични и жанрово-стилови търсения и предпочитания. Домакините от Узбекфилм представиха в обстоен ретро-

спективен показ най-доброто, създадено в киностудията — „Алишер Навой“, „Буря над Азия“, „Тахир и Зухра“, „Звездата на Улугбек“, „Ташкент — град хлеб“ и др. През тези единадесет дни (20—30 май т. г.) Ташкент бе средище и на оживен търговски филмов обмен; вносно-износни фирми и кантори се запознаваха с най-нови произведения на киноизкуството, предлагаша, избираха, сключваха договори...

Отбелязвам тези факти и данни, за да очертая макар и бегло новите, увеличени мащаби на кинофестивала в Ташкент, порасналия му международен престиж, значението му за слотяване и обединяване силите на прогресивните кинематографисти от три континента. Пресконференциите, устройвани след прожекциите на фестивалните филми, създаваха плодотворни контакти, които продължаваха „в кулоарите“ в непринудени разговори, в дружески срещи, в открит обмен на мнения, във взаимно обогатяване. Двудневната творческа дискусия за ролята на киното в борбата за мир, социален прогрес и свобода на народите далеч не изчерпи своето значение на Ташкентския форум само с познавателните си цели — да запознае участниците на фестивала със състоянието и перспективите на отделните кинематографии, да очертае пъстрата и многолика панорама на киноизкуството на три континента. „Кръглата маса“ бе повод за открито обсъждане на най-актуални, насъщни проблеми на съвременното филмово изкуство, за обмяна на творчески опит. При всички различия в общите идейно-философски възгледи на присъстващите кинематографисти на творческата дискусия бе изразено пълно единство по такива кардинални въпроси — за ролята и значението на киното в съвременното общество, за отговорността на кинотвореца — да бъде близо до народния живот, да третира актуални социални проблеми, да участва с творчеството си в борбата за мир и социален напредък, за огромната помощ, оказвана от СССР и другите социалистически страни на националните кинематографии в третия свят и др. В крайна сметка с многобройните си прояви III международен кинофестивал в Ташкент допринесе за взаимното опознаване и сътрудничество на кинотворците от Азия, Африка и Латинска Америка. Напълно се оправда увереността, изразена в сърдечното приветствие на Леонид Брежнев до участниците и гостите на фестивала, посрещнато с всеобщо дълбоко удовлетворение, че международният кинофорум в Ташкент „ще помогне за по-нататъшното развитие на тази дружба и сътрудничество, ще съдейства за прогреса на киноизкуството, борещо се за социално и национално освобождение, за процъфтяване и щастие на народите“.

Фестивалът нямаше състезателен характер. И с основание — той обединява (като изключим съветските средноазиатски и закавказки републики и други, броещи се на пръсти държави с утвърдени кинематографии) много страни от третия свят, в които киното прави началните си стъпки. Един строг подбор и официални награди, присъждани от международно жури, биха поставили в неравноправно положение повечето национални кинематографии, биха всъщност нанесли удар — на сегашния етап от развитието на киното в третия свят — върху самия замисъл, върху съкровенията цели на фести-

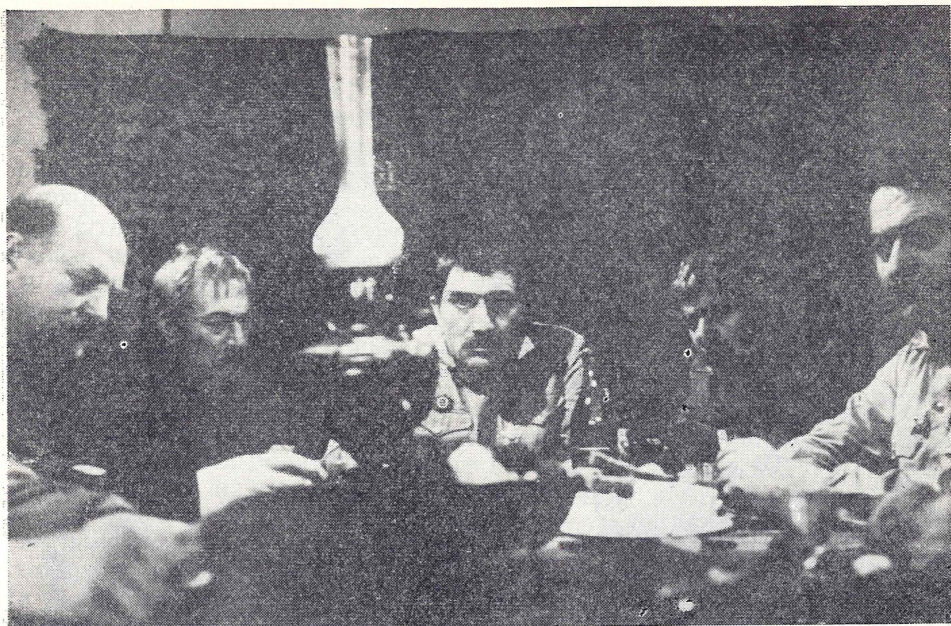


Из японския филм „Родина“

вала: да насърчава усилията на кинотворците от трите континента, да обогатява опита им, да ги обединява в най-насъщната, първостепенна задача — борбата за национално и социално освобождение, за мир и международно сътрудничество.

Много от произведенията носеха съвсем естествено белезите на полупрофесионалното изкуство. Но всички фестивални филми, игрални и документални, представляваха огромен интерес за критика, за киноведа, за социолога. Ташкентският фестивал предложи огромен доказателствен материал в подкрепа на тезата, че най-малко днес филмовата критика може да се затвори само в естетическия анализ, че тя е длъжна, напротив, да търси основания и аргументи и в други, изключително важни сфери — социологията, социалната психология и др. Представените на фестивала филми бяха своеобразен документ не само за дадено равнище на художествено мислене, но и за определено социално мислене, за господстващите в отделни страни общофилософски и идейни възгледи.

В грамадното си болшинство филмите носеха — естествено на различно художествено ниво — подчертан социален ангажимент, въставаха срещу неравенството и експлоатацията, срещу неравноправието на жената, изразяваха порива на своите създатели за социален прогрес и справедливост, за мирно и независимо развитие: „Възвръщане към живота“ (Бангладеш), „Гореща земя“ (Турция), „Вопъл“ (Тунис), „Източен патрул“ (Алжир), „Нощ и решетка“



„Долът на забравените приказки“ [Арменфилм]

(Египет), „Писмо“ (Индия) и т. н. Често конфликтите се строеха по логиката на вечния двубой между доброто (гладувания и окъсан работник, изнасилената и унижена девойка, бедния изтезаван ратай, насила омъжваната дъщеря, намираща изход в смъртта...) и злото — жестокия и сластолюбив земевладелец, капиталиста, извършващ най-вулгарно престъпление, за да защити интересите си. безсърдечния баща-убиец... Нерядко искрената развълнуваност на авторите, стремежът им за усъвършенствуване на обществото съжителствуват със социален сантиментализъм и наивитет, с абстрактен хуманизъм и познати социалреформистки илюзии. Така напр. образованият, прозрял повелите на новото време добър и справедлив младеж — син на лош и жесток фабрикант — сам повежда работниците в борбата им срещу безогледната експлоатация, но за... класово примирение и сътрудничество във всеобщ интерес — на господари и на работници („Глинената кукла“, Пакистан). Винавна за социалните злини, за безправията на обикновените хора на труда е не съществуващата експлоатация от страна на едрите земевладелци, а личните качества на отделни, зли господари. И благодарение намесата на бдящата над всички полиция (не без полсжителната роля и на религията) злото е наказано — жестокият капиталист е принуден да се самоубие... („Ласанда“, Шри Ланка).

В някои случаи ясната и непоколебима позиция на авторите е защитена — навярно, за да се намери път до многомилionenната аудитория, адаптирана към стереотипите на насажданата десетилетия наред буржоазна масова култура — със средствата на най-евтиното



Сцена от филма „Чудаци“

търговско кино. Актуалната социална тема в аржентинския филм „Ако замълчи певецът“ например е поднесена мелодраматично-оперетно. Филипинският филм „Убивайте паяците“ напомня по сюжет и идея известната творба на Д. Дамияни „Признанието на полицейския комисар пред прокурора на републиката“. Същевременно това е чистопробна търговска продукция, без опит за сериозно изследване, по-американска от американските стандартни криминални филми, с участието в главната роля на един супермен — пазител на обществения ред, който поразява с невероятна лекота многочислените си противници от една банда, проникнала в полицейския апарат...

И все пак тези и подобни филми — при всички резерви по отношение на художествените и съдържателните им качества — свидетелствуваха категорично за коренно променения и променящ се социален климат в третия свят, за неотвратимия процес на политическо и духовно пробуждане на народите, за твърдата им решимост да извоюват пълна национална независимост и социално освобождение.

Игралните и документалните филми от официалната програма се прожектираха в различни зали паралелно, в едни и същи часове. Пак по същото време се показваха и произведенията от информативната секция, от ретроспективата, търговския показ. Това обстоятелство стесняваше блендата на критика, лишен от възможността да обхване всички по-значителни прояви. А и изборът на заглавията по понятни причини не винаги можеше да бъде най-точен, безпогрешен. Затова, без да бъде изчерпателен, ще отбележа отделни творби, в една или друга степен заслужаващи вниманието ни.

„Злият“, реализиран в студията Казахфилм, донесе заслужен успех на режисьора Толомуш Океев, на авторите на сценария А. Михалков-Кончаловски и Е. Тропинин, на оператора К. Кидиралиев. Това е несъмнено талантлив разказ-размисъл за човешката природа, за доброто и злото, но не противопоставени в тяхната абстрактна нравствена същност, а социално и класово изследвани в конкретни исторически условия (действието се развива в дореволюционна Русия, във феодален Казахстан). Съдбата на вълка, „психологизирана“ и „драматизирана“ във филма на Океев, не е просто елемент от суровата екзотика на природата, а средство за изследване на сложните взаимоотношения и противоречия между хората, за нравствена оценка на техните постъпки. Авторите съпоставят доброто, което се опитва да облагороди и опитоми зверя, и злото, което иска да ожесточи човека и да го превърне в хищник — в условията на антагонистичното общество. Те не само противопоставят на законите на джунглата законите на човешката солидарност и братство, а извеждат на преден план и темата за облагородяващото, „очовечаващо“ въздействие на хората върху заобикалящия ги свят. Ако познатият ни киргизки актьор Суюменкул Чокморов („Изстрел на превала“, „Алените макове на Исик-Кул“) потвърждава отново високата си класа и с вътрешен обем и сила претворява необикновения образ на овчаря Ахангул, непримирим към злото и несправедливостта, но сам ожесточен към света и живота, малкият Камбар Валиев (Курмаш) направо ни поразява. Момчето не ни спечелва просто с очарованието на възрастта си, не ни поднася естествената непринуденост и обаяние на „собственото“ си присъствие, с което най-често се изчерпва участието на най-младите изпълнители; с неочакваната органичност и пълнота на реакциите детето изпълнява най-сложни актьорски задачи, внушава ни богатото и сложно развитие на своя герой.

Наситен с много атмосфера, изигран пестеливо и точно, японският филм „Родина“ на режисьора Йодзи Ямада събуди някои асоциации с „Голият остров“ на К. Шиндо. Отново съпружеска двойка, която неизменно — ден след ден — на своето старо, едва държащо се на вълните корабче пренася с мълчаливо упорство и всеотдайност тежки товари. Но това не е филм само за суровото ежедневие, за тежкия, но осмислящ съществуването труд; авторите по-скоро изследват неизбежното крушение на старите форми на живот и препитание — описани не без носталгия и поетично чувство — под напора на стремителното промишлено развитие. Притиснати от нуждата, съпрузите се разделят с болка със своята „родина“ — малкия, икономически обречен остров, — за да търсят щастието си там, където се извисяват високите комини на заводите. Трябва да се съжالياва, че на края чувството за мярка е изневерило на режисьора — всъщност филмът има три финала, всеки от които се приема като достатъчен, всеизчерпващ заключителен акорд.

След продължителните приключения на неуморимите „неуловими отмъстителни“, след своеобразната комедия „Мъже“ Едмонд Кеосаян ни изненада с психологическата драма „Долът на забравените приказки“ (Арменфилм), по мотиви от разказа на С. Ханза-

дян „Изгореният дом“. Изненадата е приятна — режисьорът се обръща отново към „сериозен“ жанр, с нови творчески амбиции; промяната, необходима и на самия Кеосаян, и на зрителите, е успешна... В приказно красива клисура, скътана в пазвите на планината, в отдалечен дом живеят мъж и жена — без деца, сами в изоставено от обитателите селище. Отношенията между съпрузите стават все по-сложни, разговорите помежду им — все по-редки. Той страни от всички, търси самотата сред природата, тя се стреми към хората, напуснали дола, за да търсят препитание. И ето, появява се млад геолог, умен, знаец, привлекателен... Но Кеосаян се интересува не от ефектните ситуации в един банален „триъгълник“, той прониква в душевността на своите герои, за да изследва нравствения конфликт. Кратката любов на съпругата с геолога няма нищо общо с трепетите на приключението, на изневярата; тя е катарзис, през който ще минат „той“, „тя“ и „той“, за да защитят големите нравствени стойности. Със запаления от ловеца дом ще изгорят и болката, и старите илюзии, за да възтържествуват дълбоката човечност, любовта, обичта към хората. Кеосаян е бил подпомогнат от щедрото на тънки душевни състояния изпълнение на популярния Армен Джигарханян и Лаура Геворкян.

„Чудаци“ (Грузияфилм) на режисьора Е. Шенгелая е своеобразна творба, в която съжителствуват притчата, поезията, тъгата, хуморът. Трудно може да се разкаже сюжетът на този филм — странните случки с момчето, което събаря старата къщурка, за да изплати необикновените дългове на починалия си баща, любовните приключения на хубавичката съпруга на вечно мамения железничар, фантастичният полет на въздушния кораб, сглобен от пробити казани и изгнили греди... Всъщност очарованието на филма не е в букввалността на изобразените събития, а във втория пласт — в необикновената красота на народните обичаи и нрави, в щедрата национална душевност, в иносказанието. Но тъкмо тук нещо не достига — и в драматургическата основа, и в реализацията. Не винаги забавата се родее с мъдростта, случката — с умната и богата мисъл, с настроението; на места външното си остава външно, олекотено, неподкрепено с вътрешни значения.

Заслужава да бъдат отбелязани два съветски биографични филма: „Абу Райхан Беруни“ на узбекския режисьор Ш. Абасов („Ташкент — град хлебен“), реализиран по случай 1000-годишнината от рождението на забележителния математик, философ, лекар и астроном Беруни, наричан днес Леонардо да Винчи на XI век, и „Насими“ (Азърбайджанфилм) на режисьора Г. Сеидейли, посветен на живота и делото на големия поет и философ-хуманист. Отрицание на насилието и жестокостта, тези две произведения носеха темата за духовното разкрепостяване на личността, за вътрешната свобода на човека, за равните права на всички хора и народи на щастие и място под слънцето. С този си съвременен адрес, макар и създадени върху материал от средновековието, двата филма бяха съзвучни на актуалните идеи на фестивала в Ташкент и привлякоха вниманието и на участниците, и на публиката.

„Срещите на самотния човек“ на мексиканския режисьор



„Срещите на самотния човек“ — Мускино

С. Олхович е граждански ангажиран филм, третиращ актуалния проблем за мястото и отговорността на интелигенцията в съвременното общество, но е реализиран твърде претенциозно, с прекалено усложнена композиция. И на края две думи за филма „Когато замълчи там-там“ (Габон) на сценариста, режисьора и главния изпълнител Филип Мори. Авторът се интересува от сложните проблеми на духовното развитие на освободената си страна, сега приобщаваща се към съвременната цивилизация, за националните особености и световния опит. За съжаление този филм, създаден на изненадващо професионално ниво (дори прекалено френски като стилистика), носи белезите на известна ограниченост в социалното си мислене.

III международен фестивал в Ташкент се проведе в навечерието на 50-годишнината от създаването на Узбекската ССР и на Комunistическата партия на Узбекистан. При посещенията си в музеи, промишлени предприятия, театри, колхози, при непосредствения си контакт с Ташкент и Самарканд присъстващите кинематографисти от третия свят оставаха поразени от преобразуващата сила на социализма, от историческия път, изминат от републиката — от вековната икономическа изостаналост, от социалното и духовно робство на феодализма до съвременен, процъфтяващ Узбекистан. Вживата действителност на съветската средноазиатска република кинематографистите от Азия, Африка и Латинска Америка виждаха претворени на дело идеите за социален прогрес, за мирно и свободно развитие, в името на които Ташкентският кинофорум обединява филмовите творци на три континента — она сплотяващ девиз, който за много и много страни от третия свят изразява засега само надеждите за един по-разумен свят.

А това придаваше изключително дълбок смисъл на III международен кинофестивал на страните от Азия, Африка и Латинска Америка.

КРАКОВСКИ ПАНОРАМИ

Д-Р АЛЕКСАНДЪР ТИХОВ

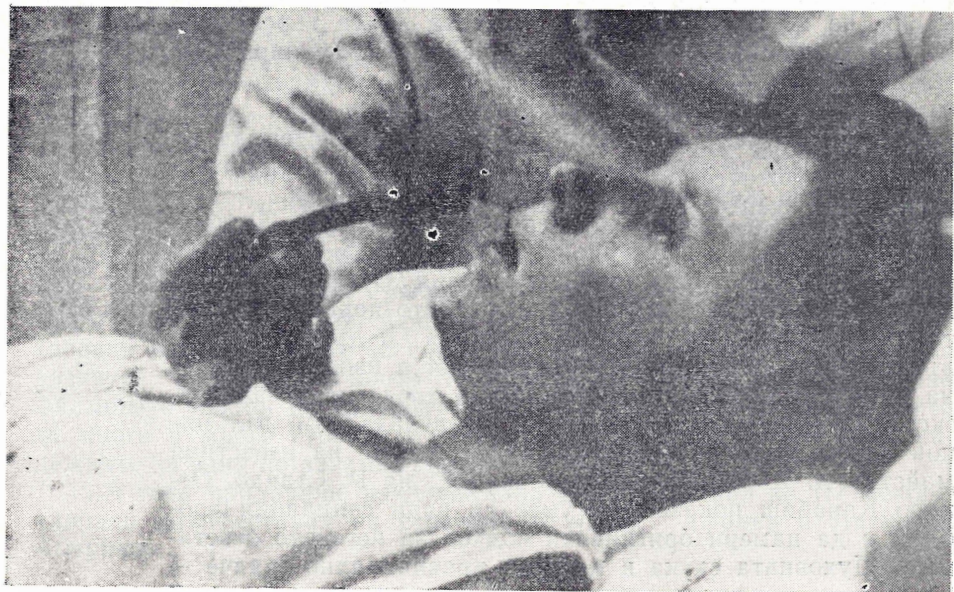
Тревожният застой, който от една-две години се забелязва в сферата на късометражното кино, бе потвърден и на Краковските фестивали, състояли се в началото на юни т. г. И националната програма на полското късометражно кино, и последвалата го международна програма отстъпваха по всички показатели на онова, което този фестивал е представлял досега. Но трябва да бъдем наясно — това не се дължи на фестивалното ръководство, което изведнъж е започнало да гледа по-зле на своята работа. Просто общата стагнация в един сектор на киноизкуството неизбежно даде своето отражение.

Коя е причината за това състояние? На този въпрос е трудно да се отговори еднозначно и категорично. Но мисля, че корените на „злото“ трябва да се търсят във влиянието на телевизията, която наистина стимулира възраждането на някои забравени похвати в документалното кино, но, от друга страна, изтласка на заден план авторското присъствие, „обективизира“ жизнения материал до такава степен, че творческата мисъл започна да става ленива, да губи желание за остра и ярка самоизява.

Бих казал, че полското документално кино, доскоро водещо в света, демонстрира в момента именно такава успокоена и изравнена творческа мисъл. Отминало е времето на ярките, експлозивни изяви, които поразяваха зрителя с неочакваната находка, с острия и дързък ракурс върху действителността, с артистичност и изобретателност на формата. Само като слабо ехо от това славно за полското документално кино време прозвучаха този път някои филми като например „Гледна точка“ на известния майстор К. Карабаш или „Признание“ на Р. Стандо. Отново Карабаш показва, че умее да види социалния проблем и да намери оригинален подход за неговото осветяване. Духовната скука в малкото провинциално градче —

най-голямата атракция тук е идването на театъра от близкия град, — отливът на младежта към по-големите населени центрове, където по-лесно може да се намери работа, жилище и развлечение — всичко това е показано чрез един набор от фотоснимки, направени от членове на местния фотолюбителски клуб, които сами коментират своите снимки и така допринасят както за собствената си характеристика, така и за характеристиката на героите си. А филмът на Стандо ни напомня за ония силни полски документални филми, които поставяха остри социални проблеми, стремяйки се да проникнат до психологията на героя. Млад войник-шофьор изпива фатални четири бутилки бира и резултатът е трагичен — колата върхлита върху играещите край улицата деца и три от тях са убити на място, а четвъртото остава инвалид за цял живот. Присъдата на военния съд: 9 години затвор. В дома на младия Йозеф Панек остават да го чакат двайсетгодишната му жена и малката му дъщеричка. А той в това време ще живее заобиколен от престъпници, специалисти в убийствата и грабежите, ще бъде подлаган неизбежно на тяхното „възпитателно“ въздействие... Пред камерата — очевидно абсолютно привикнали към нея — с пределна искреност споделят своите мисли и възнения Йозеф Панек и жена му. Нещастieto е ужасно — и за семействата на пострадалите деца, и за тяхното собствено семейство. Всичко е осъзнато напълно. Но как ще живее младият човек, когато излезе от затвора? Филмът не се стреми да го оправдае, нито да предизвика снизхождение към него. Акцентът върху извършеното нарушение на закона е поставен точно и силно. Но филмът прониква в душевността на този неволен престъпник и раз-

„Първа любов“



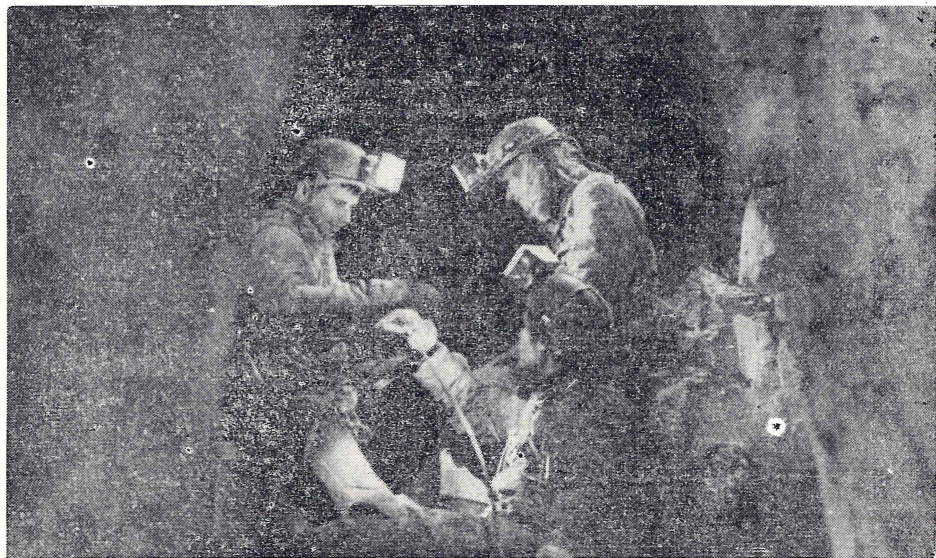
крива неподозираната сложност на една човешка съдба, към която не можеш да останеш безучастен. Основното тук е, че авторът подхожда изследователски към жизнения материал и извлича органично присъщите му значения, а не го притеснява в калъпите на готови, предварителни тези. Пред нас са живи хора, които откровено споделят свои дълбоко лични мисли и вълнения, а не решават поставена от режисьора тема...

Неизвестно защо тези два филма бяха оставени без всякакво внимание от журито. Впрочем към филма на Стандо внимание прояви Главното политическо управление на Полската народна армия и го отличи с втора награда...

От 58 показани филма журито награди 7 — 5 документални и 2 анимационни филма, като „Гран при“ бе дадена на филма „Първа любов“ на К. Кешльовски, едната специална премия на филма „Ястшембе“, режисьор Ст. Мантуржевски и Ст. Недбалски, а другата на филма „Осмият континент“ на режисьора А. Зончовски.

Обглеждайки така раздадените награди, трябва да кажем, че полската анимация, такава, каквато бе представена тази година в Краков, не блести с никакви особено ярки постижения нито като мисъл, нито като форма. Творческият дебют на Р. Антонищак „Сбогом, пара!“ — своеобразни рефлексии на железничарска тема, — отбелязан от журито с една от четирите главни премии, е създаден под силното влияние на Дисней, като привлича повече вниманието с ярката си и оригинална музикална партитура. Другият награден със същата награда филм „Скерцо“ на К. Новак е фактически една шега — известна картина на холандския художник Ян Вермеер ван Делфт изведенъж „оживява“ — през прозореца, до който е застанала

„Осмият континент“



жена, профучава тухла и пада на пода. Както правилно бе отбелязано във фестивалния вестник, едва ли това е най-добрият начин за популяризиране шедеврите на класическата живопис... Но, от друга страна, филмът е показателен за цяло едно съвременно течение в анимацията — отхвърлянето на усложнената, понякога дълбоко зашифрована философска идея и преминаване към откровения виц, към откровения гег. Това се потвърди и от повечето филми, показани в международната програма на Краков. Едно течение, което безспорно търси и намира контакт със зрителя, но което едва ли е най-перспективно като направление за развитието на анимацията като изкуство.

Що се отнася до наградените документални филми, можем да кажем, че този път те идват да потвърдят едно предпочитание на журито към филми, които избягват рисковете и се насочват към утвърдени и безспорни стойности. Може би не случайно членът на международното жури — френският режисьор Рене Лалу — категорично заяви публично, че е „удивен от глупостта и конформизма на „Първа любов“, получил „Гран при“ на фестивала“. Това, разбира се, е една много остра и крайна оценка, но тя идва да подсказва, че филми като „Първа любов“ — в него се разказва как умело и щастливо една млада брачна двойка се справя с всички проблеми и трудности на живота — не се приемат като автентични и искрени документи за действителността. Филмът „Ястшембе“ е портрет на един млад, несъществуващ доскоро град и неговите обитатели-мигнори. Тук се усещат много повече жизнени сокове, от чисто кинематографична гледна точка режисурата е по-интересна, по-съвременна, особено се откроява динамичният монтаж. Но и този филм излъчва прекален оптимизъм и безметежност, и тук като че ли мярката е била позагубена. А филмът „Осмият континент“ носи действително достойнствата на автентичния репортаж за една пещерна експедиция, но същевременно режисьорът не желае в никакъв случай да пропусне възможността, за да ни убеди колко напрегната и опасна е тази разходка под земята, за която цел изкуствено разиграва „драматични“ сцени...

*

Както е известно, международният Краковски фестивал, който става непосредствено след националния, се провежда под лозунга „Нашият двадесети век“. Това е един твърде сполучливо избран лозунг, който позволява голяма обхватност и разнообразие на панорамата, защото естествено не са един или два показателите, по които може да се търси характерното и типичното за нашето време.

Този път имаше един филм, който във фокус бе събрал редица съществени аспекти на нашата съвременност — съветският анимационен филм „Остров“ на Фьодор Хитрук. Приет извънредно топло от публиката, „Остров“ получи при всеобщото одобрение — журито в Краков заседава публично! — „Гран при“ на фестивала. Въоръжаване, неоколониализъм, отчуждение, експлоатация и т. н. — всичко това, решено в един набор от остроумни гегове, е разказано с остро чувство за хумор в алегоричен план, като за основа е взета

съдбата на един корабокрушенец. За филма „Остров“ това бе втори „Гран при“ след Кан т. г., където той бе също отличен като най-добър късометражен филм. Независимо, че не попадна сред наградните, друг ярък представител на съветското късометражно кино бе документалният филм „Трамвай пътува из града“ на Людмила Станукина. Със скрита камера е проследен маршрутът на един ленинградски трамвай в различни часове на денонощието, за да се разкаже с много любов за хората, които се возят с този трамвай, видени и коментирани зад кадър от ватманката на трамвая, чийто портрет с не по-малка любов също се извайва от авторката на филма. Тук естетиката на наблюдението е достигнала особено високо равнище и може би единствено известни прекалени дължини пречат на филма да достигне цялостно до ярка художественост.

В групата на документалните филми и този път се откриха филмите на Югославия, които, струва ми се, в момента можем да приемем за водещи в световното документално кино. „Хубаво се живее на село“, „Изстисквачът на маслини“, „Никому нищо“ и особено „Клопката“ — ето само някои от показаните в Краков югославски филми — са произведения, които доказват големите публицистични и художествени възможности на документалния филм, способността му да прониква до същността на определени процеси и явления чрез сложния духовен свят на човека. Дали това ще е демографският проблем на „Хубаво се живее на село“ — в Словения в града отиват на работа жените, а в Далмация мъжете, което заставя словенските селяни да си търсят съпруги в Далмация; или студия за човешкия труд, чрез който от паметивека се добиват богатата от природата — „Изстисквачът на маслини“; или възхвала на човешкото жизнелюбие в „Никому нищо“, в който възрастни пенсионери демонстрират неизтребимия си жизнен оптимизъм; или иносказание за предателството и лишаването от свобода, на която има право всяко живо същество, в „Клопката“ — навсякъде се среща с ярка и силна мисъл, със стремеж тя да се поднесе в оригинална форма, с авторска позиция и отношение.

Макар и в друга стилистика по силата на публицистичното си и художествено въздействие, с югославските филми се изравни и чехословашкият филм „Касоразбивачът“ на известния режисьор Яромир Иреш. Авторът е попаднал на изключително любопитна находка — дружбата между бивш касоразбивач и офицер от милицията, който на времето си го е арестувал. Двамата се срещат и потъват в своите спомени за миналото, за което касоразбивачът естествено е оставил немалко веществени следи, използвани сега от режисьора майсторски като документи. За да видим в края, че бившият касоразбивач днес строго охранява входа на един завод, старателно брани държавното имущество и внимателно преглежда личния багаж на работниците при излизане от завода. Заслуга и постижение на Иреш е, че за тази твърде тезисна идея — превъзпитанието на човека в нашето общество — той е намерил отлична художествена и публицистична защита, наситена с органичността на непосредственото човешко поведение.

За съжаление отново поради някои организационни неуредици

българското късометражно кино не успя да се представи, както трябва, на международния фестивал. Отново закъснение в изпращането на филмите, отново мъчителни преговори на място с ръководството на фестивала и молби за „изключения“... В последна сметка 5 наши филма преминаха по фестивалния екран — анимационните „Електронната домакиня“ на Хр. Топузанов и „Страх“ на Иван Веселинов, научно-популярните филми „Невъзможното възможно“ на Ал. Обрешков и „Невидими звуци“ на К. Обрешков и документалният филм „Братя“ на Н. Златанов. Веднага можем да кажем, че и петте филма бяха приети радушно от публиката и отбелязани с точни и доброжелателни оценки за техните качества в критическия дневник, печатан ежедневно във фестивалния вестник. Но до отбелязване от страна на журито не се стигна.

Не е възможно да се разкаже за всички 92 филма, включени този път в състезателната програма. Но бих желал да споделя б. заключение още няколко думи за един филм, който бе показан в последния ден на фестивала извън конкурса. Това бе известният и нашумял вече филм „Против разума и за насилието“ на мексиканските документалисти Карлос Ортиз Теода, Алексис Гривас, Анхел Флорес. Това е фактически големият и покъртителен документ за събитията в Чили през септември на миналата година и когато човек види този филм, разбира, че той е първоизточникът на целия он-за филмов материал, посявил се впоследствие в дълга поредица от филми, посветени на фашисткия преврат в Чили. В този именно филм е заснето погребението на Пабло Неруда, тук прозвучава неповторимо изпетият така вълнуващо нестройно от процесията „Интернационал“, тук човек вижда с очите си вандализмът, с който е бил опустошен домът на Пабло Неруда, и слуша с ушите си посланието на генерал Пиночет до мексиканския народ, съпоставено с такава острога с ония спонтанни, изречени през ридания думи от жените в черно и плачещите мъже над труповете на убитите от хунтата. Едва с този филм темата за Чили — а нима е мислим днешният ни ден от двадесетия век без Чили?! — получи големия и необходим акцент във фестивалната панорама. И именно този филм — на фона на едно документално кино, което явно търси нови импулси и нова ориентация — дойде да покаже, че първоизворът на документалния филм е бил и ще бъде репортажът, непосредствената връзка с живота, осъществена от творци, които взимат в ръката си камерата като оръжие, за да подпомогнат активно стремежа на човечеството към всестрани прогрес.

КАН-74

ЛЮБОМИР ШАПКАРЕВ

Всеки филмов фестивал има своите цели, своите претенции, своите изисквания, своите особености. Фестивалът в Кан, според думите на неговия председател Робер Фавр льо Бре и на неговия директор Морис Беси, си е поставил за цел да рефлектира най-важните тенденции на филмовото изкуство, но също така да открива надеждните „новаци“ и да ги подкрепя. Негова амбиция е да извади на показ пред зрителите кинематографиите, които доскоро са били неизвестни, и да открие път към сеетовните екрани на техните филми. Неговите особености са много. Но една от най-подчертаните е, че от двадесет и седем години редовно се предсказва залезът му, а той все още съществува и носи знамето на един от най-авторитетните фестивали.

Разбира се, отдавна мина времето, когато Кан беше преди всичко светско средище, на което продуценти от всички континенти търсеха сензации, а чрез тях — големи печалби, „звезди“ замайваха главите на простосмъртните с блясъка си, а старлетки се разсъбличаха пред режисьорите... Сега Кан в продължение на петнадесет дни е световна столица на киното, в която успоредно с „големия“ фестивал се провеждат редица други мероприятия: Седмица на критиката, Петнадесетдневка на режисьорите, Преглед на надеждите на френското кино, Преглед на американското „подземно кино“ и на края — филмовият пазар — най-големият показ на филми в света (над 300 пълнометражни и над 500 късометражни филма).

Трябва да се отбележи, че ръководството на фестивала не само че не се отнася враждебно към тези паралелни манифестации, а ги подкрепя активно. Вероятно Фавр льо Бре и Морис Беси добре помнят кризата във Венеция, която доведе първия по време фестивал в света до няколкогодишна летаргия, за да не кажем смърт.

Към особеностите на фестивала в Кан може да се посочи и

фактът, че всяка година подборът на филмите и особено на френските филми, е силно атакуван — било от критиката, било от „хората от професията“. Ако болшинството от филмите отразяват нови тенденции в киното, ако те са нови по форма, ако са творби на непознати режисьори; ако са ангажирани политически — се надигат продуцентите, дистрибуторите, големите филмови къщи, които призовават, както това беше тази година, „да се спаси фестивалът, защото той не е експериментална база“. Ако обаче селекционерите са се спрели на традиционни по съдържание и форма творби на зрелищни, макар и с художествени достойнства филми, критиката изстрелва куршумите си... И така от година на година...

Особено на фестивала е и това, че на него се показват предимно филми от САЩ, Франция, Италия и Англия. Така през тази година в официалната програма бяха включени 29 филма (4 извън конкурса) от 15 страни, като от „голямата четворка“ в списъка фигурираха 18 филма (САЩ — 6, Франция — 5, Италия — 4, Англия — 3). Останалите 11 участника показаха по един филм. Направи силно впечатление отсъствието на такива редовни участници в Кан като Швеция, Чехословакия, Полша, Югославия. В замяна на това за трети път срещаме имената на Белгия, Канада, Израел, а след дълго отсъствие — на България и Индия. Разбира се, при това групиране на силите „битките“ за наградите се водят между „големите“ Останалите конкуренти са само контур на тези битки и случайно могат да се доберат до някоя награда.

Характерно тази година беше и масовото представяне на филми на известни режисьори — в конкурса или извън конкурса. В списъка на участниците личаха имената на Федерико Феллини, Пиерпаоло Пазолини, Карлос Саура, Френсис Форд Копола, Хол Ешби, Робърт Олтмън, Ален Рене, Жак Тати, Клод Люлуи, Кен Ръсъл, Карой Мак, Луиджи Комепчини, които като че ли си бяха определили среща в Кан, за да вземат полагаемите им се награди. В това число фигурираше и името на Микеланжело Антониони, но в последния момент той е отказал да изпрати филма си. Злите езици говорят, че той не пожелал да подложи филма си на оценката на бившата си съпруга Моника Вити — член на журито...

Силно впечатление направи включването в програмата на фестивала на няколко творби, които с успех биха преминали по екраните на „специализираните кина“ от всички категории, но които в никакъв случай не оправдаха присъствието си в Кан било поради незначителните си художествени достойнства, било поради ограничеността или незначителността на темата, било дори поради вулгарност. Ще споменем някои от тях: „Човекът с ключовете“ (САЩ), „Деветте живота на котарака Фриц“ (САЩ), „Другите“ (Франция), „Женски баща“ (Израел), „Горещият вятър“ (Индия), „Симптоми“ (Англия). Действително режисьорите на някои от тези филми са се постарали да засегнат интересни проблеми, да им дадат нетрадиционна форма, да кажат нещо ново, но явно е, че силите им не са стигнали. И тук неминувемо трябва да си поставим въпроса по какви причини селекционната комисия на фестивала, която обикновено е толкова изискателна, е допуснала тези филми? Кои са били ключовете, които са отворили вратите на Кан за тях — може би преклонението пред името на някой творец, може би натискът от страна на Ке д'Орсе, може би желанието да се угоди на някоя силна дистрибуторска къща? Каквито и да са тези причини, фактите са налице — в Кан бяха показани филми, които не бяха достойни за името на фестивала.

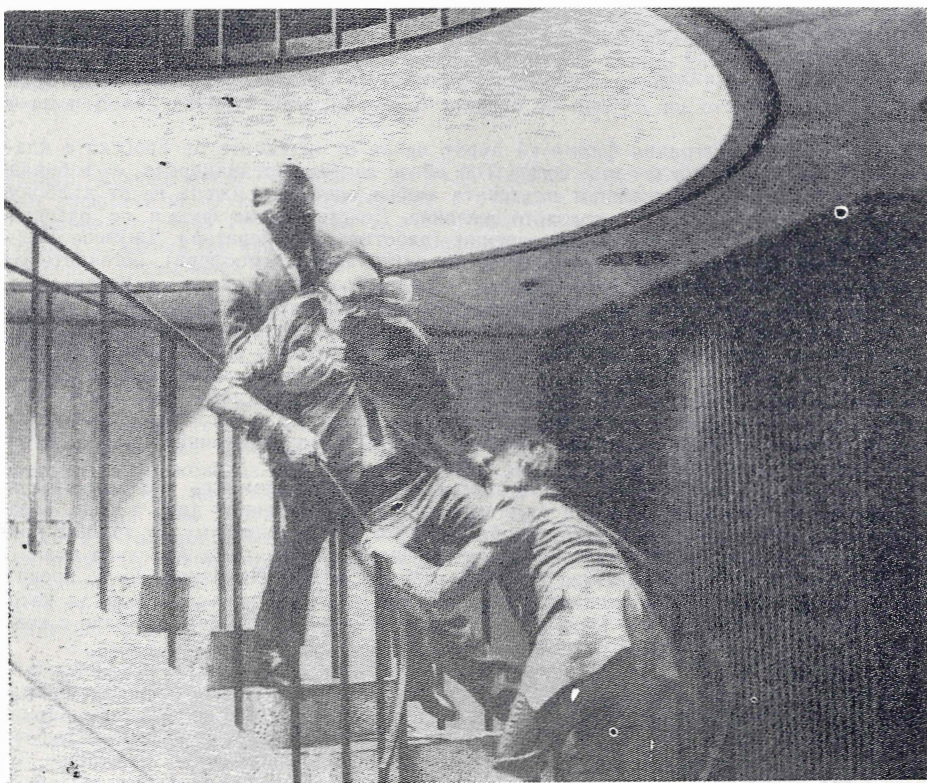
Журито на фестивала за първи път беше едно и за пълнометражните, и за късометражните филми. Негов председател беше Рене Клер (Франция) — член на Френската академия, кинорежисьор („Хубостта на дявола“, „Нощни красавици“, „Големите маневри“, „Квартал Порт дьо Лила“ и др.) и членове: Моника Вити (Италия) — киноактриса („Червената пустиня“ и др.), Жан-Лу Дабadie (Франция) — журналист, писател, автор на киносценарии („Нещата от живота“, „Макс и железарите“, „Офейкването“), Кен Фант (Швеция) — филмов продуцент, актьор, писател, филмов режисьор („Вълшебното пътуване на Нилс Холгерсон“), Феликс Лабис (Франция) — художник, Ървин Шоу (САЩ) — писател романист („Балът на проклетите“, „Петнадесет дни другаде“, „Вечер в Базанс“ и др.), Мишел Суте (Швейцария) — поет, композитор, певец, филмов режисьор („Луната със зъби“, „Ябълката“, „Землемерите“, „Отлъчването“ и др.), Александър Уокър (Ирландия) — филмов критик, Далтън Тръмбо (САЩ) — филмов режисьор („Джони взе пушката си“), Ростислав Юренев (СССР) — филмов критик, заслужил деятел на изкуствата.

Някои от включените в програмата филми се знаеха отдавна, те даже бяха минали с по-голям или по-малък успех по екраните в родните си страни, други бяха съвсем нови по производство, но за тях рекламата шумеше от дълги месе-

ци, третѝ бяха съвсем непознати. Всички обаче идваха в Кан с желанието да се изявят, да бъдат признати, да започнат чуждестранната си кариера. Светещите пана с невероятни размери, многоцветните обяви във фестивалния бюлетин, интервютата, дадени по радиото и телевизията, безбройните листовки, гъзиви и позивчета, които заливаха улиците — криеха една гайна, но и ясна цел: да се привлече вниманието на дистрибуторите, на собствениците на кина, на консуматорите... Защото истинската цел на фестивала в Кан е да подпомага развитието на киното, но не само като изкуство, а и като индустрия. И то индустрия, която трябва да носи големи печалби.

Носителят на Голямата международна награда, американският филм „Разговорът“ (режисьор Френсис Форд Ксполя, по негов сценарий. В главните роли — Джийн Хекмън, Джон Кейзъл, Алън Гарфилд, Фредерик Форест, Синди Уилмъз, Майкъл Хигинз) бе очакван с нетърпение. След поредицата от пет американски филма, които не направиха особено впечатление никому (ако не се сметне „Деветте живота на котарака Фриц“, който беше освиркан поради българността си), той беше последният коз на САЩ. И действително „Разговорът“ оправда до голяма степен очакванията. Безспорно той бе единственият от най-добрите филми на фестивала, заслужаваще да бъде отбелязан от журито, но отличаването му с Голямата награда, според мен, бе пресилено. Лично аз предпочитам пред него италианския филм „Престъпление от любов“, западногерманския „Всички

Из филма „Разговорът“, получил Голямата награда



„останали“ се наричат Али“ и испанския филм „Братовчедката Анхелика“. Но за тях ще стане дума по-долу...

Една жена и един мъж се разхождат по улицата. Около тях гъмжи от хора. Те разговарят спокойно и по нищо не личи, че разговорът им се записва от няколко най-съвършени апарата... През нощта Хари Кол, човекът, който трябва да ги шпионира, прослушва пет, десет, двадесет пъти магнитофонните записи, като се стреми да разбере за какво може да послужи този запис, за който така щедро му заплащат... След няколко дни неговият „работодател“ е убит... Едва сега Хари разбира играта. Той е ужасен от престъплението, при това си дава сметка, че и самият той вече не е свободен човек, че и неговите движения се заснемат, че и неговите разговори се записват...

Най-голямата заслуга на „Разговорът“ е, че той рисува, макар само чрез полутонове, една картина на американската действителност. Живот, лишен от прелестите на интимността, от радостта да си сам в дома си, от щастieto да бъдеш обичан и да обичаш без свидетели... Аферата Уотъргейт, която още шуми в западната преса, е доказателство за горното и филмът като че ли е едно предупреждение за това, което очаква хората в страната на неограничените (наистина!) възможности. Сюжетът е актуален. Джийн Хекмън изпълнява ролята на шпионина-наемник блестящо. Но с това се изчерпват качества на филма. Зрителят остава с впечатление, че много от постиженията във филма са му познати отнякъде, самото водене на разказа напомня „Фотоувеличението“ на Антонioni, само че не е така чисто и на края доскучава. В сценария се чувствуват празноти и „кръпки“, драматургията е несвършена. Финалът на филма прозвучава неубедително и в него се чувствува голяма доза демагогия.

Обстоятелството, че американската фирма „Съединените артисти“ е копродукцент и разпространител за целия свят на филма на Пиерпаоло Пазолини „Хиляда и една нощ“, обяснява до голяма степен решението на журито да му присъди Голямата специална награда. Вероятно и името на Пазолини е изиграло известна роля. Без съмнение този филм ще има голяма търговска кариера и вече е програмиран в почти целия капиталистически свят. Всичко това обаче не е гаранция за „голям филм“, не може да потвърди неговите художествени и морални (в най-широкия смисъл на думата) качества. Не случайно при прожекцията на филма се чуваха продължителни дюдюкания, не случайно при обявяването на наградите решението на журито бе освиркано. А при това публиката в Кан не е британска.

Пазолини е изградил филма си върху някои от легендите на арабската класическа книга „Хиляда и една нощ“. Той обаче съвсем преднамерено е избирал тези легенди, които възхваляват плътската любов, любов, движена не от дълбоки чувства, а изключително от половото желание. Действието на филма се развива бавно, даже мудно, сред красиви картини (работата на оператора Джузепе Рудзолини е забележителна и създава истинска ориенталска атмосфера), легендите се преплитат и мъчно могат да се следят. Завръзката и развързката на всеки един от разказите са поставени в зависимост от любовната интрига. Пазолини с истинско наслаждение показва голотата на женските и мъжките тела с големи подробности. В някои сцени тези подробности стигат до вулгарност и скандализират. И тогава непредубеденият зрител си задава въпроса: „За какво е създаден този филм? Какво иска да каже с него Пазолини. Каква радост ни доставя това произведение? Нима еротичните дразнения са целта на живота?“... Главните роли във филма изпълняват Нинето Даболи, Франко Мерли, Инес Пелегрини, Франко Чити, Теса Бушет, Маргарет Клемснги.

Луис, четиридесетгодишен самотник, посещава родното си градче, където е изживял детството си. Той си спомня с носталгия хубавите дни, а след това и тежките години на Гражданската война от 1936 г. Спомените му го връщат при братовчедката му Анхелика, която тогава горещо е обичал. Сега Анхелика е зряла жена, омъжена, с деца. Луис все още тайно я обича. Няколкото часа, прекарани в провинциалното градче сред семейството на Анхелика, се враждат като нов спомен в съзнанието на Луис, но (помен, в който не се знае кое е минало и кое настояще, кое е истина и кое е мечта...

Това накратко е съдържанието на испанския филм „Братовчедката Анхелика“ (режисьор Карлос Саура), получил Наградата на журито. Главните роли във филма се изпълняват от Хосе Луис Васкес, Лина Каналехас, Фернандо Делгадо, Лола Кардона. Този филм по яснотата на замисъла си, по чистотата на намеренията, по простотата на постройката е пълна противоположност на филма на Пазолини. В него няма загатване, няма недомлъвки, които могат да се тълкуват по различни



Мари-Жозе Нат във филма „Цигулките на бала“ — награда за най-добра женска роля

начини. Всичко, което е трябвало да бъде казано, е казано. Този филм е поглед към днешната испанска действителност, с всичките взаимоотношения, свързващи я с изживяното през Гражданската война; пресъздаването на миналото в действителност е оценка на настоящето. Тази оценка не е блестяща. Сауръ е проявил истинска гражданска смелост. Той не е пощадил както гражданските, така и религиозните институции и това прави от „Братовчедката Анхелика“ идеологически и политически филм, пред който не може да се остане безразличен. Журито на фестивала, определяйки на филма само Наградата на журито, прояви скъперничество, защото той притежава високи художествени, артистични и идеологически качества.

Спирам се на американския филм „Пътуване за Шугърленд“ на режисьора Стивън Спилберг само защото бе отличен с наградата за сценарий. . Лоу отива на свиване със съпруга си Кловис, който излежава в изправителен лагер присъда за кражба. Кловис трябва да прекара още четири месеца в затвора. Въпреки това под натиска на Лоу Кловис избягва — детето им е дадено за отглеждане на едно „почтено семейство“, тъй като съдът е решил, че те са недостойни да го възпитават, и те искат да си го вземат... По пътя един полицейски агент ги спира заради някакво дребно пътно нарушение. Те се уплашват и с насилие отеличат полиция заедно с неговата кола. Но зад тях се образува фантастичен кортеж от стотина полицейски коли, които ги преследват... Пътуването завършва трагично със смъртта на съпруга...

Сценарият е написан по действителен случай.

Филмът е изграден по традиционната система на противопоставяне на „добри“ и „лоши“, на престъпници и полиция. Също така по правилата на добрите американски полицейски филми в края установеният ред надделява и всеки получава това, което е заслужил. Не може да не се отбележи прекрасната снимачна работа на оператора Вилмош Зигмонд, който е използвал всичките възможности на съвременната техника. Но за съжаление, същността на филма, неговата

сърцевина е незначителна. Той е възхвала на глупостта и ограничеността на една жена, която с поведението си убива съпруга си, причинява нещастия на невинни хора, убива бъдещето на собственото си дете.

Френският режисьор Мишел Драш представи в Кан филма си „Цигулките на бала“. Този филм гее от няколко месеца се прожектира във Франция с успех. Пълните салони обаче не означават винаги качествени филми и за съжаление в случая е така. Успехът сред публиката на „Цигулките на бала“ се дължи без съмнение на някои други причини: името на режисьора, който с предишния си филм „Елиза, или истинският живот“ привлече вниманието на критиката и на публиката; изпълнителката на главната роля Мари-Жозе Нат (наградата за женска роля, която много по-заслужено биха получили Стефаниа Сандрели, Бригите Мира или изпълнителките на българския филм „Последната дума“ — Цветана Манева, Доротея Тончева, Бела Цонева, Анета Петровска и др.), която е една от любимите актриси на френската публика; участието във филма и на третия член на семейството Драш — малкия Давид; Жан-Луи Трентинян изпълнява главната мъжка роля; сюжетът на филма — преследванията на едно еврейско семейство във Франция по време на Втората световна война; мелодраматичният характер на творбата, която на моменти предизвиква сълизи на умиление... „Цигулките на бала“ с една голяма крачка назад в творчеството на Мишел Драш.

Без да има големи амбиции, американският режисьор Хол Ешби е направил приятен, над средното ниво филм. „Последният наряд“ няма да остане в историята на киното, но има редица качества — свеж диалог, бликащ хумор, чувствителност и нежност, равномерно и логично развитие на действието. Трябва да добавим, че той е критика на глупавата бюрокрация в американската армия, на „законните“ пречки, които се поставят пред младежта в Щатите, критика на абсурдността в ежедневието на американеца. Тримата главни актьори на филма — Джек Никълсън, Отис Йънг и Ренди Куйд — са блестящи, но над всички се откроява Джек Никълсън, който заслужено получи наградата за мъжка роля.

„Престъпление от любов“ на Луиджи Коменчини е според мен най-добрият италиански филм в конкурса и един от най-добрите филми, показани на фестивала. Изпълнен прекрасно от Джулиано Джема (обичайния герой на италианските спагети-устейрни) и на Стефаниа Сандрели, той възбужда и трогва, без да бъде мелодраматичен. Най-голямата му заслуга е, че атакува проблемите на днешната западна цивилизация посредством една обикновена любовна история, наситена с много човешки чувства. Неговият разказ, воден в духа на най-добрите традиции на италианското неореалистично кино, показва лица, които не са еталони на работници, на работодатели, на родители, на еманципирани деца, а са живи хора, които имат нужда от хляб, от легло, от баня, от любов... Луиджи Коменчини характеризира филма си с две изречения: „Любовта означава очарование на природата. Но срещу Нуло и Кармела (главните герои на филма — той работник и профсъюзен деятел от Северна Италия, тя — сичиланка, прогонена от родния си край от бедността и глада) е изправен заводът, т. е. инструментът, който разрушава природата и любовта.“ „Престъпление от любов“ доказва безспорния и жив талант на Коменчини, неговите качества на творец, който може да прави и зрелищно кино (защото филмът е добре приет от най-широката публика), с достатъчно художествени, идейни и човешки качества, които го извисяват над общо-средното ниво на показаните в Кан филми. За съжаление журито, като че ли повлияно от оценката на някои десни вестници (в „Л'Орор“ го нарече „пролетарската дама с камелии“), го отмина незабелязано...

Впрочем журито не отбеляза и още един значителен филм. Става дума за филма на ГФР „Всички „останали“ се наричат Али“ на режисьора Райнер Вернер Фасбиндер. Еми е самотна жена: шестдесет години, вдовица, децата ѝ оженени, чистачка в учреждение. Една вечер в кварталното кафене тя случайно среща един друг самотник — Али, мароканец, работник. Те разговарят, той ѝ придружава до дома ѝ, лият заедно чашка коняк. Понеже гее е късно, тя предлага на Али да пренощува в гостната стая... Самотата, може би любовта, ще спомогне за формирането на тази странна двойка, която ще шокира както близките на Еми, така и тези на Али. След женитбата им старата жена вижда, че децата ѝ, съседите, другарките по работа, кварталните търговци ѝ обръщат гръб... Времето обаче лекува. Постепенно всичко се нормализира около двойката и животът продължава хода си. Но тогава налице излизат другите различия между тях и те ще бъдат фатални...



Джек Николсън във филма „Последният наряд“ — награда за най-добра мъжка роля

„Всички „останали“ се наричат Али“ доказва голямата гражданска и творческа съвест на Фасбиндер. На показ са извадени най-ярките тззи на днешната западногерманска буржоазия — расизъм, закостенялост, егоизъм, грандомания. Фасбиндер не само ги показва, той ги и осмива. Разказът му, бавен, без да бъде тромав, завладява зрителя, внушава му идеите си, без да бъде натрапчив. Тази деликатност и сигурност и в идеите, и в разказа правят от „Всички „останали“ се наричат Али“ филм достъпен, но с високи художествени достойнства, политически, без да бъде плакатен и декларативен... В главните роли на филма: Бригите Мира, Барбара Валентин, Ел Хеди Бен Салем. Филмът получи наградата на ФИПРЕССИ, която се присъжда извън фестивала.

За останалите филми от конкурса само по няколко думи.

„Игра на котки“ на Карой Мак (Унгария) е разказ за живота на две жени — обичани и харесвани някога, а сега самотни, стари, пред прага на смъртта. Филмът е изпълнен с поезия, с тъга, операторската работа е много добра. За съжаление действието е мудно и уморително — в продължение на два часа не се случва нищо. Чувствува се и дъх на претенциозност, недоверие и неискреност. След „Любов“ този филм е крачка назад в творчеството на Карой Мак.

Филмът на Кен Ръсел „Малер“ (Англия) бе истинско разочарование. В на-

чалото биографичен, а по-късно преминаващ в стила на музикална комедия, филмът буди недоумение. Ръсъл прави филм за композитора Малер, а през цялото време се чувства неговата омраза към този човек, към неговата музика, към неговия живот.

Без особени достойнства е и филмът „Всячки сме крадци“ на Робърт Олтмън (САЩ). След забележителните „М. А. Ш.“ и „Образи“ с право се очакваше той да поднесе някоя приятна изненада. Опитът му да нарисува картина на американското общество и нрави от тридесетте години чрез приключенията на една група изюргали от затвора крадци явно не е успешен. Ще бъде несправедливо да не се отбележи отличната операторска работа на Джин Бофити и отличната игра на неизвестната досега Шели Дювал, която с право би претендирала за наградата за женска роля.

Лилиана Кавани („Галилео Галилей“) би всички рекорди по ретроспекция с филма си „Миларепа“ (Италия). Сценарият на филма е написан по старинна автобиографична книга на тибетския маг. поет и отшелник Миларепа. Режисьорката е искала да създаде връзката учител — ученик, като от наши дни я прехвърля в XI век и прави от филма си строго интелектуална творба, откъсната от публиката, но чиста и с голяма пластична красота.

Имената на Ален Рене и Жан-Пол Белмондо са достатъчно познати в целия свят, за да можем със сигурност да кажем, че филмът „Ставишки“ ще има голям успех сред публиката. Жалкото е, че Ален Рене, чийто талант е всепризнат, се е хлъзнал по наклон на чисто комерческото кино и е направил филм с търсен романтизъм, в който мошеникът Ставишки (в неубедително изпълнение на Жан-Пол Белмондо) е издигнат до герой. Искайки вероятно да напоми на себе си от годините на „Хирошима, моя любов“, Рене съвсем неумело е емъкнал някои кадри с политическо звучене, които са в дисонанс с целия филм.

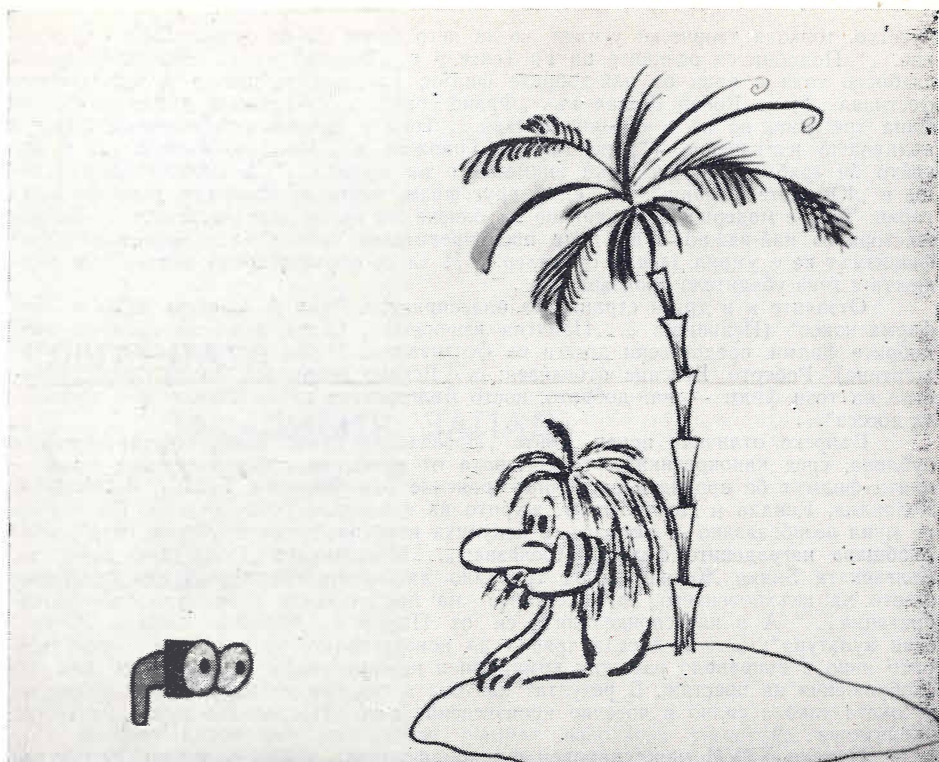
Участието на Съветската кинематография на фестивала в Кан е било винаги отбелязвано с голям и интересен филм. Идва могат да бъдат забравени филми като „Летят жерави“, „Четиридесет и първият“ или „Соларис“?.. Тази година СССР се представи с „Безследно изчезнал“ на режисьора Георги Данелия. Сценарият е написан по романа на Марк Твен „Приключенията на Хъкълбери Фин“. Филмът е топъл, грижливо волс и достига улеслостие на публиката. В един непретенциозен разказ авторът ни показва живота на обикновените хора в САЩ в началото на столетието, с техните грижи, конфликти, преследването на негрите.

„Химико“ на режисьора Мазахино Шинода представя Япония. Химико е жрица, която довежда до знанието на политическите ръководители на страната волята на Бога-Слънце. Тя е божествена през деня, но през нощта става истинска жена, която има нужда от любов. Така тя съгрешава със своя полубрат. Тази връзка е неприятна за ръководителите на държавата, които убиват Химико и я заместват с друга жрица — едва седемгодишна, която е още далече от плътските съблазни... Филмът е много добре заснет. Действието обаче е базно и зрителият има впечатление, че присъствува на театрално представление.

Новото белгийско кино, което от няколко години прави големи усилия да придобие свой облик и да се издигне, бе представено в Кан от филма „Клетката на мечките“ на младия режисьор Мариан Хандверкер. Загизването на малките търговци и занаятчии под ударите на концерните и супермаркетите, безперспективността, пред която са изправени много млади хора, политическото им осъзнаване и бунт, са главните линии на творбата му. Филмът има доста недостатъци — професионални и идейни, — които се дължат на неопитността и на младостта.

„Светата инквизиция“ (Мексико) на режисьора Артуро Рипетейн беше единственият представител на Латинска Америка. Действието на филма се развива през XVI век. Светата инквизиция е простреляла лапите си в Новия свят, за да попречи на чуждите на католицизма идеи да застрашат единството на Испанската империя. В град Мексико групи евреи, изселници от Испания, запазват древната си вяра и изпълняват обредите ѝ. Мъченията на Инквизицията, публичното отказване от вярата, непрекъснатият надзор не пречат тази група да остане вярна на себе си. Но едно предаване отгътрешно решава всичко — цялата група е осъдена на смърт чрез изгаряне... Филмът е театрален и в общи черти доста блед, но е открителен протест срещу нетърпимостта и дискриминацията. Неговата дължина обаче (повече от 150 минути) изморява и отегчава.

Само ще отбележа, че извън конкурса бяха представени няколко интересни филма: „Амаркорд“ на Федерико Фелини (Италия), доказал наново големия талант на автора си; „Парад“ (Франция) на Жак Тати — документален филм —



Съветският анимационен филм „Островът“, получил „Голямата награда“ за късометражен филм

среща в цирка между артистите, клоуните, зрителите, децата и самия Тати: „Цял един живот“ (Франция) на режисьора Клод Льолуш — най-оспореният и отречен филм на фестивала; „С. П. И. С.“ (Англия) на режисьора Ървин Кършнър — пародия на шпионски филм без никакви особени качества.

Преди да завърша, бих желал да кажа нещо и за участието на България на фестивала в Кан.

Всички с горчивина си спомняме, че в продължение на девет години предишните български филми в Кан бяха отказвани по различни причини. Не бяха допуснати до фестивалната програма филми като „Иконостаът“ и „Козият рог“, които впоследствие получиша широко признание по целия свят.

Тази година филмът „Последната дума“ на Бинка Желязкова беше един от първите, които официално бяха поканени за участие на фестивала. Заедно с него бе поканен също в конкурса и късометражният анимационен филм „Аквариум“ на Зденка Дойчева.

Качествата на „Последната дума“ са известни на всички — на публиката и на критиката. Той беше широко обсъждан в пресата и на срещи със зрителите. Тук ще дам само няколко извадки от чуждестранната преса, които показват как бе оценен в Кан. Под заглавие „Един разтърсващ български филм“ Марио Брион пише във вестник „Нис-Матен“: „...филм, в който се чувства епичен и лиричен полъх в един жесток и понякога непоносим разказ... Той поставя проблема за героизма и за човешките слабости... По-разтърсващ сюжет от този едва ли би могло да се намери. И Бинка Желязкова го разработва с ярки средства и безспорен талант...“ Жан дьо Баронсели пише в „Монд“: „...филм за жените, създаден от една жена. Той е произведение, което раздвижва толкова красиви

чувства, толкова творчески усилия, че за него може да се говори само с уважение...“ Подобни са оценките на Ги Теисеир в „Л'Орор“ — „... Въпреки някои слабости това е един от най-добрите филми, представени досега в тазгодишния фестивал...“; на Робер Шазал във „Франс соар“: „... Поезията дойде от Изток. Една трагична, но не и отчаяна поезия... Това е красив и благороден филм с вълнуващо изпълнение...“; на Мишел Гранжан в „Льо Провансал“: „... филм, който би трябвало да задържи вниманието на журито...“ А Самюел Лашиз пише в „Юманите диманш“: „... един друг филм, който ни изненада, идва от България. Това е модерно пресъздаване на близка по време действителност... За режисьорката най-важно е да даде предупредителен сигнал на съвременния свят: фашизмът не е умрял заедно с Хитлер... И тя се обръща преди всичко към младежта с това убедително произведение...“

Отзивите и в други страни са благоприятни. Така А. Саншец пише в „Информасионес“ (Испания); „... Приятна изненада... Става дума за един от най-добрите филми, представени досега на фестивала...“ Във вестник „Насион“ (Аржентина) Роберто Бенсана отбелязва: „... Всичко допринася за чудесните качества на този филм — най-доброто, което българската кинематография е произвела досега“...

Въпреки отличния прием, който „Последната дума“ намери сред широката публика, сред кинокритиката, сред хората от професията (веднага след прожекцията филмът бе продаден за разпространение във Франция, Белгия, Швейцария, Холандия, Канада и Португалия), журито на фестивала не го отличи. Но и това не мина незабелязано — веднага се получи реакция. Вестник „Франс соар“, като съобщава наградените филми, отбелязва: „... И специално „Последната дума“ на българката Бинка Желязкова би трябвало да получи награда заради благородството на вдъхновението, за качеството на постановката и за чудесната интерпретация...“ А в кореспонденцията си от Париж Е. Карасева пише в „Советская культура“: „... С досада трябва да констатираме, че в редица случаи журито явно е направило известни компромиси по комерчески съображения или по съображения на престиж. В резултат на това в списъка на наградените филми не се оказва такова силно и човечно произведение като „Последната дума“ на Бинка Желязкова...“

И така XXVII международен филмов фестивал в Кан завърши. Както на всякъде, така и тук, има щастливи, има и нещастни. Едни възхваляват компетентността и безпристрастието на журито, други се усмихват лукаво, трети направо недоволствуват. Но не могат всички да бъдат задоволени. Такова е човешкото правосъдие. А по фестивалите то се чувства най-силно.

И все пак от всичко личи, че фестивалът се е променил в духа си, в съдържанието си, в начина на провеждането и тази промяна продължава всяка година. Каква голяма разлика от това, което видях в Кан преди дванадесет години, и това, което виждам днес... Притокът на публиката непрекъснато се увеличава. Залите са вече много малки, за да поберат всички — официални гости, поканени, участници, журналисти (над 1000 регистрирани в пресцентъра), обикновени любители на киното. Броят на прожекциите в официалната програма, както и на прожекциите на паралелните манифестации, които вече са почти официални, е увеличен и пак има хора, които не са могли да проникнат в залите. Прожекциите на филмовия пазар, които също се провеждаха успоредно, бяха масово посетени въпреки големия брой порнографски филми. А именно те са предмет на големите сделки. И точно това пък е отвратителната страна на фестивала. Защото така е изграден капиталистическият свят: всяко изкуство се приема, стига да носи пари... И фестивалът в Кан, който би трябвало да бъде големият празник на киноизкуството, не може да се освободи от закона за печалбите...

Тази година видяхме няколко хубави филма — не шедеври, но филми сериозни, на високо професионално ниво, с прекрасна актьорска игра. И въпреки тях, а може би и поради тях фестивалът в Кан доказа отново, че нещо трябва да бъде променено в него. Но дали само във фестивала, или в кинематографичната индустрия?

ЛЕГЕНДАТА

ЗА «ДИВИЯ ЗАПАД»

БОГОМИЛ РАЙНОВ

В своя класически вид обаче жанрът използва регистъра на обичайните си жестоки сцени, за да ни доведе до определен етичен извод. Теоретичите и историците на уестърна при всеки удобен случай подчертават, че това е една популярна форма на „морална поука“. Не случайно такиъв бележит артист като Джеймс Стюарт бе заявил в едно интервю: „Изпитвам неограничено доверие към нравствеността на тия истории, упражняващи върху масите такова силно въздействие, което нищо не би могло да неутрализира.“ Въпросното интервю бе взето по един знаменателен повод: проекция на първия уестърн, смет по способа на „кинопанорамата“. И тъй като във връзка с това произведение, в което сам участвуваше като изпълнител, Стюарт бе добавил: „Смятам съвсем искрено, че като разказва на масите прекрасни истории, а не отвертителни истории, кинопанорамата ще върне в тъмните зали мнозинството от публиката, която е избягала от тях, понеже предлаганите филми са били подтискащи и нечисти.“¹

Действително уестърнът поне в своите най-значителни постижения недвусмислено утвърждава стойността на такива човешки качества, като предприемчивостта и смелостта, постоянството и издръжливостта, дружбата и чувството за дълг, състраданието и великодушието, олицетворени в постъпките и възгледите на положителните герои, срещу които действуват отрицателните персонажи, илюстриращи от своя страна отблъскващата същност на алчността, коравостърдечиято, кръвожадността, предателството, малодушието. При това нравствената оценка на автора винаги е добавъчно формулирана и в кадрите на епизода, където по правило „доброто“ тържествува над „злото“. Тази традиционна етична позиция на уестърна е изразена твърде отчетливо от Хауърд Хокс в известния му филм „Рио Браво“, сумиращ в известен смисъл моралните принципи на жанра.

Продължение от бр. 7/74 г.

За да избегнем подробностите на една твърде усложнена интрига и да свием резюмето до пределния минимум, ще си позволим да цитираме част от филмографския фиш, публикуван от френската федерация на киноklubовете:

„В локала на градеца Рио Браво пристигането на пияницата Дюд предизвиква сбиване, по време на което е убит един човек. Унизен от намесата на шерифа, Дюд го събаря и това позволява на убиеца Джо Бърдът да се оттегли невредим. Засрамен от постъпката си, пияницата помага на шерифа да залови бандита и става негов помощник, или по-скоро, става отново такъв, защото вече е упражнявал тази професия, преди да се оттегли на пиянството от любовна мъка. Но едно непоносимо напрежение възниква бързо, тъй като братът на Джо, Натан Бърдът, е богат скотовъдец, стремящ се да подчини областта на своята воля посредством банда убийци. Той обкръжава селището, за да попречи на шерифа Ченс да оттегли пленника си на съд в съседния град.“

„Ченс разполага само с несигурната помощ на Дюд, готов да се върне към бутилката, и на добрата воля на един стар инвалид, Стъмпи. Неговият отдавнашен приятел Уелър, който минава (през селището) с изрван коли, напразно му предлага своята помощ и помощта на спътниците си, семейни хора, които шерифът не иска да излага на смъртна опасност. Той би приел в краен случай помощта на младия Колорадо, изключителен стрелец. Ала младежът, раздразнен от покровителственото отношение на представителя на закона, отвърща с небрежен отказ. Убийството на Уелър го кара да промени становището си, обаче предложението му, оценено като твърде закъсняло, е грубо отблъснато.“

„Като разкрива умело убиеца на Уелър, Дюд отново спечелва уважението на шерифа, но впоследствие пак го загубва в резултат на продължително записване. По своя вина шерифът попада в ямка, от която се спасява благодарение на Колорадо и на красивата Федър, която хвърля една саксия в прозореца и предизвиква навременно сбиване.“

„Шерифът съзнава, че е влюбен в тази красива професионална комарджийка, която по-рано е смятал да изсели от градчето. Той се помирява с Колорадо, който ще замести Дюд. Този, засрамен от слабостта си (която без намесата на Колорадо би причинила смъртта на Ченс), решава, че е напълно провален човек. Но след една патетична сцена, която затрогва дори стария Стъмпи, той получава отново звездата на зам. шериф.“

„Ала Дюд попада в ръцете на Бърдът, който предлага на шерифа да го размени срещу Джо. Дюд се съгласява на размяната, която следния ден се превръща във формено сражение, тъй като Дюд е успял отново да отмъкне Джо. Старият Стъмпи, отстранен от битката поради своята недъгавост, все пак взема участие в нея и осигурява победата на приятелите си, като хвърля фишеци динамит върху противника.“

„В Рио Браво наново настъпва спокойствие и Федър и Ченс се осмеляват най-сетне да си доверят, че се обичат.“

Цитираме това резюме, както вече казахме, единствено за да спестим място, тъй като подобна схема е твърде бедна и безцветна, за да отрази поне частично образното богатство, атмосферата и резките обрати в ситуацията, постигнати от Хокс. Но в случая даже и тая суха справка ни е достатъчна, за да различим отделните моменти в идейно-етичната проблематика на произведението. Основен и доминиращ между тях е моментът на дружбата, изразен многократно в отношенията Дюд—Ченс, Ченс—Уелър, Стъмпи—Ченс, Ченс—Колорадо. Дружба, не проста и идилчна, като в довоенните уестърни, а сложна и противоречива, минаваща през разногласия, конфликти, провали и саможертви, за да се утвърди в мъжествена и героична солидарност, преодолява всички препятствия. Тази главна тема е свързана с цяла редица други нравствени мотиви, като тия за дълга и себеприщаност (Ченс), за смелостта, необуздаността, устойчивостта на характера и борбата със самия себе си (Дюд), за подчиняване себичните пориви на общата кауза (Колорадо), за великодушието и вярата в човека (Ченс—Дюд), за истинската любов, изникваща неусетно и странно в тоя сеят на груби отношения (Федър—Ченс), без да говорим за другите проблеми, поставени в негативен план от отрицателните персонажи.

Солиден майстор, Хауърд Хокс не превръща филма си в илюстрация и проповед на горните идеи, а оставя те естествено и неуловимо да проникват в

тъзниането на зрителя посредством структурата на характера, е, съобразението на конфликтите и развитието на ситуацияите. Изобщо „Рио Браво“ с основание се причислява към най-значителните образи на хуманистичната насока в уестърна, отстояваща принципите на морала срещу апологията и разгула на насилието. И всичко това е много добре, додето не си поставим въпроса: но за кой именно морал е същност става дума? Защото възхвалата на героизма „изобщо“, на дружба-тата „изобщо“ и на себеотрицанието „изобщо“ няма особена стойност, ако се вземе под внимание, че тия неща в живота се проявяват не „изобщо“, а в името на нещо, и че в зависимост от туй, какво точно е това „нещо“, ще зависи и доколко можем да ги оценим като достойнства.

За да отговорим на поставения въпрос, необходимо е да изследваме не едно или друго отделно произведение, а да обхванем цялата линия на т. нар. „морален“ уестърн. Едва тогава ще можем да се убедим напълно, че тая линия, с твърде редки изключения, утвърждава като висша нравственост всеизвестните буржоазни собственически принципи на индивидуализма, на частната инициатива, на самообогатяването, на правото и необходимостта да се бориш с всички възможни начини срещу всички възможни пречки по пътя на успеха. Положителният герой в класическия уестърн, наистина завидно твърд и упорит, смел и предприемчив, но за да отстоява личните си интереси и за да постига егоистичните си цели. Той е верен на един нравствен катехизис, сътворен точно по негов образ и подобие. И затова подвизите му могат да възхищават само публика, изповядваща същия този праистен катехизис или достатъчно легумислена, за да наглиза в дълбоките подбуди на героя.

В следвоенния период поради еволюцията на обществените настроения бяха направени известни корекции в поведението на този образцов мъж, чийто „благородни“ качества обслужваха не твърде благородни цели. Героят вече не тъй безразборно трепе индианци и мексиканци, той е по-великодушен към околните, по-често използва юмруците си, а по-рядко — пистолета, по-охотно нарушава мрачното си мълчание, за да пусне някоя груба шега. Но тия повърхностни поправки не изменят образа в дълбочина. Между много примери за нравствеността на героя в неговата съвременна разновидност бихме могли да се спрем на филма „Мак Линтък“ на Ендрю Мак Неглън. Мак Линтък е образец на човек, преуспял благодарение на лични добродетели, от рода на изброените по-горе. Той е най-богатият скотовъдец в областта и собственик на банка в градчето. носещо неговото име. Изобщо това е истински щастливец, само че лошото при щастиеците е, че не подхождат много за действащи лица, тъй като няма какво повече да постигат. Прочее, понеже с такъв герой не може да се развие драма за търсене на щастие, авторът я създава върху заплахата от загубване на щастие. Семейните отношения на Мак Линтък са се объркали, той се е разделил с жена си, а дъщерята е изпатена в пансион. Положението, макар и не съвсем розово, е все пак поносимо, додето ревнивата съпруга не се завръща отново, уж за да иска формален развод, а е същност, за да устройва бурни сцени на мъжа си. Положението се усложнява добавъчно поради присъствието на красивата икономка, която Мак Линтък междувременно е наел, а също и поради задирията на, на които е подложена дъщеря му, също завърнала се у дома. Всичко това е все още в рамките на семейния водевил. Лошото е, че междувременно в областта се завръщат и други хора — индианците — заедно с техния доскоро задържан от властта шеф. Мак Линтък като типичен герой от „ног ти“ се стреми към мирно съвместно съжителство с червенокожите, докато по-голямата част от бялото население е за тяхното окончателно прогонване. С две думи конфликтът, който героя иска да избегне, в края на краищата все пак избухва, ала това е само за да се види, че силният мъж може да наложи волята си както в оправяне на семейните неразбории, така и в решаване на големите обществени проблеми.

Мак Линтък по време на цялото действие е отявлел привърженик на спокойствието, на законността и на реда, което е съвсем естествено, ако се вземе под внимание, че законността и редът са изцяло съобразени с личните му интереси. При това, както в дома си, така и вън от него, героят приканва към подчинение най-вече с аргументите на плесниците и юмруците, приличка, която в представите на автора би следвало да ни разнирва откровеността, непринудеността и дори добродушието на Мак Линтък.

Но нека не издребняваме чак до юмручните подробности. Достатъчно е и туй, че всички добродетели на героя са свързани със защитата на ~~на своето~~ семейство, на **своето** благополучие, на **своята** сигурност, на **своето** имущество и на **своя** ред.

Една нелишена от значение подробност: ролята на Мак Линтък се изпълнява от прочутия Джон Уейн. Този артист с мъжествено бакърено лице и с масивно туловище, тежащо 130 килограма, започнал кариерата си още в „Голямата пътека“ на Раул Уолш (1930), бива въздигнат след войната до символ на смелчачата от Дивия Запад. „Царят на уестърна“, както го наричат популярните кинописания, е участвувал в повече от 170 филма на жанра, някои от които са дело на такива солидни режисьори като Джон Форд, Хауърд Хокс, Джон Хъстън, Алън Дуан. Добросъвестен изпълнител, никога не надхвърля едно добро средно ниво, но и никога съвсем посредствен, Джон Уейн през последните три десетилетия представлява за милиони зрители образа на „американския авантюрист, безупречен и безстрашен, който се бори, често с юмруците си, за да си осигури място под слънцето...“ и да запази солидните американски добродетели“, както пише за него Из Кован. Дали защото напълно се е вживял в ролята си, или просто защото играе себе си: Джон Уейн и в живота изповядва същите тия възгледи, които му е възложено да изразява на екрана — консерватизмът, шовинистичното самодоволство, нетърпимостта и агресивността спрямо тия, които не мислят като „нас“ — тия черти на Уейн се проявяват не само в многобройните му интервюта, но и в двата филма, които той режисира с наивната и доста разпространена самонадеяност на някои изпълнители, възбуждащи си, че след като могат да изнесат на плещите си главната роля на действието, нищо не им пречи да поемат и главната роля в създаването на произведението. Първият от тия филми е „Аламо“ (1960), творба с претенции за монументалност, траеща три часа, отегчителна въпреки външния си динамизъм и с твърде отчетливи милитаристични тенденции. След пренебрежителните или направо неприязнени оценки на тоя пръв опит смелият Джон Уейн трябваше цели десет години да събира кураж, докато се реши на втори подобен експеримент. Този втори експеримент се оказа и втори пасквил, далеч надхвърлящ по ретроградност и мерзост първия. Става дума за прочутите „Зелени барети“. И публична тайна е, че реализацията на филма бе поверена на Уейн от ЦРУ и Пентагона, след като те не бяха успели да привлекат за нечистата си задача някой шо-годе-талантлив режисьор. Тога милитаристично и шовинистично недоносче, възхваляващо американската агресия във Виетнам, бе посрещнато с такова презрение и негодувание от публиката и дори от редица буржоазни издания, че Джон Уейн, отначало самоуверен и арогантен в изявленията си, постепенно бе принуден да възприеме тона на извъртанятия и оправданията и да настоява, че той съвсем не искал да изрази тия идеи, които му се приписвали, че някой кригичи прекалено раздували отделни „детайли“ на филма и пр.

Разбира се, бедата не е просто в Джон Уейн, който е най-агресивната фигура в новата история на жанра. Бедата е в мирогледната основа, обща за преобладаващия брой уестърни и отразяваща концепциите на собственическия егостичен морал. Защото примерно артист като Джеймс Стюарт, който в много отношения може да бъде взет като антипод на агресивния Уейн и който за разлика от Уейн неведнаж с отказвал да играе във филми с прекалено войствена наска, също нерядко бе принуден да изпълнява роли, отразяващи всетака собственическа нравственост, макар и в по-„благороден“ аспект. Такъв е напр. филмът „Прерията на честта“, реализиран, както и „Мак Линтък“ от Ендрю Мак Леглън. И тук главният герой Андерсън (Джеймс Стюарт) е фермер. И тук семейната драма е преплетена с епизодите на социални сблъсъци. Но Андерсън, за разлика от Мак Линтък, няма претенцията да ръководи съдбата на ближните си и единственото му желание е да живее спокойно сред многобройното си домоладие. Само че моментът съвсем не е подходящ за спокойно съществуване. Избухнала е гражданската война между Севера и Юга. Свързан с южняците, Андерсън в същото време е враг на робството и расизма и следователно е по-близо до позициите на северяните. За него това е още една причина да се държи настрана от междусобичата. Но ето че най-малкият син на фермера и любимец на семейството е отелечен от северяните. Андерсън заедно с част от децата си тръгва да търси изчезналия. Положението на южня-

ците става все по-тежко, тяхното поражение е неминуемо, противникът е пленил голяма част от войската им. Личното ожесточение на чифликчията се примесва със състрадание към военнопленниците. Той успява да освободи част от тях, като напада един влак, в който обаче не намира сина си. Завръщането във фермата ще бъде съпроводено с нови мъчителни преживявания. Пред очите на Андерсън пада застреляно едно от момчетата му. Фермата е опожарена и две други деца на фермера са също убити. Но въпреки тежките загуби героят намира изход в примирението. Той е в църквата с оцелелите си деца, когато ненадейно и за всеобщо удивление там влиза отвлеченият и вече оплакан син на героя.

Нека не се спираме на наивната мелодрама, ни по-добра, ни по-лоша от средния тип „затрогващ“ уестърн. Нека признаем, че Андерсън е по-човечен и по-симпатичен като тип от грубия Мак Линтък. Но каква е позицията на този човек, представен ни за изразител на висша нравственост? Не е трудно да се види, че зад хуманните действия на фермера се крие един патриархален егоизъм. Да се изолираш от конфликтите на околния свят, да осигуриш спокойствие за себе си и за своите в този неспокоен свят — до това се свежда основната цел на фермера. И ако той все пак е принуден от развитието на събитията да взема участие във войната, това става не от никакви патриотични идеи и не съобразно гражданските му възгледи, а единствено с оглед на бащински и родствени подбуди. Противник на насилието, Андерсън сам става проводник на насилие. Противник на робството, той се превръща в съюзник на робовладелците. И тия противоречия, вместо да породят мъчителна драма на съвестта, биват погребани под сладкото примирение на църковния епизод.

Ако такъв е в последна сметка смисълът на т. нар. „морален“ уестърн, то характерът на другата, агресивната линия в жанра е още по-неприятен. Тази линия, развила се, както вече казахме, с особена сила в следвоенния период, се характеризира с пълно изоставяне дори на ограничените норми на традиционния собственически морал в името на пълния аморализъм, на кръвожадността, садизма, еротиката и хомосексуалните извращения. Евангелистката лицемерна нравственост на пионерите тук е заместена от оня пълен разгул на низшите инстинкти, който е характерен всъщност не толкова за нравите на XIX век, колкото за днешния ден на буржоазното общество.

Линията на аморализма се прояви още в поредицата филми, където порядъният ковбой, златогърсач или фермер бе заменен от далеч по-колоритните и „драматични“ фигури на бандитите и на хората „без закон“ от типа на братята Джеймс и на Били дъ Кид. Друг е въпросът дали тия жестоки и самотни „рицари“ са по-неприятни като герои от униформените бойци като Къстър и хората му, неотстъпващи в свирепостта си по нищо на бандитите. Съществено е, че заменянето на пионера с разбойника, точно както в криминалния роман заменянето на детектива с гангстера, отразява катастрофалното спадане на престижа на буржоазната законност в очите на част от самата буржоазия и бележи индивидуалистичното преклонение пред силния самотен хищник и индивидуалистичното презрение към обществото-стадо.

Подобна „еволуция“ се набелязва и в позицията на уестърна към жената и към проблема на отношението между половете. Пътем казано, този жанр никога не се е отличавал с някакво особено уважение към жената. Тя е третирана обикновено като житейска необходимост, като инструмент за епизодични наслади или в най-добрия случай като добавъчна премия, очакваща героя в епизода. Тази позиция ни се представя от защитниците на жанра за стремеж към историческа достоверност. „Жената беше нещо рядко в Дивия Запад — пише Ив Боасе. — Мъжът я оценяваше като домашно животно, често полезно (за кухнята, домакинството и поддържането на чифлика), често приятен (с оглед физиологическите му нужди), а понякога и необходимо за осигуряване на мъжко потомство, способно да наследи трудно придобитите блага... Рядко и твърде полезно домашно животно, жената заемаше място в стълбицата на стойности между коня и мулето. Защото при всички случаи, както забелязва твърде справедливо Андре Базен, и най-прекрасната жена не струва колкото един добър кон.“³

Този утилитарничен подход е сам по себе си вече доста обиден и груб, но той тепърва ще стигне до още по-голяма деградация в произведенията от по-

сочената линия. В тия произведения порядъчната годеница или съпруга ще бъде все повече измествана от изкусителката и проститутката, а насилието на уестърна все по-обилно ще бъде гарнирано от „лакомствата“ на еротичния филм. За разлика от целомъдриято на някогашните ковбойски истории, творби като „Царят и четирите царици“ и „Русокосата и шерифът“ на Раул Уолш, „Дяволицата с розово бельо“ на Джордж Кюкър, „Четирима убийци и едно момиче“ на Ричард Карлсън, „Наследството на гнева“ на Ричард Бертлет, „Жестокото острие“ на Джон Шерууд, „Реката, от която няма връщане“ на Ото Преминджър и др. изобилствуват с креватни спизоди, със сцени на разголване в банята или спалнята, с красноречиви кадри, разкриващи на зрителя в едър план прелестите на стриптиз нерядко с особен „финес“ се разгръщат в наелектризирания климат на свирепите страсти и насилието. В „Човекът от Запад“ на Елтън Мен напр. прелъстителната Джули Лондън е заставена от похотливите бандити да се съблича пред очите на своя любим, принуден с безсилна ярост да наблюдава етапите на той стриптиз под заплахата на ножа и да очаква момента, когато спектакълът ще прерасне в групово изнасилване.

При това еротиката на редица уестърни е съчетана, къде по-ясно, къде по-завоалирано, с болезнените апетити на садиста. Тъкмо затуй изнасилванията и изтезанията на жени са любими теми на жанра. Тъкмо затуй дори сцените на стриптиз нерядко с особен „финес“ се разгръщат в наелектризирания климат на свирепите страсти и насилието. В „Човекът от Запад“ на Елтън Мен напр. прелъстителната Джули Лондън е заставена от похотливите бандити да се съблича пред очите на своя любим, принуден с безсилна ярост да наблюдава етапите на той стриптиз под заплахата на ножа и да очаква момента, когато спектакълът ще прерасне в групово изнасилване.

Споменахме вече, че темата на дружбата между мъжете е една от най-главните теми на жанра. В съвременната продукция обаче в темата на дружбата все по-често се долавят акцентите на една хомосексуалистична интерпретация. Като се имат пред вид обичайните цензурни ограничения и търговските интереси на продуцента, разчитащ най-вече на младежката публика, нищо чудно, че поне засега хомосексуалните тенденции се проявяват по-скоро в намеци, отколкото в откровени действия. Тия намеци обаче са достатъчно красноречиви. Именно затуй, както изтъкват дори някои западни критици, „въпреки нашата пословична наивност много ни е трудно да повярваме дори за секунда в невинността на отношенията между Хенри Фонда и Ентъни Куин в „Магесникът“ на Едуард Дмитрик, между Кърк Дъглас и Бърт Ланкастър в „Разчистване на сметки в О. К. Къръл“ на Джон Стърджъс, между Ланкастър и Гери Купър във „Вера Круз“ или между същия Купър и младия Бен Пиана в „Хълмът на бесилките“ на Делмър Дейвис. Но подар смайващия хомосексуален тригълник Били дъ Кид, Док Холидей и Пат Грейрът в необикновения „Бандит“ на Хокс, най-красноречивите отношения в садо-сексуален план са без друго тия между блудкавия Робърт Тейлър и гениялния Ричард Уидмарк в „Съкровището на обесения“ на Джон Стърджъс... При скоростта, с която се движат днес дилжансите, можем да се обзаложим, че утрешният уестърн, ще бъде по-близо до Маркиз дьо Сад, отколкото до Фенимор Купър“⁴.

Ако е нужно да вземаме някакво отношение към горното пророчество, би следвало да кажем, че макар произнесено преди повече от десет години, то още на времето си е било направено с късна дата, тъй като цяла серия уестърни вече от две десетилетия насам са много по-близо до литературата на порнографията и на сексуалните извращения, отколкото до целомъдрената проза на Купър. Що се отнася до въпроса, дали жанрът ще мине от репертоара на красноречивите намеци към грубия език на прякото изобразяване, това е въпрос на подробности, по който нито е лесно, нито е наложително да се правят категорични предвиждания. Въз всеки случай при жанр като уестърна всичко е възможно, доколкото той отдавна е превърнат в някакъв шкаф, където различните автори по различен начин, ала с еднаква свобода складират личните си страсти, фантазми и натрапчиви идеи, без всяка грижа за фактите на историята или принципите на морала. Не случайно един от най-бележитите актьори на уестърна — Гери Купър — бе казал на времето:

„Единственият уестърн, в който бих приел да участвам сега, може да бъде само един уестърн с историческа стойност. Съмнявам се, че някой би имал желание да направи подобен филм, тъй като публиката вече толкова дълго е

била хранена с лъжливи представи за Запада, та едва ли би приела нещо наистина автентично.“*

Историческите фалшификации и аморалистичната проповед на уестърна стават особено опасни, когато се поставят в служба на определени политически концепции и по-точно в служба на расизма и шовинизма. В продължение на близо половин век много стотици популярни романчета, илюстрирани новели и филми на жанра са създадени с явната цел да се поддържа „националната гордост“ на обикновения американец и да му се внушава чувството за „расово превъзходство“. Без да пресилваме нещата, можем да кажем, че агресивният политически реакционен уестърн играе твърде съществена роля в системата от идейни средства за формиране ретроградното съзнание на американския еснаф. В хиляди кинозали и десетилетия наред няколко поколения американски младежи са минали през деформиращата школа на филмовия уестърн също тъй неизбежно, както са минали през училището и казармата.

Расизмът и шовинизмът се проявяват най-арогантно в епизодите на „военния“ уестърн, отразяващ или по-точно своеволно изоपाстващ редица събития, свързани с борбата между армията на нашественика и индианските племена. В това отношение особено благодарна за раздухване на патриотарската истерия се оказва легендата за героичните подвизи и трагичната гибел на прочутия Къстър. Известно е, че този жесток и безскрупулен офицер, ползващ се със славата, че „никога не е загубил нито едно оръжие и нито едно знаме“, пада убит в кърваво сражение с чаените през юни 1876, както гласи лаконичният служебен доклад: „Билото на хълма бе буквално покрито от трупове на офицери и войници. Между тях открихме генерал Къстър и неговия брат...“

Близко до ума е, че дори простата екранизация на гибелта на прославения национален герой е достатъчна да събуди у еснафската публика шовинистичен бяс и жажда за реванш. Наистина индианците отдавна са ликвидирани, сиреч реваншът по отношение на тях е вече докрай изконсумиран, обаче за виртуозите на идеологически операции не е никак трудно да пренесат ненавистта спрямо някогашния враг към противниците в сегашно време.

Всъщност обаче историческите факти съвсем не свидетелствуват в полза на Къстър и господарите му. И само заслепеният от патриотарско опиянение ливид не би бил в състояние да види, че Къстър е станал жертва не на „подлия враг“, а на справедливото възмездие. Истината е, че наред с другите си позорни „подвизи“ легендарният командир начело за прочутия си седми полк ненадейно връхлита призори на 7 ноември 1868 г. върху лагера на чаените, разположени мирно край р. Уошита, и устройва масово клане. Индианците няма да забравят този акт на подлост и жестокост. Осем години по-късно те ще се издължат на Къстър в споменатото сражение при Литъл Биг Хорн точно по закон на Дивия Запад: око за око, зъб за зъб. Ала историята не приключва с гибелта на генерала. Напротив, оттук започва най-кървавият епизод в историята на индианското изстребление, за да стигне в края на 1890 г. до зловещия си финал. В лагера на Уидър Ни Крик са струпани стотици и стотици пленени индианци. При условията, в които се намират, те явно са обречени да измират от глад и студ. Но победителят няма време да чака. Един ден разположените в четирите краища на лагера картечници откриват огън. И цялата маса на военнопленници методично и грижливо бива унищожена до крак. Достойно отмъщение за Къстър, представляващо далеч не единственият позор в историята на Щатите.

Разбира се, уестърнът не се обременява с факти от рода на цитираните. Там всичко е по-ясно, по-просто и най-важното по-приятно за самочувствието на „средния глупак“ в залата. От една страна са „наша момчета“ с обветрени мъжествени лица и с тия тъй красиви сини униформи на кавалерията, посланиците на цивилизацията, дошли да установят ред и закон в тези диви места. От друга страна са чаените, суксите или апахите, избозо тази „червенокожа папlach“, която само външно и съвсем отдалеч напомня човешкия род и която застрашава живота на „нашите момчета“ с томахазки, отровни стрели и стълбове за мъчения. „Дълго време той бе наричан Червенокожия — пише Ив. Ко-

* Интервю, публикувано в парижкото издание на *New-York Herald Tribune*, 5. X. 1960.

вак. — Това име бе синоним на дивак и на убиец на бели... Индианецът, извън закона и извън бялото общество, е човекът, който трябва да бъде убиван в името на нацията и на цивилизацията. Бог и законът бяха добрата съвест на това общество“.⁵ В същия смисъл звучи и оценката на Рюперу: „Червеният човек... е безполезният и жаден за кръв дивак, узурпатор на една земя, жадувана страстно от Белия, чак до далечните си океански брегове. От тази концепция ще се роди неумолима расистка теория за превъзходството на Белия, проявила се тъй (широко) в регионалната и национална американска литература. Уестърнът в продължение на 50 години възприе същата гледна точка...“⁶

Произведенията, потвърждаващи горните констатации, са трудно избронми, пък и не заслужава да бъдат изброявани по простата причина, че се касае за еднородни, минали и заминали, за да бъдат заменени от други, също тъй посредствени и също тъй злотворни. По-неприятното е, че дори талантиливи автори са подпомагали с отделни свои творби и през известен период расистката и шовинистична тенденция. Такъв е случаят с „Фантастична атака“ на Раул Уолш (1941) и „Форт Апач“ на Джон Форд (1948), без да говорим за някои други още по-свирепи произведения като „Гръмотевица над апачите“ на Джоузеф Нюман, „Преследването трая седем дни“ на Дейвид Бътлър и „Тръбите свирят за атака“ на Рой Роуланд.

*

Бележките, направени дотук, за историческата недостоверност, моралната нечистоплътност и политическата ретроградност на уестърна се отнасят за жалост към по-голямата част от досегашната продукция на жанра. Струва ми се обаче, че би било несправедливо да отричаме тази продукция изцяло и да пренебрегваме ония произведения, които макар и сравнително малко на брой единствени осигуряват място на уестърна в сферата на автентичното изкуство.

Филмовият уестърн — защото в случая имаме пред вид именно него — е разнороден в тенденциите си. Огромният брой фабрики тук по правило са в плен на неголям брой стереотипи и преповтарят с по-голямо или по-малко закъснение получените вече популярност сполуки на майсторите. След това идва значително по-скромният раздел на търсещите автори, които обаче „търсят“ не в добрата насока, а се стремят да обновят жанра с елементи, съответстващи на общата деградация на моралните принципи и естетически вкусове. И естествено най-малобройна е групичката на сериозните режисьори, единствени заслужаващи името творци.

Делото на тази групичка, разбира се, също не е еднородно. В него може да се набележи известна еволюция, свидетелстваща за настойчив стремеж към превръщане на развлекателния жанр в изкуство на сложни човешки драми и оригинални художествени решения. Тази еволюция се прояви най-силно към началото на 50-те години и макар в наши дни да е значително по-трудно забележима, това още не е основание да предричаме скорошната смърт на жанра.

Опитът, натрупан през периода, в който Холивуд се бе превърнал в пропагандно бюро на американския начин на живот и в агент на американския стремеж за световно господство, доведе трезвите глави на задокеанската киноиндустрия до убеждението, че само една решителна промяна на репертоара би могла да ги спаси от окончателно дискредитиране пред публиката. Това пробуждане от шовинистичното опиянение оказа влияние и си и върху уестърна и особено върху т. нар. „военен уестърн“. Още в 1949 г. един от най-сериозните автори — Ентъни Мен (1906—1967) — в своя филм „Дяволската врата“ бележи рязък поворот от традиционното неприязнено отношение към индианците. Това е може би пръв опит за проникване в драмата на презрените „червенокожи“. Един възрастен туземец лаконично разкрива тая драма пред героя Джеф (Робърт Тейлър): „Нашият народ е осъден... Но той никога няма да изостави тази земя... Земята е наша майка, наша плът. Ако трябва да я загубим, по-добре ще е да умрем“. Отношението на симпатия към индианеца се проявява категорично и в появил се през 1950 г. филм „Пречупената стрела“ на Делмър Дейвис (р. 1904), числящ се между най-значителните режисьори на уестърна. Тук героят Том Джефърс (Джеймс Стюарт) прсаява нечувана дързост да свърже живота

си с индианска девойка. Стремежът на Том е да осуети кръвопролитията и да постигне разбиращелство между вождя на апаките и генерал Хауард. И този стремеж накрая се увенчава с успех, макар и с цената на едно последно кръвопролитие: любимата на героя загива.

Пак през 1950 г. излиза на екрана „Дъщерята на пустинята“ на Раул Уолш (р. 1902), още една от големите фигури на уестърна. Расовият проблем е поставен тук в аспекта на личната драма. Героят се свързва с девойка с „нечиста кръв“, сиреч метиска. „Ти ще бъдеш равна на коя да е друга жена... И ние ще заживеем свободно, щом само прехвърлим тия планини“ — обещава Уес Мак Кунин на любимата си, от което читателят вече може да озгатне, че двамата ги очаква не свободен живот, а скорозна смърт. Но в тази патетична и покъртителна смърт на героите, уловени като деца ръка за ръка, се съдържа горчиво обвинение към глашатаяте на расовото „превъзходство“.

Произведените малко по-късно „Огъд Мисури“ на Уилям Уелман (р. 1896), „Пленницата със светлите очи“ на Хауърд Хокс (р. 1905), „Последният лов“ на Ричард Брукс (р. 1912), „Апах“ на Робърт Олдридж (р. 1918), „Присъдата на стрелите“ на Семюел Фулър (р. 1911) и др. продължават тази линия на реабилитация на индианеца и на реакция срещу шовинистичните пристрастия.

Многозначителна е в това отношение и еволюцията на Джон Форд (1895—1973). Автор на около 150 филма, „бащата на уестърна“ е интересен не само с огромното си творчество, не само с отделните солидни постижения сред серийната му продукция, но и с идейното си развитие, което, в известни отношения поне, отразява развитието на самия жанр. Тога е първият автор, създал престиж на уестърна с такива може би не твърде дълбоки, но умело развити и композирани произведения като „Дилижансът“ (1939) и „Моя скъпа Клементина“ (1946), където епичното повествование се разгръща на фона на суровия пейзаж, характерите се разкриват лаконично и убедително, а напрегнатият драматизъм се преплита с моменти на спонтанен комизъм. Платил немалка дан, както вече споменахме, на патриотарските увлечения при „мъжествената“ възхвала на сините униформи, Джон Форд в късните години на живота си ще прояви доблестта да ревизира без угорки тия си увлечения. Още в „Двамата войници“ (1961) той ще отправи остра реплика срещу расизма на янките, а три години по-късно в „Есента на чайените“ (1964) ще нарисува широко, наистина джонфордовско платно за трагедията на хората, които бе третирали като „врагове“ във „Форт Апач“.

По повод „Есента на чайените“ сам режисьорът бе казал: „Това е най-хубавата история, върху която съм работил от много години насам. Отдавна имам амбицията да покажа един ден индианците такива, каквито са били, а не превърнати в предатели от мелсдрама, нахвърлящи се безмилостно върху белите. Този път сполучих нещо, с което твърде се гордея: аз съм на страната на индианците и ги показвам като жертви на невероятната алчност на белите, техните палачи...“⁷

Като основа на своя епичен разказ Джен Форд е избрал автентичния епос на самата история. Той сам по следния начин посочва фактите, използвани за сюжет на филма: „През нощта на 8 септември 1878 г. в резултат на нечовешкото отношение от страна на победителите остатъкът от капитулиралите пред генерал Милс 960 чайени, сиреч 300 мъже, жени и деца, се измъкват в мрачината, за да се опитат — наистина отчаяно начинание — да достигнат Пелоустон, родното си място, отстоящо на 2500 км. Те нямат намерение да се бият, да проливат кръв, а само да се върнат в областта, от която произхождат. И 10 000 души въоръжени мъже биват хвърлени по дирите им... В този филм няма препускане с коне и ефектни подвизи, а само факти. Също и един вик на съвестта. Когато мисля, че тези чайени, държани като пленници в един резерват на Оклахома, са измирили от болести и никой не им се е притекъл на помощ, аз и днес се изчерзвам от срам...“⁸

„Есента на чайените“ има не само голямата заслуга да реабилитира „червенокожите“, а и да ги реабилитира с нови, значително по-сложни и по-богати като човешки смисъл и художествена стойност похвати. Това вече не е ограничената лична драма, нито амортизиращият мотив за любовта между белия мъж и индианската девойка. Драмата тук се разгръща в автентичните си исторически мащаби на народна трагедия. Отчаяният поход към родната земя на тая шепа измъчени хора, последни остатъци от едно някога щастливо и свободно племе, започнат отпърво като стремеж към едно несигурно избавление, прераства в заключителен

патетичен акт на трагедията. Горещо мечтаният изход към родната прерия се превръща в последен етап по пътя към кървавата голгота.

„Тъкмо затуй уважаваният и едва ли не боготворен до тоя момент „патриарх на уестърна“ си навлеche с „Есента на чайените“ едва завоаяираното или съвсем откровено порицание на реакционерите и снобите. Почти сигурно е дори, че Форд едва ли би имал възможността да реализира това произведение, ако не бе успял още много по-рано да стане не само режисьор, но и продуцент на филмите си. Без да говорим за някои отзиви в американската преса, следва да споменем, че дори прогресивни издания като „Синема 64“ доста пренебрежително посрещнаха тая монументална творба. В рецензията си за „Есента на чайените“ Марсел Мартен писа: „За жалост поради своята дължина (два часа и половина) и своята монотонност филмът предизвиква дълбоко отегчение. Всичко може да бъде извинено в един уестърн, но не и отегчението.“⁹

Последната фраза е достатъчно красноречива: рецензентът, изглежда, е готов да извини и милитаризма, и кръвожадността, и индивидуалистичния аморализъм. Стига да са поднесени в „неотегчителни“ епизоди. Филмът на Форд наистина има слаби страни. Не защото предизвиква досада у снобите, а защото съдържа някои неуместни елементи на мелодрама и на идейна ограниченост. Но такива недостатъци съществуват в много по-голяма степен и в другите, прехвалени от буржоазната преса теорби на режисьора. Истината е, че независимо от слабостите си „Есента на чайените“ ще си остане възлово произведение както в делото на Джон Форд, така и в цялата история на уестърна.

Еволюцията, за която става дума, се проявява и в редица филми, посветени на други теми. Тя се изразява, най-общо казано, в един по-реалистичен подход към изследвания материал и в една по-голяма дълбочина при отразяване на човешката драма. Геронте на някогашния уестърн са окончателно погребани, съвсем тихомълком и без всяка тържественост — тия образцови „рицари“ с елегантните си костюми и светещи от чистота широкополи шапки сякаш току-що излезли от магазина за мъжка мода, тия мъжествени и млади красавци, предизвикващи благоговението на младежта от двата пола, тези хора, преодоляващи всяко препятствие с едно хвърляне на ласото или един изстрел на револвера и чиято крайна победа в кадрите на епилога не буди никакво съмнение.

В развитието на уестърна героят все повече губи своята хубост на манекен, своето съвършенство и неуязвимост. Той вече гърбче често с уморен и възрастен човек с набраздената от годините физиономия на Гери Купър, Спенсер Трејси или Джеймс Стюарт. Черният му костюм е побелял от прахоляка на дългите пътища; шапката му е смачкана и орфана; лицето — небръснато; погледът — скръбен или угаснал. Той дълги години е понасял рисковете и се е разминавал със смъртта и търсенето на едно щастие, което е останало и за него също тъй призрачно, както за човека в залата. Той често търпи поражения, а победите му са горчиви и лишени от стойност. И ако все тъй продължава да следва опасния си път, то не е поради някаква жизнерадостна вяра в крайния успех, а поради фаталните обрати на една съдба, независеща от неговата воля. Най-сетне, колкото и невероятно да изглежда, този герой нерядко рухва мъртъв в епилога, противно на всички традиции и принципи на уестърнския хепи-енд.

В късното си превъплъщение човекът от Дивния Запад е често далеч по-мрачен от някогашния си елегантен и бездушен предходник и, при всички случаи, много по-жив и по-човечен. Не герой, а жертва на едно жестоко всекидневие, лишен по правило от позитивна програма, той е пътен и убедителен в отрицанието си на лицемерните буржоазни норми, вдъхновени единствено от стремжета да се запази имуществото на „силните“ и да се увековечи нищетата на „слабите“.

Особено респектиращ и симпатичен е този очовечен герой в образа на т. нар. „отмъстител“. Това е един наистина странен образ, по наше мнение най-странныят в жанра, а в известни отношения и най-многозначителният. Един непознат мъж, дошъл кой знае откъде, се появява, за да влезе ненадейно в гъмжилото на конфликти, да въздаде всекому заслуженото и отново да се отправи кой знае накъде. Този странник, човек „отникъде“ и безкористен съдник, е сякаш пратеник на възмездие, дошъл да защити жертвите и да накаже палачите. Своеобразен рицар на доброто, суров и неумолим, но справедлив, непознатият отмъстител е олицетворение на естествения човешка мечта за победа на правдата. В това отношение

уестърнът, черпещ жизнени сокове от народните поверия, е свързан с приказките на фолклора, в които подтиснатите слоеве са изразявали вярата си в тържеството на истината и доброто. И не случайно този странник идва „отникъде“ и изчезва „наникъде“. Той не се поддава на битова детайлизация, не може да бъде снабден с местожителство и легитимация, защото с рожа не на прозаичния делник, а на съкровения мечта.

Този образ в различни нюанси и с различен успех е използван в десетки уестърни. Но вместо да изброяваме заглавия, ние ще си позволим да се спрем по-подробно на едно от последните по дата подобни произведения, „Човекът от високите прерии“, създаден от Клиф Истууд през 1973 г.

Изхвърлен на времето от Холивуд като артист без перспектива, Истууд заминава за Европа. През 1964 г. италианският режисьор Серджо Леоне, една от знаменитостите на т. нар. „спагети-уестърн“, му възлага главната роля в „За една щена долари“. Филмът пожътва такъв ненадеен успех, че Леоне ангажира актьора и за следващия си филм „И за още няколко долара“. Оттогава насам репутацията на Истууд не престава да нараства и днес той е най-скъпо платеният изпълнител в Холивуд. Еднакво недоволен обаче както от италианските, така и от американските баналности в експлоатацията на жанра, артистът решава да се нагърби и с режисьорското бреме. „Човекът от високите прерии“ (или още „Три ковчега за Лаго-сити“) е неговият втори филм и първият, който сме имали възможност да видим.

Действието се развива в Лаго-сити, миниатюрното и стереотипно селище на уестърна, с единствената си улица, с хотела, бара, бръснарницата, църквата и пр. В този град-зародиш вече са набелязани функциите на държавата и различията на обществените слоеве. Тук има и бедняци, и занаятчи, и търговци, и всевластни богаташи, собственици на съседната мина. Тук има и пастор, и шериф, и дори трима бандити, наети от местната знатност, за да охраняват градчето от нежелани пришълци. Защото в Лаго-сити, по силата на някаква тайна, всеки пришелец е нежелан.

Но ето, че един ден се появява непознат конник, който бавно прекосява градчето под враждебните погледи на обитателите му, стбива се в кръчмата и си поръчва за пиене, без да се стряска от предизвикателните реплики на появилите се тук трима убийци. Сетне все така спокойно героят влиза в бръснарницата и се настанява пред огледалото, тъй като мантината има нужда от едно добро избръсване, макар че всъщност до края на филма ще си остане небръснат. Точно когато чужденецът е вече насапунисан и омотан в белия чаршаф, бандитите нахлуват в бараката, решили да се възползват от беззащитното положение на героя и да го ликвидират. Схватката е светкавична, също като в уестърн. Трупите на застреляните убийци остават да лежат в неудобни пози по земята, а героят прибира пистолета, лениво обърсва пияната от лицето си и излиза на чист въздух.

Смъртта на бандитите не насърбява никого. Наети за да бранят селището, те отдавна вече са почнали да го тероризират. Ала жителите именно в този момент имат най-голяма нужда от добра закрила. Заплахата идва от други трима убийци, които тъкмо тия дни ще бъдат пуснати от затвора на съседния град. Този втори гангстерски триумвират някога на свой ред е бил на служба при богатшите на Лаго-сити, но след като е запсчал да свосволничи, е бил предаден от господарите си на властта. И понеже часът на възмездното приближава, гражданите решават да наемат свой закрилник брадясалия чужденец, който така неоспоримо е доказал уменията си да борави с пистолета.

Въпреки обещанията за щедро възнаграждение героят не посреща с ентузиазъм предложената му роля. Той се опитва да обясни на жителите, че те са достатъчно много на брой, за да могат сами да се справят с бандитите, и дори им внушава да се подготвят предварително, като с оръжие в ръка заемат ключовите места по ъглите и покривите на селището. Но богатите граждани нямат никакво желание да излагат на риск собствения си живот и в края на краищата успяват да склонят чужденеца да рискува своя.

А междувременно тримата бандити са напуснали затвора, извършили са първите си жестоки покушения, за да се снабдят с оръжие и с коне, и са се насочили към Лаго-сити.

В Лаго-сити обаче операциите по подготовка на отбраната не вървят по мед и масло. Непознатият се е оказал прекалено тираничен и нескромен в претенциите си. Нещо повече, присъствието му в градчето се е превърнало в достраханост за междусобичия и антагонистични страсти. Все повече нараства броят на тези, които желаят да се отърват от грубия си закрилник и които се наляват, че тримата бандити не ще посмеят вече да се появят по тия места. В резултат на подобни настроения непознатият бива нападат една нощ в хотела. Салдото: на полесражението остават още четири трупа, а героят отново излиза невредим на улицата, за да подиша чист въздух подир задухата на барутния дим.

Додето ни се разказват споменатите дотук събития, ние научаваме посредством откъслечни детайли на картината и диалога предисторията на цялата история: Непознатият всъщност не е непознат, а само е станал неузнаваем. На времето той е бил шериф в Лаго-сити и е успял да установи, че богатата мина, експлоатирана от местните големци, не им принадлежи. Тя се намира всъщност на държавна територия, следователно и изваденото от нея злато е собственост на държавата. За да предотвратят разкритието на една тайна, за която централната власт не подозира нищо, големците насъскват срещу героя същите тия трима бандити, които по-късно сами натикват в затвора. Прочее една вечер на градския площад и пред очите на цялото население тримата започват да бият с бичове шерифа, додето го превръщат в купчина кървящо месо и даже след това, додето кървящото месо се превръща в бездиханна мърша. И всички жители наблюдават безмълвни тази зверска сцена, и нито един от тях — включително и сред почувствителните — не си дава труд да се застъпи за нещастника.

Но без Лаго-сити да подозира това, бездиханната мърша е оживяла и отново се е появила по тия места, приела образа на суровия брадясал чужденец. И наред с осъзнатата заплаха от отмъщението на тримата бандити над градчето е надвиснала и една втора, неподозирана заплаха — възмездие на някогашния шериф.

Настъпва съдбовната утрин. Под диктовката на чужденеца градчето е взело известни доста странни предпазни мерки. Всички къщи са боядисани в кървавочервен цвят, а върху арката пред самото селище е поставен надпис „Препознания“. Когато съгледвачът от височината на камбанарията съобщава, че престъпниците вече се насочват към Лаго-сити, жителите според указанията на непознатия заемат с пушки в ръце своите постове. А смятат непознат възсяда коня си и съвсем неочаквано се отправя лениво в обратна посока, изпратен от отчаяните погледи на гражданите.

Бандитите се свират върху „препознатия“, наречена Лаго-сити, като страшна лавина. Защитниците се оказват тъй малодушни, че нямат куража да дадат дори един изстрел и биват изстребени или принудени да се изпокрият. Селището за късо време се превръща в хаос от трупове и пожарища. Но това е само първата част от възмездието.

Вечерта останалите живи са събрани в кръчмата, очаквайки бандитите да решат съдбата им. А бандитите, изправени до традиционния дълъг тезгях, се наляват с уиски, което подслаждат с груби подигравки над жертвите си. Единият убиец бива изпратен навън да приготви конете, преди да се разрази последният кърват епизод, чието съдържание не е трудно да се отгатне.

И ето, че отвън се разнася остро свистене на бич, раздиращо сякаш нощта. И второ свистене, и трето, и още много, долитащи до слуха на събраните, от които всички — и убийци, и жертви — са еднакво вцепенени от изненада. А на площада непознатият разкъсва с камшик снагата на бандита по същия начин, по който и него са го разкъсвали някога. И когато бандитите в кръчмата найсетне идват на себе си и излизат навън, те намират на площада само един окървавен труп. А сетне идва и техният ред.

На заранта непознатият напуска селището също тъй ненадейно, както е и дошъл. И ние го виждаме да се движи бавно с мрачно затворено лице край развалините и малцината оцелели, край цялото това пепелище, край тая препознания, в каквато по негова воля се е превърнал преуспяващият до вчера Лаго-сити.

Един образно-богат филм никога не може задоволително да се преразкаже. А това важи в още по-голяма степен за филми от рода на „Три ковчега за Лаго-сити“. Добавъчно неудобство при подобни произведения е, че в тях основно

място заема напрегнатото и сложно действие, следователно невъзможно е да получим точна представа дори за самото действие, без един твърде подробен разказ. Ала творбата на Истууд се отличава освен с многоплановата си безупречно изградена интрига, също и с високото ниво на режисурата, на операторската работа и на артистичното изпълнение, особено това на главния герой.

Положителна страна на филма е и неговото определено социално звучене. Лаго-сити е обрисван от авторите като селище-зародиш, но един зародиш, в който вече се е настанила проказата на капиталистическия ред и морал: безскрупулните бизнесмени, чието състояние е изградено върху беззаконие; алчните еснафи, готови в името на парите да забравят всяко достойнство, включително и достойнството си на съпрузи; продажните и безпринципни представители на властта; престъпните елементи, станали инструмент за насилие в ръцете на богатите; най-сетне нравственият лик на едно общество, корумпирано, лицемерно, развратно и жестоко още в пелените си. Авторите са дали своята оценка и своята присъда над това гнило микрообщество. Те са пуснали в ход сложната механика на една интрига, която ще се разрази като възмездие и ще превърне в развалини селището на търгащите и подлещите. Едва родил се, Лаго-сити вече е показал, че няма право на живот.

За жалост, и в това произведение, както и в повечето останали сериозни творби на жанра, се проявяват някои слабости, свързани със самата същност на уестърна. Съвършената синхронизираност на действието на места граничи с неправдоподобие. Персонажите са и тук точно такива или почти такива, каквито вече ги знаем, и това, както при всички подобни филми, ни създава впечатлението, че присъствуваме всъщност само на поредния акт на една съвсем позната пиеса, една много дълга и много позната пиеса, която сме почнали да гледаме още от юношеските си години и която от отдавна вече твърде много се повтаря. Повтаря се — за кой ли път — и възмездието на епилога, което трябва да доведе до зрителя очакваното възнаграждение във формата на емоционално разтоварване от озлоблението, трупане през дългите минути, додето добрият герой е бил измъчван от лошите герои. Така едно и също садистично изтезание — смъртоносният бой с бича — може да прозвучи в пролога като адско мъчение, а в епилога — като райска наслада.

Най-сетне очевидна е и индивидуалистичната, носеща определен класов подтекст илюзия за саморазправата като единствена ефикасна форма на отплата. Не е нужно тук дори да се спираме на неправдоподобната неуязвимост на героя — една от многото априорно узаконени условности на жанра. По-важното е, че косвеният извод, макар и външно насочен срещу гнилия социален ред, всъщност с нищо не заплашва тоя ред. Доколкото бунтът срещу капиталистическото общество е един изолиран индивидуален бунт, Лаго-сити — истинският, а не въображаемият — може да бъде напълно спокоен за бъдещето си.

Но „човекът от високите прерии“ е в последна сметка само една приказка и следва да бъде разглеждан именно в такава светлина. Защото, като приказка за победата на доброто над злото, той въпреки несъвършенствата си е значително по-чист и правдив от редица външнореалистични сурогати на жанра.

*

Продукцията на филмовия уестърн е тъй комерсиализирана, че дори сред талантливите режисьори твърде малко са тези, които успяват да се задържат на нивото на сериозните художествени задачи. Традиционните производствени стандарти, изискванията за зрелищност, напрежение и етнн драматизъм се оказват обикновено по-жилави и устойчиви от амбициите за оригинални творчески решения. Такъв е случаят и с Робърт Олдридж, един от най-известните представители на уестърна в следвоенното поколение режисьори.

Робърт Олдридж (р. 1918) създава първото си произведение в жанра през 1954 г. („Апах“). Този филм представлява смел и убедителен отговор на расистката теза за индианците като жестоки и коварни противници на „мирните“ бели заселници, представяни за радатели на културата и прогреса. Главният персонаж — индианецът Масай (Бърт Ланкастър) — е обрисван като мъжествен и благороден човек, отстояващ свободата си срещу пристъпите на безмилосната

и хищническа „цивилизация“. Следващият филм на Олдридж — „Вера Круз“, — макар и свързан тематично с бурни революционни събития (борбата на мексиканците срещу властта на Максимилиан Хабсбургски), вече представлява компромис с клишетата на жанра. Режисьорът явно се увлича от чисто зрелищни ефекти, а драматичният му конфликт е изграден според шаблонния сблъсък между доброто (Гери Купър) и злото (Бърт Ланкастър).

Привържениците на Олдридж поддържат, че слабите страни на споменатите два филма и особено на последвалите ги значително по-бледи произведения, са предизвикани от бруталната нагаса на продуцентите. Нищо чудно. Така или иначе „Последният залез“ (1961) вече бележи частичната капитулация на режисьора пред неумолимия и неизменен производствен механизъм. Литературната основа на творбата, дело на талантливия сценарист Далтън Тръмбо, очертава остри психологически конфликти, но не е особено оригинална като проблематика. Фаталността, преследваща героя О'Малей (Кърк Дъглас), наподобява Съдбата в античната трагедия. Той пристига в Мексико, за да се срещне с любимата на своите младини Бела (Дороти Мелън). Но Бела отдавна вече е омъжена за един почти впианчен чифликчия и има 16-годишна дъщеря. О'Малей се съгласява да помогне на чифликчията да прекара огромното си стадо добитък в Тексас. Чифликчията обещава, че срещу услугата ще му даде една пета от стадото си, а героят на свой ред обещава, че ще му задигне и съпругата след приключване на задачата, нещо, което не тревожи особено пиянишата.

Междувременно обаче в ранчото пристига и шерифът Страйблинг (Рок Хъдсън), който преследва О'Малей още от Тексас. Защото героят е извършил убийство и убитият е бил съпруг на сестрата на шерифа. По силата на обстоятелствата двамата противници биват принудени временно да се търпят и да съжителствуват, поне додето стадото бъде прехвърлено през границата.

По-голямата част от филма е посветена именно на движението на този огромен и странен керван, състоящ се от хиляди глави добитък и от няколко души, заплетени в сложни и двойствени отношения. Начинанието прераства в поредица от рисковани приключения. При една кръчмарска разпра чифликчията бива застрелян от туземци, а героят в отговор на това сам застрелва двама от тях. По-късно пътниците биват пресрещнати от индиански патрул и О'Малей, припрян, както винаги, убива единия индианец. За да спаси кервана от неизбежното възмездие, шерифът заплаща като обезщетение на племето оная пета част от стадото, която се полага на О'Малей. Сега трима бандити, присъединили се към експедицията, правят опит да отвлекат Бела и дъщеря ѝ. Най-после Страйблинг, затънал с коня си в едно блато, едва не загива. Притеклият се на изстрелите му О'Малей отпърво отказва да му помогне, ала на края все пак му хвърля спасителното въже. Защото в течение на всички тия инциденти между двамата противници се е създало някакво грубо подобие на взаимно уважение. Но старият конфликт едва е започнал да избледнява, когато възниква ново противоречие. Шерифът, който настойчиво задира Бела, на края успява да я очарова. И това не остава скрито за О'Малей.

Осеяният с опасности маршрут е към края си. Керванът за последен път ношува на мексиканска земя. Тримата ковбой-мексиканци изпълняват поредната си разнежаваща песен, шерифът танцува с Бела, а героят се прави на весел. В тоя миг се появява Мелиса, дъщерята, облечена в изящната бледожълта рокля на майка си. И може би защото това е същата рокля, в която Бела някога се е обличала, чувствата на О'Малей към майката се пренасят спонтанно върху дъщерята, която също далеч не е безразлична към тоя самотен, външно тъй суров, а всъщност толкова чувствителен мъж. Двамата на свой ред започват да танцуват, а щастливата допреди малко Бела внезапно загубва усмивката си.

Следната заран керванът прекосява граничната река и се настанява в на-срещното американско селище. И на зрителя е вече съвсем ясно, че финалният епизод на драмата ще се разиграе именно тук, около тази вехта и традиционна дървена постройка, носеща гръмката фирма „Гранд хотел“. Наистина шерифът, противно на очакванията, не арестува героя. Но това е само защото в случая съдбата е решила да се яви не з образа на шериф, а на ревнива жена, измъчвана от противоречиви чувства. О'Малей и Мелиса вече са се уговорили да заминат заедно, когато Бела разкрива на героя, че момичето е негова дъщеря. Първоначалното сепване бързо се заменя с негодувание. Убеден, че жената го лъже, той я зашлепва и отива да търси младата си приятелка.

Усамотени сред дърветата, О'Малей и Мелиса лежат в тревата. Нежности и планове за бъдещето, каквито се правят обикновено тъкмо тогава, когато е явно, че бъдеще няма да има. Сетне героят се отправя към хотела. А насреща му вече на свой ред се е отправил Стайблинг, готов за крайната равностетка. Те вървят спокойно и решително и ние виждаме ту единия, ту другия, и те отново продължават да вървят, и ние продължаваме да виждаме ту единия, ту другия, и те все така вървят, както това става във всички уестърни при всички подобни моменти. И сблъсъкът, както сме предчувствували, произлиза точно на площада пред тоя жалък и вехт „Гранд хотел“. Двамата вадят pistolетите, но проехтява само един изстрел, защото pistolетът на героя не е бил дори зареден. И това откритие, което шерифът прави със закъснение, а именно, че оръжието на противника му не е било дори заредено, придава още по-трагично звучене на гибелния епизод. А за да бъде звученето вече съвсем трагично, от единия край на площада се притичва майката, а от другия се появява дъщерята. И додето майката, разяждана от противоречиви чувства, стои изправена до убицеа, дъщерята се хвърля безумяла от скръб върху бездиханното тяло.

Сюжетната основа на филма крие определен смисъл. Съдбата, която преследва и на края погубва героя, не е древният митичен Фатум, а е Насилието. О'Малей в еднаква степен е жертва и на насилието на околните, и на собственото си насилие. Защото насилието притежава своя демонична логика и всеки насилнически акт предизвиква насрещен насилнически акт, на който също трябва да се отговори с насилие, додето герсите един подир друг излизат от строя. Обаче тази тема, недостатъчно изтъкната още в сценария на Търмбо, е останала съвсем неразвита в произведението на Олдридж. Вместо туй филмът съдържа целия арсенал от елементи, призвани да развълнуват и затрогнат непретенциозния зритель: юмручни схватки, престрелки, бесни гонитби, драматични бури, поетични залези, сантиментални интермедии, евтин хумор, песенни вопли и стон на китари.

Ако жанрът в областта на филма е изпълнен с художествени прояви, занаятчийщина и гъргашество, то в останалите области неговото ниво е още по-ниско. Тук липсват дори отделните сполуки от рода на тия, за които по-рано се спомена. В сферата на белетристичния уестърн работят наистина немалко обиграни професионалисти, чието майсторство за нещастие се свежда до шахматните ходове на интригата, отбелязвани посредством ограничен брой трафаретни фигури, също като при шаха. Типичен представител на тая гилдия е цитираният вече Франк Грубер.

Още през 1935 г. Грубер създава 57 приключенски новели, чийто брой нараства до 1941 г. на 350. Автор е на 41 книги, публикувани в общ тираж от 24 милиона екземпляра. Написал е и 54 сценария, много от които, по собствените му думи, са имали „съкрушителен успех“. Нека читателят не се учудва, че отчетът на това творчество се изчерпва само с цифри. То просто няма друга отличителна черта освен обема си. В един рекламен албум, посветен на самия него и обнародван от самия него, с чисто рекламна цел. Грубер наистина не се скъпн в самовъзхвалите:

„Франк Грубер. Един от най-плодовитите писатели в света и от най-широко публикуваните. Франк Грубер е единственият голям писател в Америка, който пише в тъй много и тъй различни области... В областта на уестърна Франк Грубер е неоспорваният вожд. Той е продал повече книги за екрана, отколкото който и да било друг писател... Франк Грубер е днес в най-добрата си форма, на върха на литературното си могъщество...“

Можем да продължим да цитираме, но това едва ли ще бъде особено интересно. Писателят говори охотно за произведенията си, за техния брой, тиражи, търговски престиж и борсов курс, също като че хвали каква да е друга стока — прахосмукачки, телевизори или тоалетен сапун, — ала никъде не казва нито думица за художествените достойнства на продукцията си. И това е съвсем естествено, ако вземем под внимание факта, че тя е напълно лишена от подобни художествени достойнства. Тя става за снимане на филми с потресаваш ефект, тя е твърде подходяща за телевизионни серии, какво повече? Кой от индустриалците на масова култура търси днес художественост, та да е необходимо да я произвеждаме?

В стремежа си да бъдем педантично-добросъвестни прегледахме редица томове от двете най-популярни поредици уестърни във Франция „Галоп“ и

„Уестърн“. Разликата между тях поредици е само в авторските екипи, съставени от различни имена. Вън от това всички публикувани в двете библиотеки романи са тъй познати като сюжетни пострейки, тъй безпомощно-схематични като изображение и тъй безлични като стил, та човек е склонен да мисли, че зад различните авторски имена се крие всъщност някаква бездушна машина, винаги една и съща и еднакво неумолима в съблюдаването на посредствения фабричен стандарт: „Ужас в Камео Кросинг“ на Рей Хугън, „Този човек трябва да умре“ на Алън А. Екълс, „Земя за опитомяване“ на Руи л'Амур, „Призрачният конник“ на Уилям Макдоналд, „Големият керван на Уилям Хъпсън, „Отмъстителят от Рио Гранде“ на Том Уест, „Между въжето и убийците“ на Паул Евън Лемън, „Нежеланият“ на Донълд Хемилтън, „Ужасът на апахите“ на Уил Кук и мн. др. в общи линии са на нивото на вече разгледания роман на Робърт Крепс и доколкото стоят малко под или малко над него, това са различия, незаслужаващи да бъдат отбелязвани¹⁰.

Още по-мизерна е продукцията на уестърна в областта на комикса. В САЩ и Великобритания всяка седмица излизат неизброимо множество издания, като прочутия „Игън“ („Орел“) в ГФР. като „Беси“ във Франция, като „Текс бил“¹¹ и пр., които в дилетантски графични изображения и в оскъдни като слово и мисъл реплики ни излагат в пределно съкратен вид целия репертоар на уестърнските истории. Единственият оригинален елемент в тая „литература“ е изключителното изобилие на възклицания, на междуметия и звукоподражателни „Ще го убия!“, „Стреляй!“, „Не стреляйте!“, „Дръж го!“, „Пусни ме!“, „Проклятие!“, „Боже мой!“, „По дяволите!“ и пр. Или „Хъм!...“, (колебание), „Бре!“ (изненада), „Ох!“ (болка), „Ай!“ (изненада + болка), „Хей!“ (призив), „Ооо!“ (ужас) и др. Или най-сетне: „Бан!...“, „Бум!“, „Пан...“, „Крах...“, „Ра-та-та-та...“ и т. н. — призвани да наподобят удари, изстрели, бомбени взривове или канонади.¹²

Въпреки мизерното си съдържание, а често и въпреки жалкия си външен вид комиксите-уестърни в много западни страни достигат фантастични тиражи. И все пак те представляват съвсем дребен бизнес в сравнение с производството и разпространението на уестърна в телевизията. Ще си позволим да цитираме само една малка справка, отнасяща се до САЩ: „Американската телевизия предлага на зрителите си 20 000 часа разнообразна годишна програма. Студиите в Ню Йорк и в околностите на Лос Анжелис произвеждат една четвърт от тази програма (5000 часа) под формата на филми. Апокрифните истории, отнасящи се до частните детективи и Дивия Запад, образуват гръбнака на американската телевизия. Различните серии уестърни възлизат годишно на хиляда филма, като повече от десет хиляди са били произвеждани от възникването на тази индустрия.“ Сведението датира от 1962 г., но въз основа на него и като се има пред вид фактът, че въпросната индустрия съвсем не е намалила ритъма си, лесно е да се изчисли, че към днешна дата произведените за американската телевизия филми-уестърни отдавна са надхвърлили фантастичната цифра 20 000.

Телевизионните уестърни обикновено се излъчват в серии, всяка от които обхваща между 26 и 39 филма. За тематиката не е трудно да се съди дори само по заглавията на сериите: „Томахавка“, „Бонанза“, „Хора извън закона“, „Шерифът“, „Човекът с пистолета“, „Бандитът“, „Колт 45“, „Тексасецът“, „Смелият Орел“, „Границата“ и пр. Някои серии са озаглавени с имената на познати ни вече герои: „Уайът Бърп“, „Бет Мастерсън“, „Дивият Бил Хикък“, „Бъфало Бил“. Що се отнася до качеството, то самият факт, че върху тази по начало бедна тематика са произведени над 20 000 филма, вече говори достатъчно. Нека цитираме все пак по тоя повод и думите на Делмър Дейвис: „Съвременните уестърни трябва да бъдат по-добри от всякога, в противовес на телевизионната продукция. Всеки ден има по един час уестърни и производителите търсят сюжети навсякъде. Често те вземат, каквото им попадне. За да се борим с тях калпави уестърни, нашите трябва да бъдат добре направени, тъй като лошите телевизионни уестърни причиняват злини... В своите „серии“ актьорите се изтощават да повтарят една безкрайна история, затуй и престават да усещат персонажа. Аз познавам и уважавам удоволствието от киното за хората, които отиват там, за да намерят един добър филм, един филм, който ги обогатява.“¹³

Когато говорим за пълната деградация на уестърна в резултат на индустриализацията на производството, налага се да кажем няколко думи и за споменатия

вече „спагети-уестърн“, странно и нелепо създание на италианската Чинечита. Пътем казано, Италия, където се родиха някои от най-големите сполуки на следвоенното западно кино, е в същото време и страната, където най-широко се експлоатират ниските вкусове на една жадна за „силни преживявания“ публика. Такъв беше случаят с т. нар. „пеплум“ — псевдонисторически или псевдомитологически филми с кръвопролития, гладиатори, лъвове и античен разврат. Такъв бе и случаят с масовата продукция на филми на ужаса, похождения на вампири и демони, произведения, които се въздържахме дори да споменем в съответната глава поради подражателния им характер и съвсем ниското качество. В тая линия на „паралелно кино“, създавано за „простолудното“ и без други претенции, освен тия от каков характер, се появи и спагети-уестърнът.

Феноменът възникна в началото на 60-те години уж на шега. Италианският уестърн се задоволяваше да „заема“ теми от сюжети от американския, като избягваше скъпо струващите масови батални сцени и акцентираше върху епизодите на кървавото насилие. Един от главните създатели на тая продукция, Серджо Корбучи, откровено признава: „Единствената истинска оригиналност на нашите филми е, че освободихме жанра от неговите психологични, сантиментални и патристични надстройки.“ А Винченцони добавя: „Ние премахнахме русокосата девойка, влюбваща се в шерифа. Героят на Дивия Запад трябва да остане сдържан и загадъчен в еротичен и сантиментален план. Така той още повече се прави на женската публика. Премахнахме също и индианеца, който надава бойни възглasi.“ Подир което Серджо Леоне, бащата на макаронения уестърн, пояснява: „Персонажите, получаващи от десет метра един куршум от „Колт 45“ и падащи кротко, винаги ме карат да се смея. Аз ги принуждавам да направят един скок назад, дълъг цели пет метра.“ Тия три изявления достатъчно ясно очертават своеобразието на италианската жанрова разновидност: ефектната потресаваща сцена следва да замени излишния разкош на психологичните и любовни „подробности“. Публиката не търси правдиви характери, а юмручни побоища и престрелки.

Оказа се, че поне що се касае до известен вид публика, пророците от Чинечита са били прави. Тия „американски“ филми, снимани в Италия с невярооятно скромни бюджети, бързо затъмниха с успехи си автентичните, произведени с големи разходи холивудски уестърни. Това освободи режисьорите от необходимостта да прикриват за по-голям авторитет италианската си самоличност зад американски имена (Серджо Леоне напр. се подписваше Боб Робертсън, Марио Бава — Джон М. Олд, Марио Донен — Мартин Донан и пр.). Само до 1968 г. продукцията на спагети-уестърна достигна до 250 филма и продуцентите дотолкова се обогатиха, че започнаха дори да ангажират за известни роли истински американци от Холивуд.

Спагети-уестърнът е по правило разновидност с ясно изразени склонности към кръвожадността и сатизма. „За една година ние изстреляхме повече куршуми, отколкото Джон Форд за тридесет“ — заявява Серджо Леоне. „В моя първи филм „Ринго“ аз избих 78 души, а във втория изтрепах 90“ — доверява ни Дучо Тесари. „Безспорно е, че в седемте филма, които снемех за една година, ние се отдадохме на истинско клане. Ръцете ни са натежали от кръв“ — признава найсетне Серджо Корбучи.¹⁴

Наистина някои италиански режисьори си осигуряват удобно алиби с твърдението, че това, което правят, е всъщност пародия на уестърна и следователно пародия на филма на насилието. Но тия оправдания в повечето случаи нямат особена стойност, тъй като в спагети-уестърна тъкмо есените на насилие са снети с особена вещина, прецизност и внимание към натуралистичните подробности. По повод един от филмите на Енцо Кастелари — „Отивам, стрелям и се връщам“ — Клод Вейо твърди, че това било своеобразна пародия, но в същото време отбелязва: „Най-тежкото е да умреш добре. В „Отивам, стрелям и се връщам“ хората умират великолепно. Застигнати в препускането си от куршумите на калта, бандитите се прекатурват от седлата на конете си, търкалят се от движещия се влак, преобръщат се върху тревата в заключителна и потресаваща агония. И мъртъвците се трупат един след друг... Персонажите са всички без изключение аморални и цинични хора. Безучастнието към победените е такова, че прислужницата се занимава с къщата си работа, без да обръща ни най-малко внимание на петте окървавени бандити, изтегнати върху плочника... Един факт,

в който добродетелта е поругана и разбойниците получават за награда съкровището.¹⁵

*

В продължение на дълъг период уестърнът бе смятан за периферен жанр без художествени претенции. Буржоазната критика почти не отбелязваше многобройните му изяви. В първите трудове по история на киното той само е споменат като явление, без да му се оказва честта на едно по-обстойно разглеждане.

А междувременно в „периферния жанр“ в различно време и с различен успех навлязоха почти всички известни режисьори на Холивуд: Джон Форд, Робърт Олдридж, Джек Арнолд, Ричард Бертлът, Бъд Ботичър, Ричард Брукс, Ричард Карлсън, Джордж Кюкър, Майкъл Къртис, Делмър Дейвис, Сесил Блънт де Мил, Андре де Тот, Едуард Дмитрик, Гордън Дъглас, Алън Дуан, Рей Еярайт, Джон Феров, Семюел Фулър, Хенри Хатауей, Хауърд Хокс, Стюарт Хайслер, Монти Хелман, Джон Хъстън, Хари Келър, Бърт Кенеди, Хенри Кинг, Фриц Данг, Френк Лойд, Ентъни Мен, Джордж Маршъл, Дейвид Милър, Артър Пен, Ото Преминджър, Никълс Рей, Джордж Шерман, Донълд Сигъл, Джон Стърджъс, Жак Търнър, Кинг Видор, Раул Уолш, Уилям Уелмън, Ричард Уилсън, Уилям Уайлър, Фред Цинеман и мн. др.

Продукциите на уестърна привличат и най-добрите изпълнители. Без да правим обстоен списък, за да доказваме тоя неоспорим факт, ще посочим само някои от най-прочутите артисти, проявили се в тази област като Гери Купър, Кърк Дъгълс, Хенри Фонда, Глен Форд, Клерк Гейбъл, Бърт Ланкастър, Робърт Мичъм, Грегъри Пек, Ентъни Куин, Джеймс Стюарт, Робърт Тейлър, Джон Уейн.

Едва през 50-те години западната критика започна да си дава сметка, че периферният и незабележим в миналото жанр постепенно се е превърнал в широка и оживена творческа област, сумираща усилията на десетки най-изтъкнати режисьори, оператори и артисти. Отпърво с известни резерви, а впоследствие с преминаващи в истерия адмирации, характерни за буржоазните модни психози, рецензенти, критици и историци на киното се втурнаха да изследват и оценяват новооткритото явление, датиращо всъщност от няколко десетилетия. За късо време филмовата литература се обогати с цяла серия монографии, посветени на уестърна. Освен цитираните досега трудове бихме могли да посочим за пример и без всякаква претенция за изчерпателност произведения като „Филмовият уестърн“ на Антонио Чатоне, „От Дивия Запад до киното“ на Джим Джералд, „Уестърнът или истинското американско кино“ на Жан-Луи Рюперу, „Голямата авантюра на уестърна“ от същия автор, „История на уестърна“ от Шарл Форд, двутомната монография „Джон Форд“ на Жан Митри¹⁶, а също и редица специални броеве на списания като „Презанс дю синема“, „Етюд сенамотографик“, „Синема“, „Каје дю синема“, „Позитиф“, „Л'Екран“, „Синтелеревю“, „Синемонд“, „Филмс енд филминг“, посветени на тоя жанр. Миналата година започна да излиза кинописание „Уестърн“.

През последните две десетилетия всеки излизащ на екраните уестърн се ползува наред с „големите“ филми от привилегиата да бъде обстойно рецензиран, а обикновено и горещо препоръчван на сериозната публика. Тази промяна на отношението към „низшия“ жанр е в пълно съответствие с аналогичните промени в оценката на останалите масови художествени форми — криминални, шпионски, еротични, комикси, продукция на ужаса и пр. И както при тия форми, така и тук, новото адмиративно отношение на критиката намира съответна идейна и естетическа аргументация.

Не случайно Жан-Луи Рюперу е озаглавил монографията си „Уестърнът или истинското американско кино“ (к. н.). Някои автори отиват и по-далеч, като поддържат, че уестърнът е образец и квинтесенция на киното **изобщо**, че това е най-чистото, най-автентичното кино, първообраз, основна схема, модел на самото кино. Подобни схващания могат да се намерят формулирани по различен начин и защитени с различни аргументации в цитирания вече от нас колективен труд „Уестърнът — встъпления, митологии, автори, актьори, филмографии“. Като оставим настрана елемента на комизъм в тия колкото безпочвени, толкова и административни генерализации, не можем да не видим, че в тях ясно се изразява една

чисто формалистична концепция за киното, твърде характерна за авангардистката кинокритика.

Мотивировката на възгледа за уестърна като най-чиста форма на киното може да бъде сведена до следното: В този жанр повече, отколкото във всеки друг, на преден план излиза не проблемът **какво** казваш, а **как** го казваш. Уестърнът борави с ограничен брой истории, предварително известни на зрителя: конфликтът между сините униформи и индианците, нападенето на влака или дилижанса; отвличането на добитък, движението на кервана, приключенията на бандита, действията на отмъстител — всичко това е отдавна познато. Отдавна познати са и героите на историята — офицерът, шерифът, ковбоят, човекът извън закона, индианският вожд. Не по-малко познати са и местата на действието — пустинята, прерията, градчето, фермата, граничната област. Пълното изчерпване и крайното банализиране на този и без туй беден репертоар би следвало да действа обезкуражаващо на автори и изпълнители. Но формалистичната критика не мисли така. Тя е на съвсем друго мнение.

Тъкмо защото и интригата, и героят, и локалният фон са докрай амортизирани, уестърнът — според известни критици — разкрива широк простор за останалото — вариантите върху вече познатото и хитроумните хрумвания при движението на камерата, при гледните точки, ритъма, монтажа. Историята е стара? Толкова по-добре, защото тя изобщо няма никакво значение. Драмата на героя ни е предварително известна? Чудесно, това ще ни освободи от необходимостта да се спираме подробно на нея. Характерите са ни съвсем ясни още от самото начало. Великолепно, значи, не е нужно да се занимаваме с тях. Свободни от тежобата да разказваме, да се вълнуваме, да типизираме, ние имаме пълната възможност да се отдадем изцяло на „чистото“ кино. Достатъчно е да се прочетат някои отзиви за уестърни във френския авангардистки печат, за да се види, че горната теза, колкото и да изглежда абсурдна, е в основата на подобни писания.

Но, разбира се, продуцентите на уестърни не създават филмите си за една шепа критици-сноби, а за широката публика, която единствена може да им върне капиталовложенията със съответната горница. Именно затуй уестърнът все пак и все още разказва, типизира, предизвиква чувства на гняв, на уплаха и на облекчение. И понеже всичко това трябва да се постига с помощта на един и същи отдавна и многократно използван материал, изкуството на уестърна все повече се превръща в своеобразно състезание между виртуози с една-единствена цел: да се повтара до втръсване познатото, но винаги малко по-другояче; да се търси и в най-изтъркания сюжет някакъв макар и нищожен, но нов и неизползван вариант; да се произвеждат от седем познати питиета седемстотин различни коктейла, чрез проста смяна на дозировките.

Известно е, че рок-енд-ролтът, а сетне и туистът узакониха в естрадната музика разпространената и до наши дни мода на досадните, затъпяващи и подлудяващи повторения. Една-единствена фраза или дума като „обичам те“ или „ела!“ може да състави текста на цялата песен, като бъде преповторена необходимия брой пъти. Практиката на уестърна твърде много напомня на тази музикална мода. Тук всичко се основава на повторението и всичко се извлича от повторението, досадно, затъпяващо и подлудяващо.

Но ако това е така, то на какво се дължи в подобен случай все още значителният престиж на жанра пред широката публика? На този въпрос може да се отговори от различни гледни точки. Тук влизат в действие фактори като пословичната невзискателност на масовия западен зритель, отнасящ се към киното като към забава и предварително примирен с мисълта, че едва ли може да очаква нещо особено ново от поредния нов филм, тук играе роля и смяната на поколенията, всяко от които на свой ред открива света на уестърна и преминава през банализираните територии на Дивия Запад; тук следва да се вземат под внимание и редките обновителни шокове, предизвикани от произведенията на неколцина истински майстори, работещи в жанра.

Но това не е всичко. В един век и в едно общество, където отделната човешка единица няма никаква сила и никакво значение, притегателната сила на уестърна произтича до голяма степен тъкмо от издигането на отделния индивид като двигател на събитията. В едно време, когато обикновеният човек мъчително чувства, че участието му зависи изцяло от анонимните и враждебни сили на обще-

ствения механизъм, уестърнът става още по-обаятелен с галерията от герои, които са господари на съдбата си. В един сънен бит, където вън от механичната и досадна дейност на професията човек е обречен на бездействие, магията на уестърна идва от тия хора на делото, на смелото решение и незабавното действие, които водят така естествено пистолета, както гражданинът води пакета с цигари.

Най-чист образец на баналната романизирана мечта, на порива към бягство, на въображаемата компенсация, уестърнът щедро предлага жалките си съкровища на едно крайно обедняло откъм човешко съдържание общество.

¹ Сп. Ciné-télé-revue, № 29, 19. VII. 1962.

² Rio Bravo, сп. „Cinéma 62“, № 69, p. 147—148.

³ Ives Boisset — Цит. статия, с. 102—103.

⁴ Сп. „Cinéma 62“, № 68, с. 108.

⁵ Ives Kovacs — L'Indien, „Le Western“, p. 166.

⁶ I. L. Rieuepyrout — Цит. ст., с. 78.

⁷ Сп. „Ciné-télé-revue“, p. 10, 22 oct. 1964.

⁸ Пак там.

⁹ Marcel Martin — Les Cheyennes, сп. „Cinéma 64“, p. 124—125, № 91, XII. 1964.

¹⁰ Ray Hogan — Terreur à Cameo Crossing (1965), Allan K. Echols — Cet Homme doit mourir! (1967), Louis L'Amour — Terres à dompter (1966), William Colt Macdonald — Le Cavalier fantôme (1966), William Hopson — Le Grand Convoi (1965), Tom West — Le Justicier du Rio Grandé (1968), Paul Evan Lehman — Entre la corde et les tueurs (1965), Donald Hamilton — L'Indésirable (1967), Will Cook — Terreur des Apaches (1968), Edit. „Du puis“ и Edit. „Librairie des Champs-Élysées“, Paris.

¹¹ „Eagle“ — The modern paper for the modern boy, London, „Bessy“, Frankfurt/Main, „Tex Bill“, Artima, Paris.

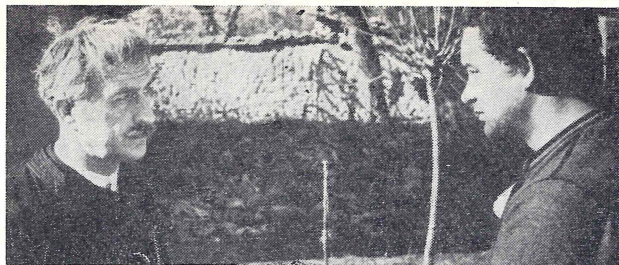
¹² Виж например поредицата „Selection Western“, Les Editions de Poche, Paris, 1967.

¹³ Интервю с Делмър Дейвис, сп. „Cinéma 61“, стр. 10—20, № 53, 1961.

¹⁴ Цитираните изказвания са поместени в сп. „Arts et loisir“, 6. IV. 1966.

¹⁵ Claude Veillot — Les joyeux cadavres des spaghetti-westerns, сп. L'Express, 15. VII. 1968.

¹⁶ Antonio Chiattoni — Le Film western, Milan 1949, Jim Gerald — Du Far West au Cinéma, 1945, J.-L. Rieuepyrout — Le Western ou le Cinéma américain par excellence, 1953, La Grande Aventure du western, 1964, Charles Ford. — Histoire du western, 1964, Jean Mitry — John Ford — (2 vol.) 1954.



Нар. арт. Рачко Ябанджиев и Антон Горчев в сцена от филма „Селкор“ по едноименната творба на Георги Караславов. Автор на сценария Слав Г. Караславов, режисьор Атанас Трайков.

СССР

Режисьорът Владимир Мотил е зает понастоящем с постановката на филма „Звезда на пленителното щастие“. В едно интервю за сп. „Съветски екран“ режисьорът разказва: „Моят интерес към историята на декабристите не е случаен. Завършил съм исторически факултет, изучава съм историята на революциите в различните страни и столетия. Историята на декабристите се отделя сред тях със зашеметяващи парадокси. Представете си хора, достигнали слава и държавни почести, уважавани в обществото, които живеят в охолство, притежават земи и десетки хиляди крепостни хора, които са имали всичко, и именно те се заемаг да осъществят на дело мечтата за промяна на съществуващия порядък. Порядък, който лично за тях не носи нищо добро, нещо повече. Изменението на установения ред би поставило под заплаха тяхното благоденствие, би нарушило привичния им живот. Те рискуват всичко, а в случай на победа на въстанието не биха получили нищо, верни на дадения обет веднага да напуснат политическия живот. Декабристите са се стремили към нещо много по-важно, отколкото житейските блага — към хармония на разума и съвестта. Духовният покой е бил за тях невъзможен в условията на крепостничеството и самодържавието. В тях е живяла страстта към нравствено съвършенство, към духовна чистота... Бихме искали филмът да бъде достоен за наблюдаващия 150-годишен юбилей на декабристкото въстание. Ако не се брой

филмът „Северна повест“, в периода на звуковото кино „Звезда на пленителното щастие“ е първият филм, посветен на декабристите.“

Главните роли във филма изпълняват Наталия Бондарчук, О. Стриженов, И. Купченко, А. Баталов, И. Смоктуновски, В. Ливанов, И. Костолевски, Н. Бурляев, О. Дал, Т. Федорова, О. Янковски.

„...Моля да предадете на уралските другари моя горещ привет, молбата да не падат духом, да се задържат още няколко седмици...“ — е телеграфирал В. И. Ленин на участниците в 70-дневната отбрана на Уралск през пролетта на 1919 г. На отбраната на Уралск се е предавало извънредно голямо значение. Червената армия, защитаваща града, е пречела на присъединяването на войските на Деникин и Колчак.

Тези исторически събития са легнали в основата на филма „Уралск в огън“, който се поставя в Казахстан от режисьора Мажит Бегалин. „Нашият филм, е заявил режисьорът, ще разкаже за герои на революцията. По личното указание на Ленин, ръководещ Съвета на отбраната на републиката, на уралския участък на фронта са били изпратени такива видни пълководци като М. В. Фрунзе — В. Б. Куйбишев. Враговете на революцията са се опитвали да откъснат от Съветска Русия Средна Азия и Казахстан и отбраната на Уралск е имала не само стратегическо, но и политическо значение. Много герои от нашия филм имат

реални прототипове. Но това съвсем не значи, че филмът документално пресъздава събития от онова време. Филмът е художествен и ние се стремим към създаването на обобщени образи.“

Романа на Ф. Гладков „Цимент“ ще екранизира в Ленфилм режисьорите С. Линков и А. Бланк. Оператор К. Рижов. В ролята на Глеб Чумалов ще участва Р. Громадски, артист от театъра „Ленински комсомол“, в ролята на неговата жена Даша — Л. Зайцева. В другите роли — А. Джигарханян, И. Губанов, Б. Юрченко, Г. Бубров, Ю. Добровин.

„Човекът от „Олимп“ е новият филм на режисьора Дмитрий Кесаян. Тази печална история започва с това, че в един голям град пристига шивачът Грант Саруханян. Той иска да подари на този град всички свои таланти — изцялото майсторство да шие дрехи, виртуозното изкуство да свири на дудук и необикновената способност да носи щастие на хората. Надеждите на Грант се изпълняват бързо. Намира работа, намира партньори за музикално трио, намира и добра жена, като приема върху себе си грижите на баща за нейните близници. Но цялото благополучие не трае дълго. Дрехите, ушити от него, не могат да се носят, защото са посочени и трябва да бъдат поставени върху манекените на витрината на ателието. Арпик, жена му, също е не-



Асен Кисимов в телевизионния филм „На живот и смърт“ по едноименния роман на Д. Ангелов. Режисьор Нелчо Чернев, оператор димо Коларов.

доволна. Тя иска да има мъж в къщи, а не трето дете. И на края близнаците пробиват с тирбушон дуката му.

Грант Саруханян изчезва от града така бързо, както се е и появил.

Снимките на филма са вече завършени. Идва ред на монтажа. „Навярно всеки режисьор в края на работата си изпада в пълно отчаяние — казва Кесаян. — Мислиш само за едно — как да запазиш, макар и трохичка от първоначалния замисъл, как да направиш така, че тази трохичка да придобие реална пластична форма. Процесът на монтажа е винаги мъчителен... В нашия филм той трябва да бъде, както и всичко друго, аскетичен, защото за Грант трябва да се разказва без назидание и внушения, без ярки ефекти, в полутонове, за да се остави на зрителя свобода на размишление, на асоциации, за да може всеки свободно да направи своите изводи.

Грант е по природа добър и наивен. Той не умее да се защищава и това е лошо. Наскърбява се, но не за себе си, а за тези, които го поставят в глупаво положение. Единствено негово оръжие са усмивката и думите. Естествено, че в житейското море на грижи и работа, на ежедневно суетене нравственият максимализъм на такъв човек и странностите на характера му обременяват хората. Ние се опитаме да разкажем за този излишен и в същото време необходим човек, за доброта и за равнодушието към нея от страна на еснафския „здрав смисъл“...“ В ролята на Грант зрителите ще видят артиста К. Джангирян.

Какви нови филми се работят в студията „Максим Горки“? Режисьорът Ю. Швириев е започнал снимането на филма „Четвъртият арест“, посветен на революционера Иван Бабушкин. Писагяет Юрий Нагибин работи над сценария „Детството на Гагарин“. Но главно място в сценарните и производствени планове на студията заемат филмите със съвременна тематика. Режисьорът Б. Бунеев е завършил филма „Последна среща“ (сценарий О. Агисhev), в който се повдигат въпроси, свързани с етиката и обществената отговорност. За студентите второкурсници, които отиват на практика в малък промиш-



Коста Цонев и Цветана Манева в дусерийния исторически филм „Сватбите на Йоан Асек“, постановка Вили Цанков.

циален град, за по-малки и по-големи проблеми, с които се срещат още в началото на своята педагогическа практика, ще разкаже филмът „100% надежда“. Филмът се снима от режисьора И. Фрез по сценарий на М. Льовски. Учениците от един девети клас ще станат герои на комедията „Громов и „Молнии“, сценарист Ю. Алешковски. Режисьор В. Саруханов. Филмът „За всичко хубаво — смърт“ засяга важни въпроси за нравственото и гражданско възпитание на юношите. Действието се развива в наши дни в планините на Северен Кавказ. Герои са дванадесетгодишни ученици. Веднъж те случайно попадат в една пещера,

бивше фашистко убежище през време на Отечествена война, и не могат да излязат от нея. При тази необикновена ситуация децата разбират какво представлява фашизмът, проявяват своя характер. Филмът се поставя от режисьора Л. Мирски по сценарий на М. Ибрахимбеков. Скоро ще започне снимането на филмите „Буря над сушата“, екранизация на няколко разказа на Б. Житков. Режисьор — Б. Гочаров; „Пропадналата експедиция“, постановка на режисьора Б. Дорман. За най-малките зрители студията подготвя приказките „Иван и Мария“, „Детството на хаджи Настрадин“, „Честното и вълшебното“.



Невека Коканова във филма на режисьора **Христо Христов** „Дърво без корен“. Автори на сценария **Хр. Христов** и **П. Пантелеев**, оператор **Атанас Тасев**.



Актьорът Досьо Досев в кадър от филма „Дуб льорът“, снет по сценария на **Р. Томова**. Режисьор **Иля Велчев**.

Филмът „Между небето и земята“ е посветен на дружбата на войниците от различни националности и на тяхната служба. Филмът се снима в Молдова-филм от режисьорите **В. Харченко** и **М. Бадиков**. Автори на сценария — **М. Бадиков** и **А. Инин**.

ПОЛША

В Закопане се е състоял преглед на филми за изкуството. Журито под председателството на **Владислав Хашор** е присъдило Голямата награда на филма „Свети Гжегож Станчик“ на режисьорката **Мария Мрожек**; втора награда е получил **Бохдан Мошчински** за филма „Юзеф Ме-

хофер“, а трета — **Томаш Побуг-Малиновски** за филма „Роман Чешлнев“. Последният филм е победил също в плебисцита на публиката. През време на прегледа се е състоял и информационен преглед, ретроспективен преглед на най-добрите следвоенни филми за изкуството и преглед на задгранични филми на същата тема. Бил е проведен и семинар, посветен на методиката на работата с филмите за изкуство.

Първият фестивал на полския художествен филм ще се състои от 7 до 13 септември в Гданск и Сопот. Фестивалът ще бъде конкурсен с награди за най-добър кинофилм и телевизионен филм, за актьорски постижения, за сценарий, за снимки, музика, звук, монтаж. Ще бъдат представени филми, приети за разпространение между 1 юли 1973 г. и 30 юни 1974 г. По този начин в програмата на фестивала ще могат да се включат филми, не-прожектирани още по екраните, както и най-добрите филми от миналия сезон.

Кшищоф Зануси е започнал снимането на новия си филм „Тримесечен баланс“. Героинята е тридесет и няколко годишна жена, образцова съпруга и майка, която случайно среща един свой някогашен колега от университета. От тази среща се ражда неочаквана любов. Дълги години тя се е грижила за мъжа и сина си, била е добра служителка, член на профсъюзно ръководство. Сега си дава сметка, че балансът на нейния живот е в пасив. Винаги е мислила за другите и никога за себе си. Животът е минал покрай нея. Нейната младост свършва. Тази внезапна любов я хвърля в голяма тревога. Исква да отхвърли всичко, което пречи на свободата ѝ, защото свободата е най-значителното нещо в живота на човека. Но също добре си дава сметка, че свободата, постигната с цената на нещастieto на другите, е със съмнителна стойност. Зануси в авторското си обяснение, приложено към сценария, казва, че би искал да направи филм, предназначен за широката публика, прост по форма и възпаваш. Главната роля е написана специално за артистката **Мая Коморовска**. Във филма участвуват още **Халина Миколайска**, **Пйотр**

Фрончевски, **Малгожата При-туляк**.

Във филмовия колектив „Призмат“ режисьорът **Хенрик Клуба** е завършил драмата „Разказ в червено“. Сценарият е написан от **Станислав Брейдигант** по едноименния роман на **Анджей Браун**. Филмът припомня за братоубийствената война в западните области на Полша в следвоенния период. Героят е подофицер, който представлява властта в родното си село, тероризирано от бандити. Тази роля изпълнява **Ян Новицки**.

В същия колектив режисьорът **Януш Кондратиук**, известен със своите телевизионни филми, дебютира сега с полнометражния филм „Угасяване на кръвата“. Сценарият на **Анджей Мулярчик**, издържан във формата на сензационна комедия, разказва за перипетите на две 16-годишни момчета, които в последната фаза на войната избягват от къщи, за да вземат участие в боевете. По съечение на обстоятелствата възглавяват властта в едно освободено градче. В главните роли играят **Витолд Голински** и **Влоджимеж Прес**.

Героинята на филма „Рожденият ден на Матилда“ по сценарий и режисура на **Йежи Стефан Сгавински** е тридесетгодишна жена, която търси ускоение от своята лична драма



Ицхак Финци в новия български игрален филм „Начисто“, снет по сценария на **Веселин Панайотов**. Постановка **Л. Даниел**.

в професионалната си работа на психолог. Оператор е Стефан Матиашкович. Филмът се снима в колектива „Панорама“.

Полският режисьор Валериан Боровчик, автор на известните анимационни филми като „Дом“, „Астронавти“, „Възраждане“, „Ангелски игри“ работеше през последните години във Франция, където създаде игралните си филми „Гото — островът на любовта“, „Бланш“, „Неморални разкази“. Понастоящем той отново снима в Полша екранизация на известния роман на Стефан Жеромски „Делата на греха“. Оператор на филма ще бъде Зигмунт Самошук, а в главните роли участвуват Ева Длуговецка, Йежи Зелник, Олгьерд Лукашевич, Марек Валчевски.

На въпроса защо се е заел с екранизацията на романа, считан днес за твърде старомоден, Боровчик отговаря, че „обикновените човешки чувства, например любовта, никога не са старомодни. А съвременната оценка на романа „Делата на греха“ зависи от гледната ни точка. Това най-екзотично от всички произведения на Жеромски може би най-остро осъжда старата система. За силата и резултатността на такова осъждане свидетелствува фактът, че романът винаги е имал милиони читатели. Смятаме, че „да се илюстрира“ дадено литературно произведение звучи презрително, но за да илюстрираме добре, значи да намерим най-точния изобразителен еквивалент на написаното. Искам да наричам онова, което съм си представял при четенето на Жеромски. Всеки сюжет ме провокира към различен изобразителен еквивалент. ... На терена признавам само онези импровизации, която е старателно обмислена и подготвена. Филма правя съгласно готовата вече режисьорска книга, но и тя може да се интерпретира различно. ... Целият филм ще бъде сниман с ръчна камера. Отличният оператор Зигмунт Самошук сякаш се е сраснал с камерата. Твърде добре зная какво искам от моите сътрудници и няма да се съглася на никакви отстъпки. Трябва да призная, че сътрудниците ми са идеални и работят с тях с голямо удоволствие.“



Наум Шопов и Светослав Пеев са главни изпълнители в телевизионната филмова поредица „Произшествие на спящата улица“. Сценаристи Павел Вежинов и Кирил Войнов, режисьор Владислав Икономов и Людмил Кирков.

ИТАЛИЯ

Западната преса продължава да осведомява читателите за събитията, свързани със снимането на филм за Джордано Бруно, който бива изгорен от инквизицията на 17 февруари 1600 година.

... Величественият здрав на Флорентинската капела на Медичите е отстъпил под натиска на силните прожектори, доставени от Рим. Техните ослепителни лъчи били насочени към папския престол, върху който седял артистът Ханс Канинберг и слушал указанията на режисьора Джулиано Монталдо. Канинберг прегъптявал папа Климент VIII, известен със своето лицемерие и страхливост. Монталдо избрал за снимането на епизода капелата на Медичите във Флоренция, макар действително на филма „Джордано Бруно“ да се развива във Ватикана през 1600 година. Режисьорът е направил този избор не защото интериорът тук е бил по-удобен за снимките, а просто защото авторът на „Сако и Ванцети“ и „С нами бог“ е изоставил надеждата да влезе в цитаделата на световния католицизъм с кинокамера. И то не защото Ватикана стои настрана от киното, а защото ще се снима филм за Джордано Бруно.

Снимането на епизода с Климент VIII във Флорентинската капела е било прекъснато от грубого нахлуване на двама полицаи. Италианското държавно управление по опасение на паметниците за културата не разрешавало да се правят снимки в капелата. Така работата на Монталдо отново била претъпята. И за всичко това е виновен ... Джордано Бруно, защото неговият живот-подвиг, неговата борба против мракобесието и схоластиката, за хуманизъм и прогрес, е съзвучна с настроенията на прогресивните хора на нашето съвремие. Във века на тържеството на науката на Джордано Бруно принадлежи правото да заживее нов живот на екрана.

Сега, когато филмът с участието на Джан Мария Волонте, Ханс Кристиан Блек, Ханс Канинберг, Матие Карьер и Шарлот Ремплинг с огромен успех се прожектира по европейските екрани, става ясно, че многовековният страх на църквата пред правдата на Джордано Бруно и днес подхранва ненавистта на римското духовенство към живите съмишленици на техния мъртъв враг.

Историята по снимането на филма започва с това, че с неговото финансиране се заема филмалът на държавното предприятие Енте-



Георги Георгиев — Гец и Тодор Колев във филмовата комедия „Последният ерген“. Автор на сценария и режисьор Владимир Янчев.



Маргерита Терехова във филма на режисьора Андрей Тарковски „Белият, белият ден...“

Джестионе Чинема — Ита-лоледжо. Тази постъпка на Италоледжо е била възприета от църквата като дръзко предизвикателство. Правото да произнесе авторитетна присъда върху сценария е било предоставено на един от ръководителите на християндемократическата партия, а също и на върховния експерт на Ватикана, папския капелан монсиньор Чаталя. В същото време християндемократите, които в управителния съвет на Енте Джестионе Чинема са болшинство, прибягнали към класическата форма на саботаж, изчезвайки от залата на заседание точно в момента, когато на дневен ред възникнал въпросът за съдбата на филма „Джордано Бруно“. Предчувствайки, че има нещо нередно в това, bankerските къщи временно се въздържали от обещаните кредити. Скандалът се разраствал. След дълги словесни „битки“ управителният съвет на Е. Д. Ч. под натиска на комунистите, социалистите и профсъюзите решавал да даде „зелена улица“ на „Джордано Бруно“. Сега се наложило да се търси нова фирма, тъй като от ентузиазма на предишната Италоледжо не останала и следа. Помогнал случаят. Продуцентите Карло Понти и Лео Пескаро най-после намерили фирма, която била готова да финансира снимането на филма. Но светите отци до самото завършване на снимките продължавали да пречат и да хулят артистите, които участвували във филма.

Шейсет и пет филма от 21 страни са били представени на XXII международен кинофестивал в град Тренто. Тази година с особена сила е прозвучала темата за защита на околната среда. С голяма грижа за природата е снет късометражният филм „Езеро в гората“ на унгарския режисьор Хомой—Нод. Характерни със своята хуманистична насоченост са били румънският филм „Планинската река в гората“ и полският филм „Осмият континент“. Емоционален и убедителен е бил филмът „Крушение на легендата“ на канадския режисьор Бил Мейсън, получил наградата „Златният рододендрон“. Наградата „Златният Нептун“ е била присъдена на френския режисьор Жак Ив Кусто за



Ина Чурикова се снима във филма на режисьора Глеб Панфилов „Елисавета Уварова“.

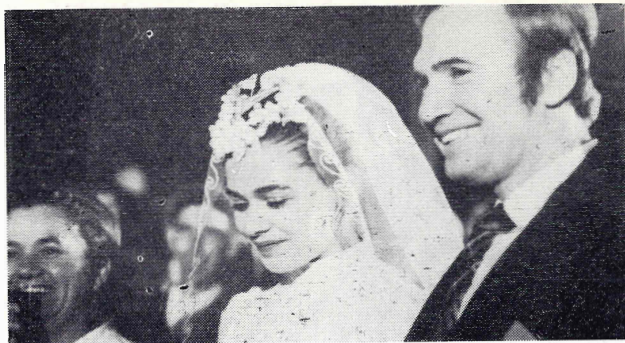
филма „Под леда на океана“. С Гран-при „Златната статуетка на Данте“ е бил отличен филмът „Стената“ на западногерманските режисьори П. Брандлер и Г. Джон. Наградата „Синята тинтява“ е получил светският режисьор А. Згуриди за филма „Дивният живот на Гондвана“.

Веднага след завършването на филма „Професия: репортер“ Микеланжело Антониони е започнал снимането на новия си филм „Светът на ревността“. „Ще се опитам да направя изводи от експеримента, който започнах в „Червената пустиня“ — казва Антониони. — Бих искал да определя цвета, който доминира в нашите мисли, мечти, спомени.“



Грузинската актриса С. Чиаурели в музикалната филмова комедия „Мелодии от Верийския квартал“, режисьор Георги Шенгелая.

Роберто Роселини е сега на 68 години. Един от творците на италианския неореализъм, автор на известните филми „Рим, открит град“ и „Паиза“, в последното десетилетие работи само телевизионни филми. Негова специалност са станали философски есета и драматизирани трактати, посветени на забележителни исторически личности. Сега Роселини отново обръща вниманието си към големия екран. Първият негов проект носи названието „Де Гаспери: години на напрежение“. Това е биографията на първия след войната президент на Италия Алчиде де Гаспери. Този филм в началото е бил възложен за постановка на дебютиралия режисьор Едиле Рускони, но сегашният шеф на партията Фанфани настоял



Сцена от съветския игрален филм „Дом за Серафима“, сценарист Вячеслав Егоров, режисьор Якоб Бургиу. В главните роли Светлана Тома, Виктор Цариков, Штефан Сирбу, Виктор Грицевский и др.



Регина Разум в ролята на Аустра от филма „Аферата на Цеплис“, производство на Рижската студия. Режисьор Роланд Капнин.

филмът да се снима от Роселини, който според него само е в състояние справедливо да оцени големия принос на Гаспери в неспокойните следвоенни години на младата италианска република. Засега е известно само това, че новият филм на Роселини подобно на „Паиза“ ще покаже една епическа картина на Италия от онова време и че ще има характера на документ.

Следващият филм на Роселини „Месията“ ще бъде реализиран за американския

продуцент Ели Ландау. Това ще бъде поредната екранна версия на епизоди от стария и новия завет, един зрелищен филм, подчинен на интелектуалните мисли на Роселини.

ФРАНЦИЯ

Както вече съобщихме, известният френски режисьор Франсоа Трюфо ще прекъсне за две години работата си в киното. „Реших да си взема отпуск — е заявил Трюфо, — за да изляза от хаоса, в който се намирах напоследък. Ще бъда редактор на три книги с писма на Андре Базен (известен френски критик и теоретик, който е бил негов учител в списание „Каие дю синема“). Ще издам също и книга с мои статии. Имам намерение да приготвя и три сценария. И трите ще бъдат за деца или за любовта. Не ме интересуват нито гангстерските, нито спортните филми. Сега, когато отчуждението все повече навлиза в нашия живот, остава ми само темата за любовта и за децата. Това е единичното нещо, което разбирам много добре“.

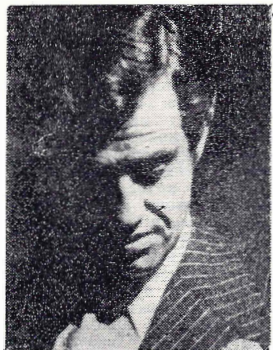
Филмът „Прекрасното трио“ с режисьорски дебют на Франсиз Жиро, бивш асистент на много известни френски режисьори, междувременно Райшенбах. Бадам, Моки. „Прекрасното трио“ е комедия, която сам Жиро нарича трагична, тъй като в нея е представен човек, който е направил хумора своя професия и

ежедневие. Двете главни роли във филма изпълняват Роми Шнайдер и Мишел Пикколи.

„Тъй като най-добре познавам жените, а между тях артистките, героите на режисирания от мен филм ще бъдат артистки — е заявил Жана Моро, която сега работи над собствения си сценарий. Известната звезда от „Новага вълна“, героиня на класическите днес филми на Трюфо и Мал, напоследък се снима в Канада и Бразилия. За нейните реализаторски планове се говори отдавна, но едва сега Моро се е заела сериозно за тях. Нейни партньорки в бъдещия й



Жан-Луи Трентинян в новия филм на Алан Роб-Грийе „Игра с огъня“.



Жан—Пол Белмондо във филма „Ставици“. Режисьор Ален Рене

филм ще бъдат Бернадет Лафон, Силвана Мангано и Каролин Телие. Главната мъжка роля ще изпълнява Джек Никълсън.

Една от най-популярните актриси на съвременното европейско кино Доминик Санда дебютира на 16-годишна възраст във филма на Робер Бресон „Кротката“ и веднага бе наречена „голямото откритие на френското кино“. Младата актриса, която постигна успех във филми като „Конформистът“ и „Градината на Фици-Контини“ в едно свое неотдавнашно интервю сподели, че ѝ предстоят роли в новия филм на Александър Астрък и на Маргерит Дора. Тя не се бои, че тези филми могат да не се ползват с касов успех, защото никак не я интересуват касовите филми от типа „Де Фюнес“. Тя изобщо не гледа такива филми и много съжалява, че именно те се харесват най-много на френската публика. Тя впрочем рядко ходи на кино, защото живее извън Париж и само когато отиде там, отива да види някой действително хубав филм. Затова пък с голяма страст гледа телевизия, където се прожектират шедевровете на класическото кино. Тя въпроса защо не е играла в „Последното танго в Париж“, Доминик Санда отговаря, че се радва, че не е взела участие в този филм, защото, ако тя би изиграла ролята на Мария Шнайдер, това би било съвсем друг филм, а освен това не би желала нейните близки, родителите и синът ѝ да я видят в ситуацията

от този филм. Това обаче не е прекъсвало творческите ѝ контакти с режисьора Бертолучи, когото тя много уважава. Като доказателство тя ще играе главната роля в новия му филм. Задачата ѝ ще бъде трудна, защото действието на филма ще се развива в продължение на сто години. Този филм коренно ще се различава от „Последното танго в Париж“.

През септември тази година Лрижит 1-вше навършва четиридесет години. Въпреки това обаче и въпреки многократните си закънни, че ще приключи филмовата си кариера, френската суперзвезда, дългогодишен кумир на няколко поколения западни младежи, продължава да се снима. Напоследък тя е участвувала в рекламен филм на американската телевизия, прославящ красотите на Франция.

ИНДИЯ

Филмът „Маия Дарпан“ на режисьора Кумар Схахани е лиричен разказ за една девойка, изпаднала в конфликт със семейството си. Общественият процес и прогресът на цивилизацията до голяма степен моделират психиката на младите хора в Индия и те прекъсват старите, като че ли неизменни форми на поведение. Все повече настъпва разрыв между младото и старото поколение. Героинята не може да се съгласи с изостаналостта на своя баща, чинго възгледи и начин на живот продължават да са същите както по времето на господството на англичаните. Пасивността и апатията на стария човек предизвикват бунт у неговите деца. Синът му избягва от къщи. Девойката не се решава да го последва, защото положението на индийските жени е много трудно, отколкото това на мъжете. Но тя ясно показва, че няма намерение да се подчинява на гнета на баща си. Запознава се с един млад инженер, може би героинята ще свърже с него съдбата си, а може да потърси и друг изход от създаденото се положение. Филмът не дава отговор на подобни въпроси. Той е по-скоро един рисунък за душевното състояние на девойката, за нейните преживявания, за нейните непрекъснати колебания и съмнения.

БЕЛГИЯ

Белгийското кино е почти непознато. Само историците на филмовото изкуство му отделят необходимото внимание. Изглежда чудно, че в страна, така индустриализирана, не е създадена солидна кинобаза. Причината за това, както отбелязват някои, не е само голямата близост до Париж, но също и фактът, че почти всички кинозали са били в ръцете на американски и френски фирми, а от 1940 година — и на немски. Това е попречило за разпространението и популяризирането на белгийските филми. А и малкото филми, създадени в Белгия, са били по сценарии, които с нищо не напомнят за живота в страната, а в главните роли са участвували предимно френски артисти.

Това положение до известна степен се променя, когато при двете министерства на културата — Валонското и Фламандското — се създават филмов съвет и филмова комисия. Те имат за задача да разглеждат проектите, представени за реализация и да отпускат финансова помощ. Предвидена е и специална субсидия за късометражни филми, режисирани от дебютанти, студенти от филмовите школи. В Белгия има три такива школи — две френски и една фламандска. Благодарение на тези мерки от известно време в белгийската филмова продукция е настъпило известно оживление. Белгийските филми започват да печелят успехи и по международните фестивали. Както пише чуждата критика, белгийските филми рядко засягат съвременни актуални проблеми, като че ли Белгия е най-щастливата страна в света. По-обществено насочени са филмите на някои млади режисьори. Филмът „Празната чаша“ на Мишел Хунсман е насочен срещу военната служба, тази машина, която доста често прави хората „брутални и безсмислени убийци“. Жан-Жак Пеше и Пиер Мануел, автори на телевизионни репортажи за ежедневието на средния белгиец, показват в своя първи игрален филм „Стрес“ хора, които, потиснати от механичния ритъм и темп на съвременния живот, напускат своята среда и търсят убежище на село, за да намерят там повече свобода и истински чувства. С голям интерес е бил

посрещнат филмът „Дом, мил дом“ на Беноа Ламу, който представя един дом за старици. Старите хора не могат да се примирят, че са третирани едва ли не като затворници или като недоразвити деца. „Простотата на реализацията и сочността на диалога са силата на този филм“ — отбелязва критиката.

АФРИКА

В Уагадугу, столицата на Горна Волта, се е състоял междуафрикански кинематографски семинар за подготовката на Втория фестивал на негро-африканското изкуство, който ще се проведе през 1975 г. в Нигерия. Били изнесени и обсъдени доклади, посветени на три от най-важните проблеми на младото африканско кино: „Ролята на африканското кино в създаването на личности и в утвърждаване на независимостта и значимостта на аф-

риканската култура“, „Киното и използването на африканските езици“, „Търсене на собствени пътища в развитието на кинематографията на континента“. На семинара са били приети редица важни резолюции и препоръки — за създаване на национални киностудии и школи, за подготовка на кадри, за разширяване мрежата на кинопроката, за възпитателното значение на киноизкуството, за задължението на африканските кинематографисти да отразяват на първо място въпроси за историческата и културна солидарност на народите на Африка, да възплътят вълнуващи ги актуални съвременни проблеми.

ТУРЦИЯ

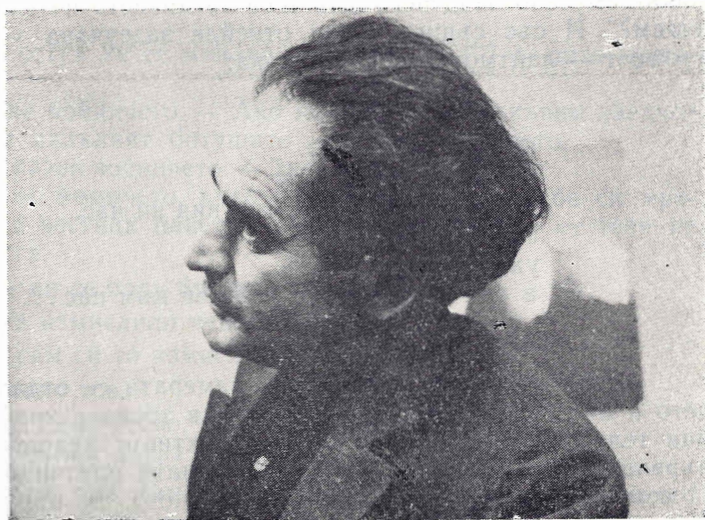
В турската кинематография, която произвежда годишно 250 филма, Тюркан Шорай представлява особен

случай. Тя е не само забележителна артистка, но и първата жена режисьор. Неотдавна Шорай е поставила филма „Завръщане“ за съдбата на мюсюлманската жена, обвързана със средновековните обичаи на исляма. „Нашите филми — разказва артистката — са предназначени за най-широка публика и затова се опират преди всичко на традициите на фолклора и на народните зрелища. Героите като по правило се делят на положителни и отрицателни и зрителите от самото начало знаят как ще се развие действието. Много трудно е да се вмъкне в тая установена схема съвременен актуален материал.“ Това мисли да направи Тюркан Шорай в следващия си филм „Злобата“ по неин собствен сценарий. Това ще бъде историята на една девойка, която за пръв път попада в голям град. Главната роля, 180-тата по ред, ще изпълнява Тюркан Шорай.

ВАЛЕРИ ПЕТРОВ

ОТКЪДЕ СЕ ЗНАЕМ?

СЦЕНАРИИ ЗА КИНОНОВЕЛА



Върху фона на келава горичка се появява милото и смешно — с разперените си уши — лице на младо войниче. То си лепва една беззвучна плесница, но — неуспяло да убие комара — се усмихва някак смутено. Над него изплавва заглавието на филма: „Откъде се знаем?“ И със същите думи отнейде зазвучава — придружена от тропет — лайтмотивната песничка:

Откъде се знаем?
Откъде да знаем —
ние помним само смъртния ви час.
Уж недосегаем,
уж неподражаем,
а пък детски-весел иде той към нас...

И докато върви песничката, камерата се отдалечава от войничето и ние го виждаме вече седнало в тревата край ограда от бодлив тел. И тогава, оставил него, обективът хваща от близък план вървящо нейде другаде момиче с вирнати плитчици и силни очила. И сега песничката звучи ту върху едното, ту върху другото лице:

„... Мънички хлапета,
взели пистолета
в още неумела, трескава ръка,
бил ви е късмета
след четирсе и трета
да ви няма вече, просто ей така,
да ви няма вече,
да сте там далече,
дето...“

Пеещият глас заглъхва, а звукът на акомпаниращия го тромпет добива реалност, става част от лекия шум на живота, който неусетно е навлязъл в немия досега кадър. Момичето се приближава към седналото войниче, което междуременно си лепва още една смешна плесница.

И започва самата история.

1943 година. Горичката, в която се срещат двамата млади, е нейде в прашните и пепеляви околности на София, може би над Лозенец. Бодливият тел, край който е седнало войничето, огражда някаква казарма, от която виждаме гърбове на кухни и складове, някакъв заден вход с барьера и караулна будка; лениво преминава разточен кашавар. В горещото пладнe се носи познатата ни мелодийка на тромпета, но сега фалшивеща, псвтаряща се — навярно някой скучаещ музикант от полка се упражнява по липса на други забавления.

— Извинете, оттук ли се минава за „Дианабад“? — пита момичето.

— Да — казва войничето. — Ако искате, да се изкъпем заедно?

— Ще ви се напълнят ботушите — казва момичето.

— Сядай! — казва войничето. — Значи, ти си?

— Аз — казва момичето, като сяда и оставя до себе си мрежата с увития във вестник пакет. — По-глупава парола от тази не съм виждала досега.

— А на мене ми се поду бузата от шамари.

— Да ти бяха измислили нещо друго.

— Там е, че сам си го измислих.

— Е, защо точно това?

— Така. За по-интересно. Задачата ясна ли ти е?

— Да. Оттам ли ще мине?

— Да. Е, като оня там. Точно така. Ще минат оттук и ще свият нагоре. Ясно?

Виждаме един автомобил, който минава край вдигнатата бариера пред входа на казармата и вдига прах по шосето.

— Ясно — казва момичето. — Само не ми е ясно за какво сме ние. Щом ще минат и заминат.

— Ремсова охрана — казва войничето. И прибавя: — Макар че няма да стане нужда. Пуснали сме край шосето още четири двойки. Голяма любов пада.

От горичката се чуват гласове и войничето слага ръката си върху рамото на девойката. По пътеката изтичват — навярно към близкия летен басейн — няколко изгорели момченца по плавки. Те весело крещат, но очите им са в двойката, седнала в тревата.

— Имаме още двацет минути — казва войничето, като поглежда часовника си. — След акцията, преди да се изтеглим, това го хвърляш.

То е показало с глава към мрежата на момичето.

— Моят е единственият на групата ни. Ще ме застрелят.

— Няма да имат с какво — засмива се войничето.

— Не, сериозно — сбръчква чело момичето.

— Сериозното е, че в камиона ще има и пистолети, и всичко за цял отряд.

— Еха! — казва с радост момичето. — Пристигат в лагера...

— Отрядът се строява — подхваща войничето — и комисарят казва: „Другарите от София ви изпращат...“

Подпрели брадички, двамата гледат замечтано пред себе си.

— Как мислиш, като победим, всички ли ще си викат „другарю“? — запитва момичето.

— То се знае — казва войничето.

— А на фашистите как?

— На фашистите ще им видим сметката.

— Много са — казва момичето.

— На най-мръсните — поправя се войничето. — Другите ще ги превъзпитае.

— И най-мръсните са много — казва момичето. — Имаме една учителка по дескриптивна. „Аз, казва, с тази виктория — момичето разперва два пръста — на комунистите очите им бих избождала.“

— Кой клас си? — пита войничето.

— Не е важно — казва момичето. То се е сетило за конспиративността и поглежда мрежата с пакета. — Аз моя все пак ще го мушна в храста тук и друг път ще мина да си го взема.

— Така може — съгласява се войничето. — Сега трябва да си намислим откъде се знаем. Всичко става...

— Вярно! Кой ни е запознал?

— Най-добре сами.

— Е как?

— Много просто. Срещнали сме се. Запознали сме се.

И изведнаж горичката изчезва и на някакъв съвсем неясен фон виждаме да се приближават един към друг бързо и с треперливи движения, като в стар ням филм; той и тя. Те си подават ръка, усмихват се и тръгват заедно, разговаряйки оживено, но беззвучно. Но това трае само миг...

— Не! — казва момичето, двамата са отново в горичката. — Трябва точно къде. И какво сме си казали... И после...

То се замисля.

— Какво? — пита войничето.

— Щом сме се запознали, трябва да си знаем имената.

— Вярно! — почесва стриганата си глава войничето.

— Но може и без това — досеща се момичето. — Ти си казал, че си оловният войник, а пък аз...

Виждаме повторението на срещата им. Само че сега фонът се е изяснил: виждаме фирмата на магазин „Българска лира“. Дватама върват един към друг. Движенията им не са вече така треперливи и когато те заговарят, ние чуваме техните гласове:

— Прощавайте, госпожице, не сте ли вие хартиената танцьорка?

— Защо? Може би вие сте оловният войник?

— Познахте!

— Само че имате два крака.

— Да, но единият ми е в ареста!

Дватама се засмиват. Той ѝ подава ръка. Тя му подава ръка. Всичко това, разбира се, е изиграно и произнесено по невероятно изкуствен начин.

-- И веднага ще ни повярват! — казва момичето. — Преди всичко кога е било?

— Вчера или завчера. Преди това цял месец бях в болница.

— В болница? — казва момичето.

И ето го, минава случайно край оградата на военна болница. Някой му подсвирква извън кадъра. То поглежда по посока на звука и лицето му засиява.

— От какво си бил болен? — чуваме да пита извън кадъра гласът му.

— От заушки — чуваме да отговаря гласът на войничето.

И лицето на момичето престава да сияе. Виждаме, че зад оградата му се усмихва подутото лице на нашия приятел, обрамчено от смешен компрес.

— Малко мъчно ще съм се влюбила — казва момичето.

— Последните дни не бях подут — казва войничето.
— Все пак — казва момичето. — Не е вероятно в болница. И не я знам къде е. По-добре...

Обстановката на срещата се променя изцяло. Сега момичето по бански костюм се мъчи да отвърти крана на един от душозетите в лятната къпалня „Мария Луиза“.

— Извинявайте, можете ли да го отвъртите? — пита то някого, когото не виждаме.

— И със зъби, ако трябва! — чуваме да казва гласът на войничето; и то се появява по гащета, гордо издуло доста хилавия си гръден кош.

Няколко други младежи са се опитали да услужат на момичето, но нашият приятел така разперва „перките“ си и така ги изглежда, че те се изпаряват, викайки: „Мамо!“, към хоризонта.

Но войничето не успява да отвърти крана на душа.

— Ръждясал е — обявява то след дълги усилия. И отклонява разговора: — Вие умеете ли да скачате?

— Не. А вие?

— Фу! — казва войничето. И вече е на най-горната площадка на кулата за скачане.

Поглежда надолу.

И се оказва на по-долната площадка.

Поглежда пак надолу.

И вече е на първата площадка.

Тук вече няма изход. То скача с краката надолу, зажумяло и запушило носа си с пръсти, но спокойният глас на момичето, идец нейде отдалеч, го заковава във въздуха:

— Не, не може!

Войничето обръща глава и запитва с гъгнец глас:

— Защо да не може?

— Защото вчера беше четвъртък.

Войничето поглежда под себе си и вижда, че басейнът е опразнен и неколцина чистачи работят на дъното му.

— Нищо — казва то (все още във въздуха). — Тогава сме се срещнали на кино.

— Е как, като не се познаваме? — пита момичето. Двата са отново край оградата.

— Това остави на мене!

— Брей, голям донжуан!

— Пък да не сме грозни — казва войничето. Ушите му са пошръкнали отвсякога.

— Кой казва такова нещо? — казва момичето.

— Ако ме видиш цивилен — продължава войничето.

И ето го, излиза от кроаяница „Гранд шик дьо Пари“, облечено в спортен костюм — голф — с каскет и претметнато на ръка пардесю. Всичко у него е по последния вик на модата. На хълбока му виси фотоапарат „Цайс-Икон“, от тези с мехче. Но ето че към него се приближава и момичето: без очила, шапка с воалетка, скъпа лисица, елегантна чанта, високи токове, на които едва се държи. Кавалерът ѝ подава ръката си, тя тръгва с него, пристъпвайки като филмова „вамп“ от времето...

Заварваме ги край телената ограда с малко замечтани погледи — все пак им се ще да бъдат добре облечени. Но това трае само миг.

— Не мога да ги търпя тези! — казва момичето с немного убедителен тон.

— И аз! — казва войничето. — Арестокрация!

— Аристокрация! — поправя го момичето.

— Аресто... — упорствувва войничето. — Защото, като победим, ще ги натикаме в аресто.

Но игрословицата му, явно, не е от най-добрите, защото момичето едва се усмихва.

— Значи, пред „Капитол“? — казва тогава войничето.

И отново — смешно, остригано, разпасано — го виждаме пред някакво кино да се върти с билети в ръка:

— Някой да търси билет?

Към него се приближава момичето с една своя приятелка.

— Никакви приятелки! — чуваме гласа на войничето.

И приятелката изчезва. Момичето иска да купи билета.

— Само че нямам точно — казва то.

Звънецът на киното звъни.

— Не се тревожете, госпожице! — казва кавалерски войничето и го повежда към салона, но изведнъж двамата се спират пред таблото, на което е залепен афиш: „Приключение в Гринциг — с неподражаемите комици Ханс Мозер и Паул Кемп“.

— И ти ли не си го гледала? — чува се неговият глас.

— Не — отговаря му нейният.

— А в „Пачев“?

И двамата се оказват пред друг афиш: „Лени Рифенщал и Луис Тренкер в „Победителя на Матерхорн“ — една драма на страсти и любов сред пропастите на Алпите“. Но момичето пак клати отрицателно глава.

— Тогава какво си гледала? — пита той, вече пред афиша.

— Ами ти? — отговаря му тя, също пред афиша.

— Да не съм луд да рискувам ареста за буржоазни филми! — казва войничето, отново край бодливата тел на казармата. И прибавя — „Компоналог!“

— Какво?

— Това е на унгарски. Излъгах се да гледам „Видение край езерото“. Тя се появява като призрак, а Пал Явор, рошав, свири на пианото и като го питат какво прави, казва: „Компоналог!“ Щях да си умра от смях.

Двамата се смеят, но след миг момичето става сериозно.

— Аз пък не мога да им гледам прегледите — казва то.

— Лъжат като разпрани — казва войничето. И добавя: — Този говорител да ми падне!

Двамата гледат злобни, като малки зверчета.

Откъм склада на казармата се обажда фалшивият тромпет.

— Знаеш какво? — казва момичето.

— Какво?

— Измислих как сме се запознали!

*По една софийска улица то води немски офицер. На-
среща им иде войничето.*

*— Извинявайте — спира го момичето, — да знае-
те тук някъде да промиват снимки?*

*— Разбира се — казва зарадвано войничето и
сервилно отдава чест на немца. — Фотомагазин, нихт
вар?*

*— Рихтих. Фото. Фото — обяснява се немецът на
нарочно опростен за българите език.*

*— Битте, хер лойтнант! — сияе от щастие, че мо-
же да послужи, нашият познат.*

*Двамата се тупат по гърбовете в знак на бойна
дружба и войничето сочи усмихната фирмата на фото-
магазина; защото сцената се е развила тъкмо пред
него.*

*— О, прима! — възкликва зарадван лейтенан-
тът. — Фил данк, гнедиге фройлайн.*

— О, никс, никс! — отговаря момичето.

— Българите золдад гут! — продължава немецът.

*— Дойче солдат, зер гут! — скромничи сервилно
войничето.*

*Немецът елиза в магазина; двамата остават от-
вън.*

— А ако проверят в магазина? — казва войничето край ог-
радата.

— Малко шваби са влизали! — възразява момичето.

— Добре. И какво сме си говорили?

*И двамата пред фотомагазина повеждат пародиен раз-
говор:*

ТЯ. Какви са възпитани тези германци!
ТОЙ. Истински рицари! Аз, като ми остане време
в казармата, уча немски, за да мога да се разбирам с
тях.

ТЯ. Волфганг е ужасно мил. Той е за втори път
на квартира у нас. Казва, че бил представен за рицар-
ски кръст с дъбови клонки.

ТОЙ. И жълъди?

ТЯ. Да. И цял да ни дойде на гости...

Докато разговарят така, те правят под кадъра не-
що, което ние не виждаме; явно са отворили капака на
някаква шахта пред входа на магазина, защото, когато
немецът излиза от него, изведнаж изчезва — прав каго-
кол — под земята. Двамата затварят капака на шахтата
над него, избърсват си ръцете и продължават разговора
си, сякаш нищо не се е случило.

ТОЙ. Когато отблъснат болшевишката опасност
на Изток?

ТЯ. Да. И юдо-плуто-демократията на Запад.

ТОЙ (променяйки израза си). Не свири!

ТЯ (изненадана). Какво?

Двамата са се върнали край телената ограда.

ТОЙ. Тромпетът! ... Не свири.

ТЯ. Какво, като не свири?

ТОЙ. Чакай! ... Щом престане да свири, значи, има нещо!
Мълчание. Двамата се ослушват напрегнато. Тромпетът се обажда.

ДВАМАТА. Уф!

Пауза.

ТОЙ. Е, откъде се знаем?

ТЯ. От немца, нали ти казах!

— Глупости!

— Без шахтата!

— Пак не става. Ще кажат: бравос бе, баш с немец!

— Е, нали трябва нещо благонадеждно.

— Да, но друго.

Клаксон и скърцане на автомобилни спирачки, кучо-
квичене. На някаква улица нашето войниче измъква
почти изпод колелата на една лека кола луксозно ку-
ченце и внимателно го прегърнал, го отнася на обезу-
мялата му стопанка с типичен вид на буржоазна дама.
Отдалеч виждаме как тя поема кученцето си и прегръ-
ща благородния спасител, който ѝ отдава чест. И сви-
детел на всичко това е било момичето. Ето, то надви-
ва моминската си скромност и с просълзени очи се
приближава към храбреца.

— Колко смело и благонадеждно постъпихте! —
казва то.

Но в този миг двамата се оказват отново в горичката. Войничето гледа нейде встрани.

— Още двама от нашите -- казва то. И прибавя с възторг: — РМС!

Момичето се обръща в посока на погледа му. Виждаме други двама млади, прегърнати под едно дърво.

— Познаваш ли ги? — пита момичето.

— Не, но си личи — казва войничето. — Аз пашите ги познавам от сто километра. В дрехите са други, в очите са други, във всичко са други!

При тези думи то гледа момичето в очите. Момичето променя темата:

— И после какво?

— После сме срещнали един мой приятел и сме му искали един учебник — казва войничето.

— Нали без приятели!

— Тогава в зоологическата. Нека питат животните!

В този миг отстрани се дочува женски кикот.

Двамата се обръщат.

— Май не са от нашите — казва смутено войничето. — Ела да се преместим! Ясно е какво може да са видели.

И двамата се преместват малко встрани.

Сега дъвчат сламки и мълчат.

— После сме залагали на въртележка и ни се е паднала кутия с локум — казва войничето.

— Ей, можеш да станеш писател! — подиграва го момичето

— Опитвам се — казва неочаквано войничето.

— Наистина ли?

Войничето кимва.

— И какво пишеш?

— Фейлетони. Само че все излизат като на Илф и Петров. Ще ти кажа една работа, няма да повярваш.

— Напечатали са ти нещо!

— Още не, но изпратих един материал в „Нов критик“ и те ме извикаха — казва войничето. Очите му светят.

— Наистина ли? И с кого говори?

— Не разбрах. Но беше прогресивен!

— И какво ти каза?

— Да изучавам художествения реализъм — казва войничето. И прибавя: — Само че в казармата няма как.

Тромпетът звучи леко ироничен над двамата.

— Тогава сме говорили за литература — казва момичето.

— Добре — казва войничето и заговаря в престорен, глупав тон: — Какво обичате да четете?

— Вики Баум! Тя ми е най-любимата! — отговаря му също с престорена страст момичето. — „Любов в Хавай“ чели ли сте?

Те вече разговарят, ядейки локум, в „Борисовата градина“. Над тях продължава да се носи мелодията на тромпета. Войничето е принудено бързо да преглъща локума, за да отдава чест наляво и надясно.

— Три пъти! — казва то. — Много обичам, дето има екзекотика.

— Екзотика — поправя го момичето.

— Аз така си говоря.

Двамата са се спрели пред тенисно игрище. Бели дрехи. Дами с чадърчета, кавалери с бинокли.

— Какво става, Боби? — пита млада дама.

— Партньорът ми за сингъл е болен от заушки и нямам кого да бия — отвръща ѝ надменен тенисман.

— Пак заушки! — чува се извън кадъра гласът на момичето.

— Ами не ми идва друго — оправдава се гласът на войничето.

— Глей сега, глей сега какво става!

— Да иска някой да излезе срещу най-добрата ракета на оста Рим — Берлин — Токио?

Тези думи на надутия тенисман са обърнати към публиката, но хоп! — като дух войничето разтапя мрежата, ограждаща игрището, и ето го с ракета в ръка, както си е в униформа и ботуши, застанало срещу надменния играч.

— Ха! — казва той. — Кой си пък ти?

— Аз съм шампионът на Дразмахала и околности — казва войничето.

Елитната публика ще се разчекне от смях. Начервените дами се кикотят. И с право, защото разликата между двамата противници е огромна. Шампионът на Оста просто смазва нашето войниче. Жално ти става да го гледаш, когато не успява да върне нито една топка от първите три. Още по-жално, когато при четвъртата пада на земята.

— С тази не мога. Ще продължа с моята си ракета — казва то.

И с това предизвиква още по-бурен смях сред зрителите. Но те не са забелязали, че то тайно е смигнало на момичето, което го гледа с разплакани очи през мрежата.

И ето сега човек не може да го познае! То връща топката на противника си така леко и елегантно, че публиката остава с отворени уста. Противникът му едва успява да я спаси, но следващият удар на войничето е смазващ. Една топка свирва отляво, край ухото на вражеския шампион; втора — отдясно. Очите на момичето сияят през сълзите. Блестят зъбите на гаврошчето, което досега е подавало топките. Войничето дори не довършва играта — то си затяга колана и хвърля ракетата си във въздуха и едва сега става ясно, че е играло не с ракета, а с обикновена дъска за хляб. Тя се завъртва и пада точно върху темето на победения класов враг. Тунг! И над всичко това звучи съветският физкултурен марш:

*Физ-культ-ура! Ура! Будь готов!
Когда настанет час бить врагов...
Двамата маршируват прегърнати.*

И такива ги заварваме край телената мрежа. Малко смутено, войничето сваля ръка от рамото на слушателката си.

— Ама как им изрових ипрището с ботушите! — казва то и след кратка пауза запитва: — Как мислиш, в СССР дали играят тенис?

— Не знам — казва момичето. — Сигур.

— А аз мисля, че не. Това е аристократическа игра. Само двама души, а колко място заемат!

По прашния път преминава конска платформа. Каруцарят, застанал прав на нея, извиква към войничето, което отново е прегърнало „любимата“ си:

— Пехотата, напред на нож!

И изчезва в облак от прах и пепел.

— Лумпен пролетариат — казва войничето извинително.

Откъм кухните свиря тромпетът.

— Колко остават? — пита момичето.

— Осем — казва войничето. — Страх ли те е?

— Малко — казва момичето.

— То е, защото пак сме възпитани в буржоазния свят — казва войничето. — Ти от какъв произход си?

— Чиновнически — признава си момичето.

— Видя ли? И на мене баща ми е шивач. А при комунизма какви хора ще израснат. Кой знай колко червеноармейци са загинали през войната! Съветски хора, разбираш ли?

— Ама и ние нещо правим — казва несмело момичето.

— Правим — трици! — каза войничето. — „Охраняваме!“ Ти готова ли си да умреш за идеята?

— Мисля, че да — казва момичето. — Но не мога да си го представя. Казвала съм си: „Умряла съм! Умряла съм!“, но нищо не излиза. Все аз си го казвам — значи, не съм умряла.

— Защото битието определя съзнанието — казва войничето. — Аз например понякога се питам: Защо ти е революцията? И излиза, че тя не ми трябва по класови причини, а така само, защото тези не мога да ги търпя.

— Ако е въпросът, и аз само за това. Някой път си мисля да не би да съм ненормална. Просто не си намирам място сред тях!

— Ами аз!

И в карикатурен стил и съвсем бърз ритъм се зареждат сцени, явно изфантазирани и от двамата:

Един дебел буржоа с бомбе си лъска обувките при бос циганин-ваксаджия. Звуков ефект и двамата си сменят местата: сега буржоата лъска босите крака на циганина. И това не стига, но зад него се е наредило цялото циганско домочадие.

В бирарията оркестърът, който е изпълнявал пошла градска песен, изведнъж преминава на Шопен и

компанията от ревящи еснафи бива разтърсена от дълбоки емоции.

На ревера на младоженката от богатската сватба се появява еврейска бакелитова звезда, която кара булката да припадне и всява паника сред сватбарите.

Министри в цилиндри бързо и с ентузиазъм изписват по някакъв зид лозунга „Долу фашизмът! Да живее СССР!“

Група генерали в пелерини и саби, изопнати в „мирно“, отдават чест... Кому? — На войничето, което им отвърща с небрежен поздрав, ядейки локум.

Заварваме двамата да жестикулират, увлечени от всичко, което са успели да си изфантазират.

— Глупости! — казва най-последно момичето.

— А твоите?

— Не знам кой почна!

Двамата замлъкват. Дъвчат сламки и мълчат.

— Какво мислиш? — нарушава мълчанието войничето.

— Нищо.

— Не може да е нищо. Човек винаги мисли нещо.

— Представях си как някой ден...

И най-скъпата мечта на двамата, запазила съвсем малко от ироничния тон на досегашните видения и изпълнена с топлота, добива образ пред нас. Двамата вече са забравили, че трябва да си измислят версия за запознанството, мислите им летят съвсем другаде:

Сред гръм от кулокранове, потни лица, развяващи се знамена, песни и маршове, девойката, нарамила теодолит, вика на войничето, което цяло трепери от тласъците на компресорния чук:

— Здравей, другарю!

— Здравей, другарко! — отвърща ѝ войничето, като бърше потта от челото си. — Не ме ли помниш?

— Помня те, но откъде се знаем? — пита го тя, като се вглежда в него, но вече не е инженерка, а научен работник, който е вдигнал поглед от окуляра на микроскопа.

Но тук за миг полетът на мечтите, който знае защо, се прекъсва.

— Само че да не би да си имаш другар? — запитва войничето, завърнало се пред оградата.

— Ами! — казва с малка неловкост момичето. — Защо питаш?

— Защото, ако имаш, не можем да ги излъжем, че сме тук по любов.

— То ако дойде дотам — казва момичето, гледайки встрани.

— Защото и аз нямам — казва уж нехайно войничето. И добавя: — Досега съм се влюбвал само веднаж. В квартала имаше една Паца. Бях лапнал по нея, но веднаж, като я изпитах, каза „Дон Кихот Ламанашки“. Прочела цялата книга все така. И аз из-

веднаж изстинах. До матурата ѝ викахме „Паца Ламанашка“... Ама хубаво ще бъде!

И полетът на фантазията им продължава.

— Помня те, но къде сме се запознали? — пита го отново тя, за втори път вдигнала очи от микроскопа.

— Никъде — усмива се той, цял разтресен от бумтежа на комбайна, плуващ сред житния блок. — Не можахме да го измислим.

— Оловният войник? — ахва тя, като си връзва балетните обувчици. — Какво беше то? Един камион с оръжие?

— Точно. При „Диана“ — казва той, като изважда листа от пишещата си машинка, с която работи навръх една висока петролна кула. — Ето точно там долу. Помниш ли? Искях да го свържа с репортажа си.

— Да не си луд! — казва тя, като откача ремъците на парашута си. — За мене да не си посмял да пишеш!

— Шегувам се — казва той, като отхлупва шлем на водолазния си скафандър и дълго я поглежда. — Никак не си се променила.

— И ти си същият — отвърща му тя тихо, защото не иска да смуцава съседите си в обществената читалня. — Кой ми казваше, че си станал голям човек?

— Кой? Аз? — вика ѝ той по някакъв военен полеви радио-телефон. — Караи ме да се смея!

— А какво работиш? — пита го тя, като смъква хирургическата маска от лицето си.

— Компоналог! — казва неочаквано той, като вдига вдъхновен поглед от клавиатурата на пианото...

И в този миг: пър-пър-пър! По пътечката, криволичейки сред дърветата, се е задал немски мотоциклет с кош. Той спира и офицерът от коша слиза и се скрива зад един храст, а войникът-водач остава да го чака.

— Отде се взеха точно сега! — казва войничето.

И от този момент духът на действието се променя коренно. Дотук е било весела полуигра, оттук става жестока реалност. Двамата млади измъкват pistolетите си — той иззад храстите, тя от мрежата — и оставили ги полускрити до себе си, се прегръщат и започват да се гаят и дори да се целуват, но леко, едва докосвайки устните си и гледайки встрани към бариерата.

Дано по-бързо, по-бързо да се пръждосат тези немци!

Но те не се пръждосват. Оня зад храстите се бави. Водачът му откъсва някаква тревичка и я дъвче. И в този миг там, в дъното, бариерата пред казармения вход се вдига и един закрит камион с пълна скорост излиза на шосето. И да беше само това, може би никой не би му обърнал внимание. Но когато камионът минава край

будката, постовният се затичва след него, отвътре му отварят вратата и той неловко, препъвайки се, се метва в кабината.

И това точно е видял немският офицер, когато си е закопчавал брича пред храстите. Един поглед му е бил достатъчен.

— Форвертс! Шнел! — крещи той, като скача в коша и водачът изревава с ръкохватката на газа.

Ако те тръгнат след камиона с оръжието, всичко ще е свършено. Затова именно войничето излиза напред и когато мотоциклетът се изравнява с него, от упор стреля два пъти във водача. Водачът се килва и мотоциклетът се блъсва в първото дърво. Но офицерът — сега виждаме колко той напомня познатия ни Волфганг, е изскочил от коша и успява да стреля пръв, защото пистолетът на войничето след втория изстрел е направил засечка. И войничето пада на земята. Едно тъмно петно се разраства по куртката му. Смърт — проста, без много „папатетика“, както би казало то. Тогава иде ред на момичето, което е изчезнало от кадъра, нейде встрани, да стреля. Това, явно, му е за пръв път и то изстрелва целия си пълнител, макар че още при втория куршум офицерът лежи на земята и макар че е правило да оставиш един куршум за себе си. Но смъртта ще дойде и тъй. Защото, когато момичето, хвърлило пистолета, се опитва да побегне по пътеката, пътя му прегражда едър възрастен гражданин с мустаци, вдигнал чепат багун срещу него: „Мамка ти комунистка!“ — и то е принудено да свърне в друга посока, а след това да се върне назад, защото и оттам някой е изкрещал: „Ето я!“ — и сега е вече съвсем лесно за тичащия по петите му патрул да го просне върху първия храст. И това е всичко. Ако трябва да видим още нещо, то е само камионът, който се отдалечава и кривва с пълна скорост зад някакъв ъгъл. Но по-добре да не откъсваме погледа си от мъртвото момиче и от мъртвото войниче. Стига това, че тропетът — по-фалшив и по-тържествуващ от всякога — зазвучава отново, за да съобщи на другите ремсови двойки край шосето за успеха на акцията.

И това е краят на историята.

И отново тропетът губи реалното си звучене, превръща се в акомпанимент на гласа, който долита отдалеч и постепенно се засилва, подхващайки прекъсната в началото на филма песничка:

... Мънички хлапета
взели пистолета
в още неумела, трескава ръка,
бил ви е късмета,
след четири и трета
да ви няма вече, просто, ей така,

да ви няма вече,
да сте там далече,
дето, който млад е, си остава млад,
и все пак добре, че
след като протече,
може да се върне лентата назад...

И ето че наистина кървавото петно върху гърба на войничето бавно се събира и изчезва; то самото се вдига плавно от земята, прибира на два пъти дима от изстрелите в цевта на пистолета си, връща се назад към пейката и поглежда встрани, сякаш търси изчезналото момиче. Къде е наистина то? Може би него не ще успеем да върнем обратно? Но не, ето го: То влиза плавно в кадъра, обгръща с нежно движение врата на войничето, гали го с леки трепетни пръсти, целува го, и то не на ужким, а истински, страстно, безкрайно дълго и безкрайно дълбоко. И войничето му отвърща със същата страст. И симулираната преди любовна близост сега звучи съвсем естествено, сякаш върнатата обратно лента добива нов смисъл, нов емоционален заряд. Пък и наистина дали това е съвсем същата лента? Дотук движенията бяха познатите ни, но тази нейна целувка, тази негова ръка, ровеща се в косата ѝ, нима ги имаше преди? Не, това е любовта, която биха могли да преживеят някога, ако...

И песничката продължава:

...Ето ви отново,
смерчът от олово
няма да надвие в боя с младостта —
нежно и сурово
сетното си слово
шепнат през целувки вашите уста.

Откъде се знаем?
Откъде, не знаем.
И какво ни казва немият ви глас?
Дайте ни назаем,
дайте ни под наем
нещичко за спомен, нещичко от вас!

След което следват надписите.

