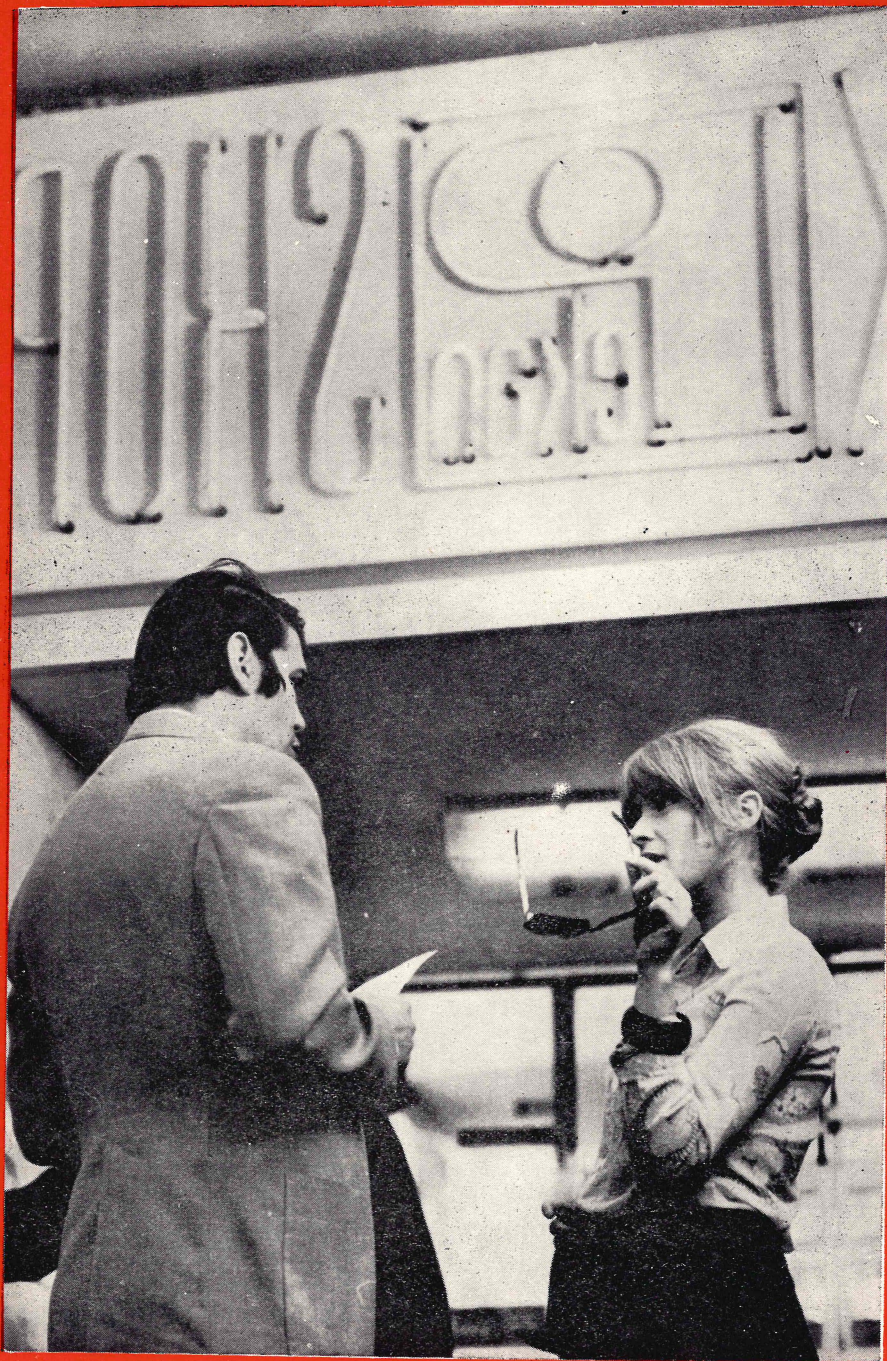


киноизкуство



1736





бр. 3, март 1974

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

НАЦИОНАЛНА ПАРТИЙНА КОНФЕРЕНЦИЯ

БОЖИДАР МИХАЙЛОВ — ПРИБЛИЖАВАНЕ ДО
ЖИВОТА

АЛБЕРТ КОЕН — ДРАМАТУРГИЯ И РЕЖИСУРА

АРМЕН МЕДВЕДЕВ — С ОБЕДИНЕНИ УСИЛИЯ

ИВАН СТОЯНОВИЧ — „БАЩА МИ БОЯДЖИЯТА” ✓

ГЕОРГИ ГЕНКОВ — НЯКОИ МИСЛИ ВЪВ ВРЪЗ-
КА С „БАЩА МИ БОЯДЖИЯТА” ✓

СТАМЕНКА ХРИСТОЗОВА — КАКВА ЩЕ БЪДЕ
СЛЕДВАЩАТА КРАЧКА ✓

КРАСИМИРА ГЕРЧЕВА — „ЗАРЕВО НАД ДРА-
ВА” ✓

Д-Р АЛ. ТИХОВ — „ИЗКУСТВЕНАТА ПАТИЦА” ✓

ДИМИТЪР ЦОЛОВ — РЕКВИЕМ ЗА БЕЗСМЪР-
ТИЕТО

ДАРЯ РАЧЕВА — „ПРОСВЕТЛЕНИЕ”, „ПАРА-
ГРАФ 22”

СИМПОЗИУМ ЗА ДЕТСКОТО КИНО

ИРЖИ ПУРШ — ЗАДАЧИ, КОИТО ИЗИСКВАТ
МНОГО

ЕЛЕНА МИХАЙЛОВСКА — АВТОРСКИ ПРОБЛЕ-
МИ И СЪВРЕМЕННО КИНО

ХРОНИКА

ДНЕВНА СВЕТЛИНА — СЦЕНАРИЙ

киноизкуство

излиза всеки месец

главен редактор
ЕМИЛ ПЕТРОВ

редакционна колегия

РАНГЕЛ ВЪЛЧАНОВ
АЛЕКСАНДЪР ГРОЗЕВ
БУРЯН ЕНЧЕВ
ПЕТЪР КАРААНГОВ
БОЖИДАР МИХАЙЛОВ
БОРИСЛАВ ПУНЧЕВ
ВЪЛО РАДЕВ
ЛЮБЕН СТАНЕВ
АЛЕКСАНДЪР ТИХОВ [зам.-гл. редактор]
ИВАН ШУЛЕВ
ВЛАДИМИР ЯНЧЕВ
ИВАН БОЯДЖИЕВ (отговорен секретар)

коректор Диана Димитрова

Адрес на редакцията
София, пл. „Славейков“ 11, IV етаж
тел. 87-91-11, вътр. 316, 317 и 319 от 14—18 ч.
каса — 87-00-31

Издателство „Български писател“

ул. „Ангел Кънчев“ 5

Годишен абонамент 5 лева, за чужбина 7 лв.

Тираж 7500

Абонаментът се внася при всяка
телеграфопощенска станция в страната

На първа страница на корицата кадри от филма
„Изпити по никое време“. На втора страница
съветската актриса Олга Остроумова.

ПРИБЛИЖАВАНЕ ДО ЖИВОТА

БОЖИДАР МИХАЙЛОВ

„Като песен“, „Преброяване на дивите зайци“, „Бялата стая“, „Вятърът на пътешествията“, „Козият рог“, „Автостоп“, „Последната дума“, „Трета след слънцето“, „И дойде денят“, „Очакване“, „Мандолината“, „Баща ми, бояджията“... Това малко странно изреждане, без да претендира за изчерпателност, още по-малко за идейно-художествена равностойност на филмите, обединява толкова различни творби на българското кино по един особен признак: тези и други произведения не можеха да се появят преди 18 години, преди историческия Априлски пленум на партията. Не можеха да се появят не толкова поради професионалната „недостатъчност“ тогава на игралния ни филм; новият подход към претворявания жизнен материал, богатството от почерци и пристрастия. своеобразието на гледните точки, на търсените жанровостилови похвати предполагаха коренно променен социален климат, разчупване на догмите и наслоените схеми, разгръщане съзидателните сили на нацията. Априлската линия на партията издигна неимоверно ролята на творческата индивидуалност, отприщи духовните сили на дейците на изкуството. Тя даде простор за изява и на филмовите дейци, насочи ги към оригинални изследвания на действителността, към верни жизнени наблюдения, към своеобразни художествени решения. И днес бихме могли не без задоволство да твърдим, че практиката на българското кино през последните години (при всички основания да бъдем все още недоволни от себе си) потвърждава на свой терен правотата на партийната мъдрост, жизнеността на партийните съвети и указания, съдържащи се в основния документ на партията — приетата от Десе-

тия конгрес програма: „Пред писателите, художниците, архитекти-те, композиторите, музикалните дейци, дейците на театъра и киното се откриват още по-широки простори за изява на техните дарования и таланти, за многообразие на формите, стиловете и жанровете върху основата на ленинския принцип за партийността и народностния характер на изкуството, на верността към жизнената правда и революционната перспектива, на единството на прогресивните традиции и действителното новаторство...“

Десетият конгрес, заел особено място в историята на партията и на цялата нация поради изключително важния характер на обсъдените и решени въпроси, утвърдил програмата за изграждане на развитото социалистическо общество, постави като главен проблем пред художествено-творческата ни интелигенция решителния поврат към съвременната тема. Самото обществено развитие днес изисква от филмовите дейци да създадат класически творби за нашето съвремие — не само за зримите очертания на социализма, за революционните изменения в града и селото, за коренно променения бит, но преди всичко за сложните изменения в душевността на българина, в неговата психика и идеологическо съзнание. „Етапът на развитие, в който се намира нашата страна — бе указано в изнесения от др. Т. Живков отчетен доклад на ЦК на БКП пред конгреса — наложително изисква нашата съвременност да навлезе пълновластно в литературата и изкуството, съвременният човек, творецът на новия живот да стане техен главен герой, с пълна сила да зазвучи патосът на утвърждението на комунистическите идеи, на комунистическото преустройство на света.“

Филмовата ни продукция от последните години вече убеждава и скептиците, че българският игрален филм все по-определено се насочва към проблемите на днешния ден. Количественото преобладаване на творбите на съвременна тема в производствените планове на художествено-творческите ни колективи и първите, макар и частични резултати категорично доказват, че за филмовите ни дейци интересът към съвременността не е временно съобразяване с конюнктура, не е подчиняване на преходна „мода“, а дълбоко осъзната потребност; че от художественото овладяване на съвременния ни живот зависи самото съществуване на филмовото ни изкуство, неговото настояще и бъдеще. Киното ни не би могло да се развива без и извън проблемите на днешна България, колкото и необходима да са и в бъдеще завоеванията му в разработката на историческата тема.

Националната партийна конференция ще направи задълбочен анализ на изпълнението на директивите на Десетия конгрес за социално-икономическото развитие на страната ни през годините на шестата петилетка (1971—1975 г.), вкл. тези за развитието на художественото творчество и културата. Конференцията се свиква не случайно през пролетта на 1974 г. — тя е четвъртата, решаващата година за изпълнението на петилетката, за претворяване в живота на конгресните предначертания.

По щастливо съвпадение това изключително важно събитие в живота на партията и страната ни се провежда през юбилейната

30-годишнина на Девети септември. Така равностметката за изпълнение решенията на Десетия конгрес се свързва особено отчетливо с равностметката за досегашния победен ход на социалистическата революция в България. Партийната конференция се провежда във време, което свързва в единство миналото, настоящето и бъдещето на родината, непосредствените задачи на Шестата петилетка — с крайната цел на борбите на партията и народа — комунизма.

*

„...Нашата съвременност да навлезе пълновластно в литературата и изкуството...“ В тази лаконична формулировка в отчетния доклад на ЦК на партията всъщност са събрани отговорните изисквания и към българското кино: да бъде познание на живота — познание и оценка за новата ни действителност, за дълбоките социални преобразования, за социално-психологическата същност на съвременния работник, селянин и интелигент, за духовните процеси, които съпътствуват измененията в социално-класовата структура на обществото ни, за нравствените стойности на социализма. Но защо най-често това познание отсъства от екрана, защо изображение-находка, откриване и изследване на действителността е подменено от изображението-регистрация на познатото, от изображението-илюстрация на общоизвестното? Защо все още игралният ни филм като цяло кръжи по периферията на съвременната тема, „дълбае“ в най-горните пластове на живота, заобикаля ключовите проблеми, които поражда общественото ни развитие? Отговорът е посочен с пределна яснота и категоричност в отчетния доклад на ЦК на БКП пред Десетия конгрес: „Непреодоляната докрай откъснатост на творците от живия живот на народа.“

Но това вярно обяснение не трябва да се тълкува елементарно, в неговите пространствени, териториални измерения. Приближаването до живота трябва да се разбира преди всичко като проникване в самата същност на разглежданите явления и факти, на изследваните процеси. Знанието за новото време, за новата действителност, за закономерностите и тенденциите в нейното развитие преминава задължително през знанието за човека, през неповторимата човешка съдба, през човешкия характер — това изискване е старо, но това не го прави по-малко състоятелно и неотменно. Без хората, които изпълват и променят дадено общество през определен исторически етап, истината за това общество е безплодна, мъртва, сухо изложение на натрапени тезиси.

А колко наши филми, при това най-често с класическа, традиционна сюжетна конструкция, кръжат около общоизвестното и баналното тъкмо поради отсъствието в тях на реални човешки характери на наши съвременници. Средата, интериорът, битът са несъмнено съвременни, а мислите и възмущенията на действащите сред тях герои са стари, с вчерашна дата, познати до тривиалност. Новото, съвременното у тях — доколкото съществува — е често белязано от тезисността, затова е лишено от жизнена пълнота и достоверност.

„Десет дни неплатени“ (сц. Т. Монов, реж. Я. Вазов) ни изпраща пред сериозни и актуални проблеми, свързани с живота на

младите и с взаимоотношенията „бащи и деца“. Недостатъците, разбира се, не идват от известната „вечна“ тема, те се дължат в значителна степен на традиционния подход към нея, на маркираните но неизследвани проблеми, на господството на предварителните авторови тези. И младите, и възрастните всъщност са лишени от жизнено богатство и обаяние, психологически неуплътнени, в крайна сметка — познати. Новото време присъствува в някои оголени декларации на „бащите“ и на „децата“, както и в някои отвлечени разсъждения на младия инженер и на Ани за смисъла на живота, за ролята на труда, за материалното и духовното начало в нашето съществуване. Усещането, че авторите остават в кръга на общоизвестното, не може да бъде преодоляно от точните и свежи иначе наблюдения на режисьора и на оператора Р. Цветков за съвременната ни среда и бит. Достоверността на съвременната обстановка не може да компенсира отсъствието на живи човешки характери, оформили се като личности в днешния ден; истинността за бита и интериора далеч не е цялата истина за нашето време... Една от причините за полууспеха-полунесполуката на „Тихият беглец“ (сц. Е. Манов, реж. П. Василев) е в драматургически небрежното, фейлетонно изграждане на комедийния герой. Гошо Калимански понякога ни забавлява искрено, понякога извиква само скептичната ни усмивка, но като цяло филмът минава покрай съдбовния проблем за връзките на съвременния човек с нашата свръхмодерна, техницизирана цивилизация. Великолепната пластика и изобретателност на К. Коцев не е в състояние да запълни отсъствието на онова, което не му е било изобщо подадено — човешки характер... „Автостоп“ (сц. Ив. Радоев, реж. Н. Петков) ни остави равнодушни не само поради непреодоляната театралност, жанровата аморфност и неопределеност на филма, бедността на мисълта. Самите герои са твърде безплътни, както са общи и абстрактни и самите им имена. Всъщност Момичето и Момчето разиграват в продължение на час и половина само своята вътрешна чистота и непорочност, прикрити зад външна предизвикателност — в облеклото и репликите. И нищо значително в поведението и мислите им, което да ги сроди с нашата съвременност, с конкретността на нашия живот. Само някаква абстрактна воля за независимост, някаква лишена от земни очертания активност, една декларирана настъпателност на духа.

Човешкият характер се разкрива не просто в психологическото своеобразие и богатство на личността, в особеностите на настроенията, емоциите, реакциите; върху тях трябва да личи отпечатъкът на времето, на историческия етап — иначе биха се възприели като мил спомен за нашите по-стари роднини. Но пълнотата на характера се разкрива не само в съвременната чувствителност, а и в съвременното светоотношение, в идеологическото съзнание на героя, в степента на неговата съпричастност към проблемите и тревогите на колектива, на нацията, на човечеството.

Във филма „Мъже без работа“ (сц. Н. Никифоров, реж. Ив. Терзиев) образите са повече или по-малко обеднени, духовно ограбени, примитивни, сякаш изровени от миналото и присадени в нашата съвременност — въпреки много привлекателни черти в работата

на режисьора, въпреки усилията му да облъхне жизнения материал с особена, ту леко-иронична, ту доброжелателно-шеговита интонация, да изтръгне по-едри нравствени стойности. Нито талантливите актьори, нито доказалият професионален опит и въображение Терзиев могат да превърнат героите на филма в наши съвременници, интересни, мислещи, живеещи не кога да е, а именно през 70-те години, не къде да е, а именно в социалистическа България... В „Къщи без огради“ (сц. Н. Русев, реж. Г. Стоянов) се срещахме с хора с доста съмнително присъствие в съвременния ни свят. Бай Еленко е познатият добър чичко от преди двадесетина и повече години, премного изконсумиран в душевното си благородство и отзивчивост, известен ни дори със странните си привички и черти. Не случайно К. Коцев се колебае в стилистическия си „ключ“ към образа, мъчи се да го уплътни, да му придаде нови, съвременни багри. Във втория план непрекъснато сноват съседки с ужасно демодирана „съвременност“. И добросъседската отзивчивост, и клюкарските навици са нещо реално и днес, разбира се, но те се доста различават от това прастаро комшийско съжителство, така неуместно възкресено на екрана.

Когато говоря за човешки характер ни най-малко не отстоявам непременно му разкриване само със средствата на класическия, строгия, последователно развиващ се сюжет. Поведението на героя може да бъде изследвано и в най-обикновените условия на ежедневието, без резки сблъсъци и сътресения, без остроконфликтни ситуации. При това образът се доразкрива, „дописва“, доизяснява от епизодичните герои, от фона, от атмосферата, от елементи на фабулата, лежащи извън героя, извън характера. Като се позовава на филми с по-свободни сюжетни структури („Аз съм на 20 години“, „Криле“, „Сенките на забравените прадеди“, „Ленин в Полша“, „Начало“ и др.), В. Фомин отбелязва: „Съпоставка на събития, мисли, детайли, нюанси на поведение, сцепление на различни сюжетни пластове, сюжетни линии, реплики, епизоди, отнасящи се до различно време, съединяване на фабулни и извънфабулни елементи, взаимодействие на реално и въображаемо, на минало с настояще — ето краткия и схематичен списък на онзи инструментариум, с помощта на който се разкриват конфликтите и характерите...“¹.

С по-свободно изградена драматургия е филмът „Очакване“ на сценариста А. Ценев и режисьора Б. Шаралиев. Без да считам творбата за пълен успех, но и като отхвърлям категоричното отрицание на Алберт Коен², се отнасям с големи симпатии към усилията на създателите да внушат съществени нравствени значения за нашето време чрез отделни факти и хора, чрез паралелното разгръщане на повече теми, чрез репортажното сцепление на отделни късчета от живота.

¹ В. Фомин, „Характер и композиция в съвременния филм“, сп. „Киноизкуство“, кн. 3/1972 г., стр. 54.

² А. Коен, „Очакване“, сп. „Киноизкуство“, кн. 7/1973 г.

И повърхностният поглед върху съвременните ни филми открива една обща слабост за българското кино: неумението да се уловят характерните за сегашния ни исторически етап конфликти. Никак не е случайно, че на екрана се преоткриват известни истини, че се човърка в незначителни, третостепенни проблеми на нашето общество. Нерядко — кога на шега, кога на истина — някои творци завиждат на „историците“, които се ровят в миналото. Къде-къде е по-лесно на тях: остри класови стълкновения, ярко изявиени социални конфликти, ясно очертани позиции от двете страни на барикадата... А днес: безметежно съществуване, общи цели и интереси, ангажиращи цялата нация. А и шпионите, и диверсантите почти изчезнаха, нашите разузнавачи почнаха да ги търсят и да ги громят на чужд терен...

Нека не се обръщаме към Маркс, Енгелс, Ленин, за да си припомним, че диалектиката е реален и неотменим закон на живота, че социалният прогрес е немислим извън сблъскването на противоположностите, че кроткото съществуване е един мит дори за високите фази на комунистическото общество. Достатъчно е да се взрем в нашия живот, във всички ония задържащи и противодействащи сили, които спъват общото ни движение напред и които всеки един от нас изпитва на свой гръб: инерцията в поведението и мисленето, рутината, консерватизма, бюрократизма; да не говорим за кариеризма, подмазвачеството, клеветничеството, за всемогъщата пробивна сила на връзките... Борбата срещу задържащите сили и явления се води от партия, от народ, но действащи лица в тази борба сме самите ние — от едната или от другата страна на „барикадата“, — защото борбата на противоположностите в обществения живот не е абстрактна, тя се изразява в реални човешки конфликти, в съвсем конкретни нравствени и психологически сблъсъци.

Бедата за твореца започва тогава, когато не се виждат съвременните проявления на консерватизма, на рутината, на инерцията. Забравя се елементарната истина, че същите ония форми и методи на работа, които вчера сме адмирирали като прогресивни, днес вече са спънка в нашия живот, ново превъплъщение на консерватизма. А нима кариеризмът, подмазвачеството и т. н. нямат също своите съвременни форми и своите нови „аргументи“. Бюрократизмът отдавна надхвърли прашните си канцеларски очертания; бюрократът не е безличното човече със сатенените ръкавели... С други думи съвременността „навлиза“ истински в киното с реалната диалектика на живота, с типичните, характерните за дадения етап конфликти, със сложността на процесите. В този план на разсъждения телевизионната продукция „Опък човек“ (ср. Ст. Ц. Даскалов, реж. Янко Янков) е пълно разминаване с партийния призив за поврат към съвременната тема. Филмът възкресява загубили актуалността си проблеми, отдавна изпреварени от живота! „Опък човек“ би имал характерът на художествен документ за един изживян етап — при друга гледна точка, при един откровен поглед към миналото на кооперативното ни село, от съвременни позиции и със съвременни сред-

ства ,а не „с рецидивите на един стар и отречен от съвременната практика на нашето кино тип на художествено мислене“.¹

Никой не е в състояние, разбира се, да предложи рецепти за едно или друго решение на конфликта. Възможностите пред кинодраматурга и режисьора фактически са безкрайни, защото самият живот е безкрайно богат и многообразен на драматични ситуации, на колизии, на степени на тяхната изява. Конфликтът се изразява и в изключителни, необичайни, „взривни“ ситуации, но може да присъствува — не по-малко властно — и в обикновеното течение на живота, в баналното ежедневие. За самото разрешение на конфликта животът предлага също широк диапазон: от категоричната победа над старото, през драматичната и със споделен успех борба до трагичното крушение на новото в борбата му с регреса. Практиката на киното предлага достатъчно примери на филми, изпълнени — въпреки трагичния изход — с оптимизъм и вяра, с идеен патос. „Бялата стая“ (сц. Б. Райнов, реж. М. Андонов) смуги някои непривикнали зрители с необичайната си структура и неочакваната развръзка, затова пък обогати българското кино с тематичните си прозрения, със сюжетната си конструкция, с мъжественото решение на конфликта, с пластическите си достойнства и актьорски постижения.

Известни са опасностите, които дебнат кинематографистите в усилията им да разкрият драматизма на реалния конфликт: на единия полюс — заоблянето на „ръбовете“, удивително лекото решение на непримиримо очерталите се противоречия, лакировката; на другия — изпадането (съзнателно или не) на позициите на скептицизма и песимизма.

В „Необходимият грешник“ (сц. Ив. Остриков, реж. Б. Шаралиев) очертаният се конфликт е галантно заобиколен още в сценария. Драматургическата конструкция на филма рухва колкото лесно, толкова и безпощадно — тя просто затрупва мисловната сърцевина на филма. Не би могло и да бъде иначе, тъй като конфликтът е построен върху най-банално и наивно поднесено недоразумение: един необикновено колоритен чичко е прочел погрешно номера на блъсналата го кола. Случайността в този случай увисва някак нелепо, безпомощно, художествено немотивирана в сюжетната канава. Нищо чудно тогава, че нито професионалният вкус и зрелост на Б. Шаралиев („Необходимият грешник“ се гледа така леко и приятно), нито отличното само по себе си присъствие на К. Цонев могат да спасят филма, да защитят идеята за повече доверие към младите хора. Всъщност темата си остава проиграна и в трите сюжетни посоки: в отношенията и на адвоката, и на следователя, и на бащата към „грешника“ Боби. И тъкмо заобикалянето на конфликта е подвело създателите и към ненужно пластическо разкрасяване на филма, поръсен с повече захар и гланц... Във филма „Гневно пътуване“ (сц. Д. Фучеджиев, реж. Н. Корабов) видяхме интересни и верни черти и багри от духовния портрет на съвременната ни младеж, тънко почувствувани и доловени от режисьора, от камерата на Б. Янакиев, от младите изпълнители И. Сърчаджиев, С. Тенева и

¹ „Опък човек“, Ал. Грозев, сп. „Киноизкуство“, кн. 10/1973 г.

Д. Тончева. Но внушенията за гражданските и интимни вълнения на младите герои Чавдар, Ваня и Юлия биха зазвучали несъмнено по-убедително при по-голямо внимание на създателите на филма (и преди всичко на драматурга) към актуалния и със съвременно значение конфликт. За съжаление „гневното пътуване“ не бе извървяно на екрана, вътрешният конфликт бе заобиколен, отминат. На зрителя бе предоставено прекалено много, за да помисли и доизгради в съзнанието си колебанията и съмненията на младия инженер-геолог, духовното му движение към ясна житейска позиция, драматизма на самопроверката... При друг повод¹ вече отбелязах някои недостатъци в иначе сполучливия ни филм „Най-добрият човек, когото познавам“ (сц. Л. Михайлова, реж. Л. Шарланджиев): непременно търсената щастлива развръзка, лекотата с която героите излизат от всяко житейско затруднение, известно розово оцветяване на живите, естествени и колоритни сами по себе си образи на наши работници. Прекалено лесно живеят, прекалено щастливо преодоляват трудностите, сполетелите ги беди и драми.

На нашето кино недостига критичен патос, недостатъчно воюва то срещу променящите лика си негативни явления и страни в нашия живот, срещу новите проявления на задържащите социалния прогрес сили. Би могло да му се пожелае и повече мъжество, и повече умение да открива най-актуалните, „ключовите“ за историческия момент противоречия. От друга страна обаче, трябва да се отбележи със задоволство, че българското кино е дълбоко чуждо на черногледството, на „опиянението“ от слабостите и недъзите, на съзнателното ровене в кофите за смет, на стихията на отрицанието. Едно е да се воюва срещу тъмните петна и явления в името на новото и от позициите на обществения идеал; съвсем друго е да се затварят очите пред красотата на нашия живот, на нашите морални стойности, пред светлите черти и белези на социалистическата ни нравственост.

Нерядко от Запад ни предлагат рецептите на разочарованието, на песимизма, на неверието в утрешния ден. Те биха искали да видят героите на нашите филми не убедени противници на старото в името на всестранното усъвършенствуване на обществото ни, а гневни и тотални рушители, отрицатели на социалистическата ни държава. И ни препоръчват горещо отделни изолирани творби на някои социалистически кинематографии, в които критицизмът е прераснал в скептицизъм, в неверие — мимо намеренията на създателите — в преимуществата на социализма. Никак не бе случайна безрезервната подкрепа и апологетика на ония чехословашки филми, произведени през кризисния период на настъпление на реакцията и десния опортюнизъм и ревизионизъм в ЧССР, които неприкрито хулеха и клеветеха социализма.

Понякога за съжаление не ни разбират добре и някои наши приятели на Запад. По време на „Дните на италианското кино“, състояли се във Венеция през есента на м. г., неведнъж спорех с критици, които виждаха в духа на отрицанието единственото начало в

¹ „Най-добрият човек, когото познавам“, сц. „Киноизкуство“, кн. 12/1973 г.

съвременното киноизкуство. Живеейки и работейки при коренно различни социална среда и обстановка, изправени пред други политически цели, те пренасяха механично принципите на тоталното отрицание на едно обречено общество към свършено други социални, икономически и политически условия. И отказваха да оценят другото, така актуалното днес за нас (а утре несъмнено и за тях) творческо, съзидателно начало.

Революционната перспектива — ето го единственото вярно решение. Изгубим ли я — пътят води към отчаянието и неверието в човешката природа и в социализма, към измяната (съзнателна или не) на обществения идеал. Стоим ли твърдо на нейните позиции — критическото начало се свързва с утрешния ден, с нашето движение напред. Затова и партията записва в програмата си за изграждане на развитото социалистическо общество мъдрата, проверена в живота и в живата практика на художественото творчество мисъл за развитието на изкуството ни „върху основата на ленинския принцип за партийността и народностния характер на изкуството, на верността към жизнената правда и **революционната перспектива.**“

*

Съвременността „навлиза пълновластно“ в киното не само чрез реалната диалектика на живота, но и чрез главната си движеща сила — положителния герой. Неведнъж партията привлича вниманието на кинотворците върху мястото и ролята в действителността и в изкуството на твореца на новия живот. И днес не е загубила актуалността си — поне що се отнася до киното — оценката на др. Т. Живков в речта му пред софийския комсомол. „Къде е главната фигура в нашия живот, къде е съвременният комунист — организаторът, строителят, борецът, умът и душата на всичко ново и голямо у нас?“.

Тъкмо „движещата сила“ на нашата съвременност почти отсъства от нашия екран като цялостна, завършена личност — богата, интересна, умна, възплътила оптимизма и патоса на нашето време, най-светлите черти на социалистическата нравственост: колективизъм, хуманизъм, социалистически патриотизъм и интернационализъм, другарска взаимопомощ. Ние все още нямаме нашите „Твой съвременник“ „Белоруската гара“, „Ще доживеем до пенделник“...

Все още отсъства от екрана новият наш работник с висока квалификация, чиято професия е свързана с най-новите постижения на научно-техническата революция. В много професии на работническата класа все повече се заличава разликата между работника и техническата интелигенция, а нашето кино все още е чуждо на този процес. Във филма „Десет дни неплатени“ младият инженер изобщо не е видян от тази страна; в проблематиката на филма инженерът спокойно може да бъде заместен от представител на всяка друга съвременна професия, без да промени с нещо духовната си физиономия... В „Най-добрият човек...“ минният инженер, съпруг на Учителката, е най-бледо разработеният персонаж, безпътен, далеч от своите реални първообрази в живота...

Естествено не теснопрофесионалните, „цехови“ особености, не машините и болтовете могат да привлекат интереса на кинематографиста, а новата социално-психологическа същност на съвременния работник, ония сложни процеси и проблеми на работническата класа, които са общовалидни, общонационални, защото засягат интересите на целия народ.

Селската тема — това е цяла територия — и във физически, и в духовен смисъл, — която от редица години (за разлика от мястото, което си извоюваха в литературата ни) е в забвение в нашето кино. Става дума, разбира се, за съвременната селска тема, затова и не се позовавам на телевизионния филм „Опък човек“. Селото — това е цял един свят от процеси и явления, които протичат само тук и никъде другаде, но са свързани с настоящето и бъдещето на всички, със съдбата на цялата нация.

*

Не е нужна особена прозорливост, за да се открие възходящата линия, която българският игрален филм следва през последните години; тази линия не я забелязват само недоброжелателите и снобите, които мерят явленията и фактите в нашето кино със съмнителни вносни критерии. „Като песен“, „Козият рог“, „Наковалня или чука“, „Последната дума“, „И дойде денят“, „Зарево над Драва“, „Иван Кондарев“ — при всички резерви, които будят — са филми, които би се радвала да има в своя актив всяка социалистическа кинематография.

Но раздвижването далеч не е само в сферата на историческата тема, на която принадлежаха доскоро най-големите ни завоевания. Имаме своите резултати (макар и още не в решаващите, ключовите тематични сфери) и при овладяването на съвременната ни социалистическа действителност. Имаме зрялата творба на А. Ценов и Б. Шаралиев, която ни среща с богатия свят на един XI клас, събрал съвременната чувствителност и вълнения на цяло поколение; не бе случайно, че „Сбогом, приятели!“ бе един от първите ни филми, с които българското игрално кино започна да си възвръща доверието и симпатиите на нашата публика... „Момчето си отива“ ни дари с така свежите и умни наблюдения на Г. Мишев и Л. Кирков, с актьорското обаяние на Ф. Трифонов, със забележителното присъствие на една съвсем нова Н. Коканова... „Обич“ на Ал. Карасимеонов и Л. Стайков ни откри съвременността в мисленето на младото момиче, което търси своето място в нашия живот; изненада ни с необикновената за първа творба професионална зрелост на режисьора, с отличните пластически решения на Б. Янакиев. С „Обич“ дойде признанието и на публиката, и на националния ни фестивал, и на авторитетния московски кинофорум... „Преброяване на дивите зайци“ на Г. Мишев и Ед. Захариев потърси нови аспекти на съвременната ни действителност, поразни ни с непривичната си стилистика, в която органично присъствуват и достоверността на хрониката, и условността на измислената и нелепа история, и яркият

сатиричен рисунък в превъзходното изпълнение на Ицхак Финци, и автентичността в поведението на натурщика . . . Появиха се редица филми, в които нашата съвременност навлезе чрез примамливия свят на децата. Адресирани и към големите, и към малките, тези филми вече дават основание да се говори за принос в тази твърде деликатна и отговорна област. „Таралежите се раждат без бодли“ на Братя Мормарев и Димитър Петров вече си извоюваха трайно място не само сред нашите кинозрителители . . . „Игрек 17“ (сц. Иван Охридски и Асен Георгиев, реж. В. Цанков) обогати неочаквано криминално-разузнаваческия ни жанр. Централният персонаж (във великолепната изява на Ив. Кондов) ни разкри измерения, които надхвърлят очертанията на една професия, колкото и трудна и благородна да е тя, и имат общовалидни нравствени значения.

Националната партийна конференция не само ще направи равностойна на досегашните резултати по изпълнение решенията на историческия Десети конгрес, но и ще очертае нови пътища за успешното осъществяване директивите на шестата петилетка. Настоящата 1974 година е решаваща, година на ударен труд, на борба за решително подобряване на качествените показатели във всички сфери на материалното и духовното творчество. В отвореното си писмо от 3 януари т. г. ЦК на БКП, МС на НРБ и ЦС на БПС се обърнаха с призив „към всички отреди на работническата класа, към селяните-кооператори, към народната интелигенция, към целия народ в чест на националната партийна конференция и 30-годишнината от победата на социалистическата революция в България да отдадат своите сили и енергия, да работят така, че да няма изоставащи, да се води борба срещу рутината, срещу онова, което задържа нашия непрестанен възход, да се използват още по-пълно огромните предимства на социалистическия обществен строй“.

Като използва мисълта на Маркс за философията, ЦК на партията в отчетния си доклад пред Десетия конгрес призова дейците на изкуството към „художествено творчество, което не само обяснява света, но и пряко съдейства за неговото изменение. Именно в това се състои родството на литературата и изкуството с партийната работа, това ги прави част от общопартийното дело“.

Като атакува най-актуалните проблеми на съвременността, киното ни се намесва най-директно в тази велика преобразяваща мисия.

ДРАМАТУРГИЯ И РЕЖИСУРА

АЛБЕРТ КОЕН

Един стар спор продължава и до днес да припламва в средите на кинематографистите подобно онези вулкани, които смятаме угаснали. При това той няма точна формулировка и самият този факт хвърля вече някакво съмнение върху неговата състоятелност. Едни питат: кое е по-важно във филма — сценаристът или режисурата? Други: кое определя преди всичко физиономията и съдбата на един филм — сценарият или режисурата? Трети... впрочем, както посочихме, въпросът все още не е получил ясната си дефиниция и е излишно да го перефразираме, защото и в поменатите два варианта вече се откроява неговият смисъл: става дума за приоритет между двата основни компонента на филмовото творчество и ако щете, за решаващото авторско право върху филмовото произведение. В практиката на киното — особено на западното, където търговските и рекламните съображения тежат с голяма сила — спорът като че ли е разрешен в полза на режисурата: прието е да се казва, че еди-кой си филм е дело на еди кой си режисьор, докато сценаристът е принуден да се задоволи само с едно от челните места във встъпителните надписи на филма. Тази практика обаче не е получила и до днес валидна теоретическа обосновка. В най-добрия случай тя се показва оправдана при отделни филми, не и при киноизкуството изобщо.

Този спор е уникален — за него няма място в другите изкуства, дори в театъра, който също се ражда от срещата между една драматургия и една режисура. Навярно това не се дължи само на почтената възраст на театралното изкуство, оставила зад себе си суетата на младенческите съперничества и амбиции. Или по-точно, в театъра по-скоро е приет и не се оспорва приоритетът на драматургията: Шекспир не е засенчен досега от никой режисьор, бил той и най-талантливият. По-нататък, в хода на нашите разсъждения, ще се опитаме да очертаем някои елементи, които в някаква степен обясняват тази разлика между театъра и киното. Засега нека кажем, че сложният синтетичен характер на киноизкуството е, който подхранва то-

зи спор за приоритет и че ако сме безсилни да го разрешим валидно, то е може би поради това, че няма какво да се решава: един отговор нищо не би изменил в творческия филмов процес — най-многого е да погъделичкаме самолюбието на някои филмови дейци...

А в творческия филмов процес отдавна са се очертали някои крайъгълни положения, които практиката не спира да потвърждава. Първото и най-елементарното — че филмът се ражда от сценария, че началният етап в създаването на един филм е сценарият. По-нататък: че добрият сценарий дава възможност да се направи добър филм, слабият — не. И още по-нататък: че добрият сценарий може да бъде провален от една слаба филмова реализация, т. е. поради слаба режисура да се претвори в един посредствен или лош филм. Дори само тези три азбучни постулата са достатъчни, за да се очертае истината, която е много по-съществена за природата и резултата на творческия филмов процес, отколкото съмнителния спор за приоритета: истината за неразривната връзка между драматургия и режисура, за тяхната обреченост да вървят ръка за ръка, защото поотделно те нямат самостоятелна стойност за киното. Заедно с това се очертава сложният характер на тази връзка и взаимозависимост, потенциалните възможности за несъответствия, противоречия и конфликти, които по един или друг начин се отразяват върху крайния резултат на творческия филмов процес.

Тъй или иначе, нека се откажем от спора за приоритета и се задоволим да приемем, че драматургия и режисура са, ако не еднакво важни, то безусловно еднакво необходими и неотменни и че само техният равностоен и щастлив съюз прави добрия филм.

Но да приемем тази разумна теза като изходно начало на нашите разсъждения не означава да отбегнем или обезсилим един друг спор, който също често припламва, но вече в сферата на нашето, българското кино. Къде е главната слабост на нашето кино? — питат някои — В драматургията или режисурата? Защо у нас понякога се раждат посредствени или несполучени филми — поради слаба драматургия или слаба режисура или поради двете причини заедно? Около тези въпроси понякога се разгарят професионални страсти и „междусъсловни“ прения: писатели обвиняват режисьори в неумение да реализират пълноценно техните сценарии, режисьори отговарят с упрека за непълноценност на сценариите. Като оставим настрана тази „битово-фолклорна“ страна на спора, трябва да признаем, че той, този спор, за разлика от онзи за приоритета, има много по-сOLIDни основания и по-актуален характер. Само че той не може да се води на някаква обща теоретическа плоскост, а трябва да се опре на показанията на практиката. Сиреч, тук е нужно да се обгледа и анализира нашата филмова продукция, за да се открият причините за нейните конкретни неудачи и — бих добавил — за нейните конкретни сполуки. Правя тази добавка, защото ние често забравяме, че показателни са не само неуспехите, но и успехите. Анализът на слабостите добива допълнително осветление и релефност на фона на постижения, където тези слабости са избягнати. Така че и спорът за приноса на драматургията и режисурата за днешното състояние на нашето киноизкуство ще се добере до по-верни констатации и из-

води, когато има предвид заедно със слабите филми и сполучените кинотворби, т. е. когато си служи и със сравнителния метод. При това нека се опитаме да анализираме нещата без професионални предпочитания и пристрастия.

*

Творческата практика в нашето кино от последните 2—3 години идва за лишен път да потвърди валидността на посочения малко по-горе постулат: слабият сценарий ражда слаб филм. Потвърждението идва тук по обратен път: при анализа на слаби филми, появили се на нашия екран, откриваме най-често като първопричина за неуспеха им слабата драматургична основа.

Преди да пристъпим към излагането на конкретни доказателства за този извод, нека отворим една скоба. С неотслабваща сила продължава да звучи упрекът, че нашето кино все още недостатъчно разработва съвременната тема. Наистина в последно време относителният дял на филмите, посветени на съвременната тема, чувствително наедря в общия обем на националната кинопродукция. Но ако количествените показатели започват да ни удовлетворяват, все още трудно ни е да се освободим от усещането, че често нашите филми пълзят по периферията на съвременната тема, вместо да проникват в нейната сърцевина. Тук, разбира се, упрекът се адресира преди всичко към драматурзите, защото те са, които трябва да доставят на киното мащабните теми, острият проблеми, крупните съвременни образи. Би означавало да се отклоним от същността на нашето изследване, ако поставим проблема за драматургията на тази плоскост. Толкова повече, че погледнат откъм тази страна, проблемът има много широк контекст и драматурзите не без известно основание биха могли да ни отпратят „да търсим рибата в други води“. Ето защо да отстраним от нашите разсъждения показателя мащабност и значимост на темата, за да се задоволим с по-ограничения, но в случая по-интересен за нас професионален показател — драматургичната реализация на избраната тема. Да приемем, че тя може да бъде каквато и да е — иска се само да бъде развита в една солидна, професионално издържана драматургия.

Но каквато и да е, не значи никаква. Не значи също така и аморфна. И тази ще бъде първата ми бележка. В последно време се направиха няколко филма, на които липсва ясно и стабилно тематично ядро. Вече имах случай в отделна статия да изразя преценката си за сценария на Атанас Ценов „Очакване“, реализиран от Борислав Шаралиев (сп. „Киноизкуство“ ,бр. 8 от 1973 г.) и тук ще се задоволя да припомня само нейния смисъл: сценарият не е изграден върху ясно определена тема, в него по-точно се преплитат няколко теми, които не успяват да намерят онази точка на пресичане, където би могъл да се оформи един здрав тематичен възел на произведението. Оттам и неизяснеността на някои образи, неправдоподобността на редица ситуации и общата драматургическа анемия на сценария.

Година по-рано Шаралиев бе сполетян от несполука и с филма „Необходимият грешник“, подробен анализ на който също направих

на страниците на това списание („Киноизкуство“, бр. 5 от 1972 г). Безспорно там темата бе съвсем ясна, но тя почиваше върху една предпоставена теза и драматургически бе развита на основата на житейски несъстоятелна ситуация.

Поменавам съвсем бегло тези по-отдавнашни филми, за да посоча, че един друг сценарий от по-скорошна дата като че ли обединява в себе си недостатъците на горните два. Става дума за сценария на филма „Къщи без огради“. Странното в случая е, че той е дело на талантливия и опитен театрален драматург Никола Русев, на чието перо ние дължим немалък брой интересни пиеси, между които и една от най-ярките творби на новата ни драма — „Старчето и стрелата“. Не, нека не бързае да отсъдим, че театърът е едно, а киното — друго и че Никола Русев не е могъл да намери „ключа“, спецификата на филмовата драматургия. Работата съвсем не е там, в спецификата, а просто в това, че Русев е написал сценарий, в който трудно можем да открием очертанията на една ясна тема, онова, което за ужас на някои естетстващи се формулира в неизбежния въпрос: е добре, какво иска да ни каже авторът? Изграден върху една измислена ситуация (едно дете, останало без родители, бива взимано за гледане всеки път от различни семейства в квартала), сценарият се задоволява да регистрира някои страни и явления в бита и всекидневното поведение на хората (и съответно реакциите на детето към тях), без да успее да ги организира около един определен проблем, идея, тема. При това измислена е не само изходната ситуация, но и цял ред производни ситуации, тъй че в последна сметка сценарият излъчва смесения дъх на жизненост и съчиненост, на непосредственост и тезисност.

Бих поменал още и сценария на Николай Никифоров — „Мъже без работа“. Имам предвид онзи литературен вариант, който е бил приет от художествения съвет и под името „Път през дните“ е бил отпечатан в сп. „Киноизкуство“, бр. 12 от 1971 г. Не е трудно да се открие в този вариант отсъствието на стабилна драматургична структура, дължащо се на отсъствието на ясна тематична задача. Това късче живот, което писателят се е опитал да улови, е останало в сценария му неорганизирано и неосмислено.

Трябва да се признае, че всички тези сценарии имат, разбира се, в нееднаква степен привлекателен литературен вид. Те са написани приятно, в добрите канони на пластичното повествование, с хубав език, а на места и с жив диалог и чувство за хумор. Това несъмнено подкупва. Подкупват и някои верни наблюдения на съвременния живот, някои живи образи и характери. Но това е все още вид, изглед на тези произведения, не и тяхна художествена същност и фактура. Защото, както казах, в тях не се чувства присъствието на ясна тематична задача, организираща сила на проблема и идеята. Поради това сюжетната структура е хлабава, не е заредена с необходимата енергия на конфликта, а на образите често не достига пълнеж и релефност. Разбира се, ние отдавна сме отхвърлили догмите на традиционното сюжетостроене и с охота възприемаме творбите на така наречената свободна, открита драматургия, родила вече немалко шедьоври на световното кино. Но тази драма-

тургия — ако приемем, че в нейното русло са били насочени усилията на нашите автори — предполага също яснота и целенасоченост на замисъла, разгръщането на съдържателни взаимоотношения между персонажите, чрез които да се очертаят конфликтите и „изнесат“ идейно-художествените тези. Така че дори от позициите на този тип драматургия поменатите сценарии не могат да ни удовлетворят. Те оставят впечатлението по-скоро на някаква рамка и ескиз за драматургия, отколкото на изградено и завършено произведение: докато ги четеш, не можеш да „видиш“ филма, който би се получил от тяхната реализация. Не е случайно, струва ми се, че и зрителят напуска киносалона с чувството за някаква празнота и преждевременен край на поменатите филми; това чувство е неизбежен отглас на драматургическата недоносеност на произведенията, която пък от своя страна намира най-осезаемия си израз във финала — неподготвен от едно целеустремено развитие на разказа, идващ някак формално и произволно.

Обратно, ако поискаме да открием разковничето на сполуката на филми като „Козият рог“, „Момчето си отива“, „Като песен“, „Преброяване на дивите зайци“ и др., ние ще го намерим преди всичко в техните сценарии: ясна тема и ясен идейно-художествен прицел, солидно изграден сюжет, ярко очертани характери и образи, с една дума — здрава драматургическа основа. Не смятам, че е необходимо да правя разбор на тези сценарии, за да докажа посочения извод; паралелът има за цел само да потвърди решавашото значение на сценарната основа за крайния резултат на творческия филмов процес.

Тук естествено и от само себе си се натрапва въпросът: как е възможно неузрели, драматургически хилави сценарии да стигнат до производство? Отговорът се крие някъде в „кухнята“ на сценарната работа в системата на кинематографията, проучването на която, струва ми се, не влиза в задачата на тази статия. Очевидно е, че тук своя дял вина трябва да вземат и редакторските колективи, и художествените съвети — всички звена, през които преминава утвърждаването на сценариите. Но от гледна точка на проблема, който третираме в тези страници, най-голяма е отговорността на режисьора.

*

Защото в киното режисурата започва от подхода към сценария и първата функция на кинорежисьора е драматургическа. Странно е да се заемеш с реализацията на един сценарий, без да имаш ясна и вярна представа за стойността и възможностите му, без да му дадеш компетентна драматургическа оценка. Ако режисьорът приеме да реализира сценария такъв, какъвто е — с това той в значителна степен предопределя съдбата на филма си: злополуката при слаб сценарий и възможна сполука при добър. Ако по негова преценка сценарият страда от недостатъци и слабости, режисьорът е длъжен да изисква той да бъде доведен до задоволителен вид, за да предотврати неизбежната в противен случай беда за филма.

Както е известно, в много западни филми (и сравнително по-рядко в социалистически) режисьорът фигурира често между сцена-

ристите. Предполагам, че този факт е израз на съзнанието на режисьора за своята изначална драматургическа отговорност и съпричастност, за необходимостта той да се осигури със сценарий, съответстващ — като драматургия — на неговите критерии и изисквания. Като припомням този факт, съвсем не искам да внуша, че драматургическата отговорност на режисьора трябва да се упражни непременно чрез сценарно съавторство. Далеч съм от тази мисъл и в случая не е моя работа да препоръчвам каквито и да било рецепти. За мен е важно режисьорът по какъвто и да било начин да упражни първата своя функция — драматургическата, без която е немислима по-нататъшната негова работа. Режисьорът не е драматург, но той е реализатор на драматургия и следователно не би могъл да работи пълноценно без дълбока увереност в стойността на онова, което реализира. Това си задължение и право той трябва най-отговорно да съзнава сам. Това му задължение и право трябва най-убедено да му признаят сценаристите.

И ето че се очертават различни варианти. Казвал съм го, ще го повторя: колкото и да ни се ще, трудно ни е да оправдаем Борислав Шаралиев, че се е заел да реализира сценариите на „Необходим грешник“ и „Очакване“ във вида, в който са му били дадени след съответното утвърждение. Неговата отговорност не отпада и в двата възможни случая: ако не е преценил драматургическата непълноценност на тези сценарии и ако я е преценил, но въпреки това се е захванал да ги реализира в този им вид. Това в същата степен се отнася и за режисьорите на някои от споменатите вече неудачни филми: или са пригнали за задоволителни сценариите такива, каквито са, или са се заели да ги реализират, съзнавайки несъвършенствата им — и в двата случая те не са се оказали на висотата на своите първостепенни драматургични функции като режисьори.

Могат да се посочат обаче и примери на съзнателно и плодотворно изпълнение на тези функции от страна на някои режисьори. Сравнете първоначалния сценарий „Път през дните“ на Николай Никифоров с онзи, който е вплътил във филма „Мъже без работа“ режисьорът Иван Терзиев. Промяната тук далеч не е само в заглавието — просто целият сценарий е основно преработен и е получил коренно друг вид. Аз не знам как точно е станало това (в съвместна работа между автор и режисьор или не, в процеса на написване на режисьорската книга и т. н.), но повече от очевидно е, че към снимането на този филм е пристъпено при наличието на една нова и надеждна драматургическа основа. „Път през дните“ щеше да ни даде поредно недоносче — „Мъже без работа“ е станал един интересен и в някои отношения обаятелен филм.

Бих прибавил тук и категоричността, с която Ирина Акташева и Христо Писков са поискали от Славчо Дудов да преработи последната третина на своя сценарий „Както песен“, както и активната помощ, която са му оказали в това отношение. Несъмнено визираната последна част на този сценарий излизаше извън органичното и целеустремено драматургично единство, организиращо първите две третини на сценарния разказ, нарушаваше създадената дотук атмосфера. При тази преработка се загуби според мен нещо от обая-

телната оригинална интонация на първия сценарий (вж. статията ми „Малко граматика“, сп. „Киноизкуство“, бр. I от 1974 г.), но несъмнено търсената и необходима драматургична цялостност е постигната.

Някой ще побърза да запита: А няма ли случаи, когато режисьорската намеса влошава качеството на оригиналния сценарий? Когато автори с доказани възможности са принудени по един или друг начин да отстъпят пред не тъй доказаната драматургична компетентност на някои режисьори? Да, сигурно има. Известни са ми от по-далечни години случаи, когато авторът трудно разпознава в режисьорския сценарий (а сетне и във филма) своето произведение. И в по-близко време сме свидетели на разногласия между сценаристи и режисьори на филмите „Бягство в Ропотамс“ и „Нона“, макар че според мен режисьорската „изневяра“ и в двата случая е спрямо сценарии, които носят съществени слабости, останали в реализацията не само непревъзможнати, но и значително умножени. Общо взето обаче, подобни случаи са сравнително редки в днешната практика на нашето кино.

Друг е въпросът, че в процеса на реализация (а той включва и монтажа) може да се очертае необходимостта от известни промени. Защото реализацията е поначало една нова проверка на драматургичната състоятелност на сценария, на неговите филмови качества, показанията на която могат в някои отношения да се отклонят от впечатленията, оставени от писания текст. Разбира се, при солиден сценарий наложените промени могат да бъдат само частични и да не засягат основно идейно-образната система на произведението. Разбира се също така, че гаранция за сполучливост на тези промени няма.

Трябва да приемем, че това в известни граници е възможно и допустимо. Но да се прекратят тези граници, означава да изпаднем в плен на една опасна илюзия. Защото чиста илюзия е да се мисли, че могат в процеса на реализацията да се коригират съществени, бих казал, органични драматургични дефекти на сценария. Импровизацията на снимачната площадка е почти неизбежен момент в реализаторския процес — не всичко може да се предвиди, пък и хрумванията (щастливи или злополучни) идват неканени да се намесят. Импровизацията обаче не може да има драматургичен характер — поне съществен, тя засяга детайла, мизансцена, позицията на камерата, с една дума пластичното осъществяване на съответния епизод. Не знам, може би на много силни режисьорски личности се отдава да импровизират драматургично (в това число и диалога) на площадката, и то най-вече когато са пълни автори на филма (известни са такива случаи с Годар навремето, с Фелини и др.) По правило обаче на снимачната площадка се реализира нещо, което е предварително напълно обмислено и записано, за никакви съществени драматургически корекции или промени няма място. Ако това беше възможно, навярно Зако Хеския би се опитал в процеса на снимането на „Зарево над Драва“ да коригира или най-малкото да тушира неубедителната сюжетна линия на отношенията между Боян Василев и жена му, както и някои други отделни епизоди със съмни-

телна драматургическа състоятелност, вклинени в иначе убедителния и силен епичен разказ за Отечествената война и хората, които я водиха. Изправянето на тези недостатъци е могло да стане само в сценария. И тъй като то не е било сторено, те са останали като досадни петънца върху хубавото лице на тази внушителна и въздействаща филмова епопея.

Но нека вече приключим с този въпрос. Позволих си да наблегна малко повече върху драматургичната функция на режисьора, защото смятам, че това е все още едно слабо място в нашата филмова режисура и че пълноценното упражняване на тази функция е допълнителен фактор за повишаване качеството на сценариите, а оттам и на филмите. На този първи и решаващ „стик“ между драматургия и режисура в нашето кино има още поле за много работа. Още тук режисьорът трябва да влезе в ролята си на творец — в пълно единомислие със сценариста — произведението, което ще се роди за екрана. Драматургичната функция на режисьора фокусира в себе си онова негово качество, без което е немислима резултатната понататъшна работа: умението „да видиш“ цялото произведение, преди още да си го реализирал, да усетиш и здраво „уловиш“ главните му силови линии — тема, проблем, сюжет, образи и образна система изобщо. Тази цялостност на виждането трябва да съществува предварително — в сценарната фаза на работата, преди още да се е завъртяла ръчката на камерата.

*

След като признаваме решаващото значение на сценария, интересно е защо все пак продължаваме да обозначаваме филма преди всичко с името на режисьора? По инерция ли говорим: „Гледах филма на Шаралиев“, докато в театъра казваме: „Гледах пиесата на Камен Зидаров“? Не се връщам към неразрешимия и ненужен въпрос за приоритета, на който посветих началните редове на тази статия, а просто искам принципно да очертая особеното значение и роля на кинорежисурата, преди да пристъпя към разглеждането на някои нейни специфични проблеми. А това значение се заключава във факта, че филмът като естетическа система и ценност не съществува преди реализацията и без нея. В театъра е друго: постановката ражда спектакъла, не драматичното произведение; това произведение съществува само за себе си като самостоятелна творба на литературата, която, ако има по-сериозна стойност, ще се превъплъти в още десетки и стотици постановки в течение на години и векове. Киносценарият няма самостоятелна литературна стойност и той се създава, за да се въплъти само веднаж, в един-единствен филм. Дори периодичните филмови репризи на класически произведения на литературата се осъществяват всеки път на основата на нови сценарии. Поради това не сценарият, а филмът е реалният естетически факт, който циркулира в духовния живот на обществото и влиза, ако е със стойност, в неговата културна съкровищница. Преди готовия филм не съществува завършена и валидна естетическа ценност — съществува само проект за нея. Реализацията е действителното раждане на произведението на изкуството, на уникалата, какъвто е всяка действителна художествена ценност.

Към това трябва да се добави още едно обстоятелство, което допълнително подчертава особената авторска роля на режисьора. Имам предвид това, че творческият филмов процес е едно сложно и комплексно дело, в което са включени разнородни компоненти, усилията на голям колектив хора. На пръв поглед може да се заключи, че тъкмо това обстоятелство стеснява чувствително авторските права на режисьора върху филма — нали все пак той използва съществен чужд принос: на оператора, композитора, художника и други? Тезата за колективното авторство има и своите основания, и своите поддръжници. Въпреки това повече от ясно е, че този колективен творчески процес има една обединяваща и направляваща сила — режисьорът. Това решаващо командно място идва само да потвърди отново огромната роля на режисурата в създаването на филмовото произведение, правото ѝ на „лъвската“ част от неговото авторство. А именно филмът — като завършена и действащата естетическа система — е предмет на всички теоретически и критически разсъждения, единствено той има значение и за зрителя.

*

Тази скоба за голямата авторска роля на режисурата в създаването на филма беше само необходимо предисловие към разглеждането на някои проблеми на нашата кинорежисура. Като очертахме драматургичната функция на режисьора още в началната, сценарната фаза на творческия процес, ние всъщност навлязохме вече в проблематиката на режисурата. Истината обаче е, че колкото и съществена да е ролята на режисурата в сценарната фаза, своята най-важна и решаваща функция тя намира оттук нататък — в реализацията на сценария.

Филмовата постановка обединява в себе си голям брой дейности и изисквания. Но ако говорим за главните проблеми, които се открояват в днешната наша кинорежисура като филмова реализация, несъмнено ще трябва да отделим два: за пластическо-визуалната фактура на филма и за ръководството на актьорското изпълнение. И тук по необходимост ще се налага от време на време да съотнасяме разсъжденията си към сходните явления в театъра.

Както е добре известно, онова, което наричаме изобразителна и пластическа фактура на филма, произлиза от фотографичната природа на основното сечиво в киното — камерата. Филмът е един дълъг и разнообразен низ от картини, чрез които ни се разкрива някаква история — ето едно безкрайно опростено, но добиращо се до самата видова същност определение на кинотворбата. От фотографията кинокамерата е взела способността да обхваща, регистрира и запечатва пространството, т. е. видимия свят; от себе си тя е добавила способността да улавя и движението на действителността, т. е. времето; най-сетне монтажът (в основата си също фотографически способ!) придава на киното особено голяма свобода в боравенето с пространството и времето.

Театърът е ограничен от пространството на сцената и от нейните възпроизвеждащи възможности, а така също от гледната точка на зрителя, която е неизменна. Поради това тук режисурата намира

израз (разбира се, в зависимост от творческия „прочит“ на драматургията, който е първото задължение и функция на режисьора) преди всичко в мизансцена и ръководството на актьорската интерпретация. Пластическата физиономия на спектакъла идва главно оттук, естествено с помощта на сценографията. В киното мизансценът представлява значително по-малка част от режисьорската работа, разгръщаща се главно в рамките на отделния епизод и кадър. Това средство не може да даде много за изграждане пластическо-визуалната физиономия на филма. Тя се изгражда в не по-малка степен и от използването на онези елементи на пространството и движението, които камерата има свободата да обхваща, и то от различни разстояния и гледни точки, в различни посоки и темпове. Поради това пластическият език на кинорежисьора може (и трябва) да бъде неизмеримо по-богат, разнообразен и многозначен, може да се разгръща в целия диапазон от най-конкретното и вещественото до най-обобщеното и абстрактното, от най-малкия детайл до най-дълбоката метафора. Тези изразни възможности се умножават от метода на монтажа, който на свой ред дава в ръцете на кинорежисьора нови пластически и ритмически средства, с каквито театралният режисьор не разполага.

Мисля, че именно от тази гледна точка — какъв е пластическият език, с който борави — трябва преди всичко да огледаме състоянието на нашата кинорежисура. Богат и гъвкав ли е този език, умее ли нашата кинорежисура да поставя в действие всички пластико-изобразителни ресурси, които магическото око на камерата е способно да изтръгне от необятното разнообразие на действителността? Отговорът не може да бъде общ и еднозначен — трябва да говорим конкретно.

В последно време с особената сила на пластическата си изразност се откриха на нашия екран филми като „Последната дума“, „И дойде денят“, „Зарево над Драва“, „Обич“ и други. Несъмнено това са произведения на различно равнище на идейно-художествена убедителност и дълбочина, а също и на изобразително майсторство — аз ги обединявам тук само под знаменателя на пластически език. В тези филми — в една или друга степен — личи умението да се използва, най-общо казано, материята на видимия свят, знаковата същност на нещата, връзката на човека с окръжаващата го среда (една бяла затворническа стена, изпъстрена с приказни рисунки... една сводеста порта, под която майка кърми за последен път детето си... едно тресавище, в което войници загиват по-безнадеждно, отколкото под града от куршуми...), за да се изрази една мисъл, едно състояние, едно настроение. Това са конкретни и предметни елементи (а фотографията, която е в основата на киното, борави само с такива) и в същото време те като че ли разширяват своя вътрешен обем, пръскат конкретната си обвивка, за да вместят по-общ смисъл и значение, за да прераснат в символ, метафора или асоциация и тъй да изпратят по невидимите жици от екрана към зрителя един мисловен и емоционален ток с по-високо напрежение. Монтажът идва със своите средства да подсили този ефект, защото той ражда връзки, съпоставки, контрапункти и ритъм, които също оформят мисли и настроения.

Минали са повече от две години, откакто гледахме режисьорския дебют на младия Георги Дюлгеров — новелата „Изпит“ по разказа на Николай Хайтов, но в паметта ни не е избледнял великолепно решеният епизод с бъчвата, която подскача във врящия планински поток. Наистина това е само един, макар и възлов епизод, който не може да определи сам съдбата на целия филм, но построи солидно останалите епизоди, Дюлгеров си е дал сметка, че тази сцена изисква особено ярко пластическо решение, което да събере в себе си цялата поетическа струя на разказа, в което да бликне цялата сила на младостта и творческата амбиция на Лию — младия герой на филма. Умерен по метраж, този епизод се извисява като истинска поанта на филма, пленяваща едновременно и зрението ни, и духа ни.

Своео развито пластическо чувство Дюлгеров изяви в още по-голяма мяра в новия си филм — „И дойде денят“, почти изцяло решен в „ключа“ на ярката изобразителност, при това — което е още по-важно — такава изобразителност, която представлява (в повечето места) именно реализация на драматургическите задачи, „превод“ на тези задачи на езика на пластиката. Да вземем например централната зимна сцена в гората. Чистотата на снега и безмълвието на оголения лес са в пълно съзвучие с чувствата и поривите на двамата млади партизани, кацнали като птици на голямото чаталесто дърво — бих употребил за тази сцена малко необичайния израз „пластична оркестрация“, такава е нейната емоционална и смислова наситеност. Но само минута по-късно същият този декор ще влезе в шоков контраст и сблъсък с полицейските издевателства над убитата партизанка, чистотата на снега ще бъде осквернена и тишината на леса разкъсана от нечовешкия ужас, той на свой ред ще отекне в разширените очи на двамата млади, за да им открие още една истина за живота и хората, още един въпрос, на който те ще търсят отговор в революцията. Или да си припомним сцената с ликвидирането на фашистките престъпници: тя се разиграва сред един странен и драматичен пейзаж, пътят на осъдените води надолу към някаква бездна в прекия смисъл на думата, смъртта тук е не просто край на живота, а провал, сгромолясване на живота — погрешно и престъпно изживян; дори мизансценното решение, разположението и движението на фигурите, гледната точка на камерата — всичко това очертава същата траектория.

В „Зарево над Драва“ безспорно най-впечатляващи са баталните сцени и трябва да кажем, че те издигат на завидна висота общото равнище на филма, нелишен от някои съществени драматургически недостатъци. Защото Зако Хеския не маркира войната — той я изобразява с всички ѝ огнен кошмар, с цялата стихия на разрушението, в пълния диапазон от изпитания за човека. Това не е самоцелен пластически ефект — зрелище заради самото зрелище, майсторска игра на пиротехниката, която трябва да ослепи, оглуши и зашемети зрителя. Баталните сцени в „Заревото“ са връхна точка в извеждането на главните драматургически задачи на филма, тъй като те са наситени с човешко присъствие — в тях най-активно действуват основните персонажи на киноповествованието, тук те най-ре-

лефно разкриват своите характери и житейски позиции, душевното и идейно развитие, което са изживели в месеците на войната, следователно тук намира фокуса си основният замисъл на филма: комунистите съумяха да поведат след себе си патриотичните бойци и офицери и да прековат старата царска армия в нова народна армия; те съумяха с неуморната си политическа работа и с мъжествения си личен пример в боя да вдъхновят хилядите обикновени хора във войнишки шинели за самоотвержена и себежертвена борба срещу хитлеристкия враг — за защита на националната и революционната чест на нова България в най-решителните за нея дни.

Само тези най-пресни примери вече показват, че пластическото майсторство на нашата кинорежисура е пораснало значително, че ние разполагаме с немалобройна група режисьори, на чиято изобразителна култура може да се разчита. Но редом с това трябва да признаем, че не са съвсем малко и филмите, чийто изобразителен език е оскъден, дословен, стереотипен, а също така, че и в сполучени произведения се срещат места, които са решени без достатъчно пластическо въображение. С какво ни е впечатлила пластическата фактура на филми като „Глутницата“, „На зазоряване“, „Десет дни неплатени“, „С деца на море“ и някои други? Мисля, че с нищо или с много малко. Особено голямо недоволство предизвиква в този смисъл у нас филма „Нона“. Основното ни недоволство — това от драматургията (поне такава каквато я видяхме реализирана във филма) — не може да намери макар частична някаква компенсация в някои по-ярки и завладяващи изобразителни решения на режисурата; колкото и да е странно, дори добруджанският пейзаж, описан тъй пластично и любовно от Йовков, присъствуваше тук лишен от своеобразния си чар, студен и неодоухотворен, да не говорим за безизразността на други елементи, играещи пряка драматургическа роля.

Впрочем, както читателят е вече забелязал, говорейки за пластическата фактура на нашите филми, аз я взимам естествено заедно с нейния смислов и емоционален пълнеж. Нас не ни интересува изображението заради самото изображение. И ние не вярваме, че визуалните решения и находки могат да изкупят всичко. В „Голямата скука“ Методи Андонов заложи прекалено на визуални елементи, но те не можаха да спасят бедния и неразгърнат разказ, чието съдържание, дори по обем, явно не достига, за да се направи от него филм. Тук пластиката на много места бе лишена от драматургическа функция и играеше роля повече на орнамент или на ритмическо средство. Рангел Вълчанов също не може да закрепим тъй крехкото „Бягство в Ропотамо“ с помощта на пластически ефекти.

Като ратуваме за богатство на пластическия език, уместно е може би да припомним за оправданите, естетическите граници на това богатство. Защото в нашето кино понякога се забелязва и едно прекомерно любование на пластическите находки от страна на самите им автори. Мисля, че ще изразя едно общо впечатление, ако кажа, че Бинка Желязкова в „Последната дума“ малко разтегна някои от най-хубавите си изобразителни решения, отдаде се на тяхното опиянение повече, отколкото е нужно за самия филм и на самия зрител. Като усложни монтажно повече, отколкото трябва, своя филм „И дойде де-

нят“, Георги Дюлгеров малко „поразмаза“ (особено във възприятието на зрителите) идейния конфликт-полемика, който е в сърцевината на произведението. Сдържаността, разумната мярка и функционалността в изобразителните находки винаги трябва да съпътствуват богатството на въображението.

Във видимия напредък, който бележи пластическото равнище на нашето киноизкуство, свой несъмнен принос имат българските кинооператори. Нашата филмова режисура се опира на солиден екип от майстори на камерата, което ѝ дава възможност да бъде и по-уверена, и по-дръзновена в търсенето на по-голямо богатство и разнообразие на пластическия език.

*

Втората си сигурна опора нашата кинорежисура намира в актьорския кадър. Защото също тъй е несъмнено, че българското кино разполага със солиден отряд „добри и различни“ актьори. Едни от тях имат вече зад себе си значителен театрален и филмов опит, а между младите се открояват надеждни сили. В последните 2—3 години наред с някои прекрасни екранни постижения на Невена Коканова, Георги Георгиев-Гец, Иван Кондов, Георги Черкелов и други, ние видяхме сияйно да изгряват и справедливо да се налагат имената на младите Катя Паскалева, Филип Трифонов, Бела Цонева и др. Актьори има — целият проблем се свежда до ръководството на техното участие във филмите. А това ръководство принадлежи на режисурата.

И тук се налага да тръгнем от едно преизвестно положение: режисьорската работа в тази насока започва от правилния подбор на актьорския състав — той в значителна степен предопределя сполуките или несполуките на актьорската интерпретация във филма. А правилния подбор всякога включва съответствието на актьорското амплуа с характеристиката на конкретната роля. На мен лично не ми се струва много удачен например изборът на Антон Горчев за ролята на Емил Боев в „Голямата скука“. Ние възприехме безрезервно този актьор в „Козият рог“ и логично е да се мисли, че Методи Андонов го е опознал и оценил много по-добре от нас, за да реши да му повери ролята на Боев в новия си филм. Но ето че в този филм Горчев е блед, неизразителен, той не издържа в актьорски план двубоя с Коста Цонев, а това естествено се отразява върху разположението на идейните акценти и общото идейно въздействие на филма. Навярно всеки от нас се е питал какво търси Филип Трифонов в „Преброяване на дивите зайци“? След великолепните му прояви в „Момчето си отива“ и „Като песен“ беше ли необходимо Едуард Захариев да го привлече за тази съвсем безлична роля? Присъствието на Трифонов тук се оправдава и изчерпва комай само с възрастовия му белег. По-нататък. Разбира се, ние не можем да кажем, че Георги Стоянов неудачно е подбрал Константин Коцев за филма си „Къщи без огради“. Но на какво се дължи фактът, че неговата интерпретация следва в началото една стилистична линия, а във втората половина — друга, размивайки по този начин контурите на образа? Очевидно ръководството на режисьора тук не е било доста-

тъчно изяснено и насочващо, за да се утвърди една последователна и определена линия на актьорско поведение. Как да си обясним съвсем безличното участие на Стефан Данаилов в ролята на Галчев от „Нона“? Впрочем в този филм не можем да бъдем доволни и от някои изпълнители като Наум Шопов, Стефан Пейчев и др.

Както се вижда, изброените дотук няколко имена принадлежат на актьори, проявили се успешно в редица филми. И ако се замислим за тези изненадващи техни отделни несполуки, не можем да не открием причината в едно от двете обстоятелства: или са им възложени неподходящи роли, или в процеса на снимането са били недобре ръководени от режисурата. Впрочем и в двата случая вината е в режисурата (което обаче не намалява в очите на зрителя несполуката на актьора).

Отново ще подчертая: за нашите филми от последно време е, общо взето, характерно доброто равнище на актьорското изпълнение. При това редица режисьори дръзват да изведат на екрана нови лица (не робуват само на имената) и техният риск често се увенчава с успех. Пример на такава прозорлива и разчетена смелост (защото тя предполага и работата, която режисьорът ще извърши съвместно с изборения от него дебютант) ни дават Бинка Желязкова, Борислав Шаралиев, Зако Хеския и други. Печеливш се оказва и рискът, който Георги Дюлгеров поема в „И дойде денят“, съставяйки актьорския колектив главно от почти непознати актьори (значителна част от тях хора с други, макар и близки до киното професии: режисьори, художници и др.), от които е успял да изтръгне една обща стилистична линия на поведение (за съжаление лишена от малко по-разнообразни акценти).

Тези факти идват само да потвърдят допълнително, че ние разполагаме със значителни актьорски резерви за нашето кино — само че не всички режисьори умеят да ги разкриват и, което е още по-важно, да упражняват проникновено и авторитетно ръководство при работата над образите. Погълната от общите постановъчни задачи, които в киното са толкова големи и сложни, нашата филмова режисура все още понякога не отделя достатъчно усилия за ръководство на актьорското изпълнение.

Някои режисьори като че ли отбягват това, което е задължително при работата с актьорите в театъра и което безусловно има своето място и при работата в киното: анализът и тълкуването на образите, ясното обозначаване на конкретните задачи при различните фази от развитието на тези образи и т. н. Тази работа има най-пряко отношение към цялостната реализация на драматургията, защото драматургията е преди всичко движение на живота, разкрито чрез живи човешки образи. Там, където такава работа се върши, там, където режисьор и актьор в творческо единодействие непрекъснато си изясняват и изграждат развитието на образа, обикновено се раждат големи актьорски постижения, каквото е например изпълнението на Иван Кондов в „Игрек 17“ на режисьора Вили Цанков. Едва ли е нужно да се доказва в каква голяма, бих казал, решаваща степен филмът намира и единството на своята драматургическа структура, и реализацията на своя основен замисъл благодарение на тази ярка

и дълбоко смислена актьорска интерпретация. Нека си спомним също в каква степен задълбочената работа на Бинка Желязкова с актрисите в „Последната дума“ довеждаше до човешко покритие на идейно-философския замисъл на произведението, как тук актьорското изпълнение се интегрираше в цялостната пластическа фактура на филма, ставайки нейна съставна част и гравивен елемент.

Тук, макар и с няколко думи, би трябвало да бъде засегнат и въпросът за кинематографичния маниер на актьорското изпълнение. И по този въпрос отдавна съществува принципна яснота: кинематографичният маниер (или стил) на актьорска интерпретация произлиза от театралния, опира се на него, включва в себе си основните му компоненти; и все пак той носи и някои свои белези, произтичащи от специфичната естетическа природа на филма. Прието е да се смята, че тези белези се определят преди всичко от едрия план, който дава възможност (и изисква) да се изразят по-детайлно, по-релефно реакциите и душевните състояния. Това е безспорно така, но в същото време не бива да се забравя, че съществува още един източник на специфичния филмов стил на актьорско изпълнение — ритъмът на филма. Струва ми се, че някои наши актьори понякога забравят това и се отдават на едно прекалено детайлиране и нюансиране на поведението си, което неминуемо разточва необходимия ритъм на филмовото повествование. Дори в такова великолепно изпълнение, каквото ни даде Ицках Финци в „Преброяване на дивите зайци“ можеше да се открият прекалени подробности и излишни дължини — сами по себе си смислени и наситени, но задържащи темпото на филмовия разказ. Мисля, че все още е нужно да се стремим към по-голям лаконизъм и синтетизъм на актьорското изпълнение. Тази задача е колкото актьорска, толкова и режисьорска.

*

Навярно след толкова пространни разсъждения читателят ще очаква от мен някакъв по-категоричен отговор на въпроса, къде повече се крият причините за несполуките, които, макар и вече не тъй чести, все още пропъстрят пътя на нашето кино — в драматургията или в режисурата? Още в началото казах, че въпросът не може да се постави на обща, принципна плоскост и трябва да се съотнесе към отделните творби на нашето киноизкуство — така и постъпих. Конкретните анализи показаха, че сме в правото да изискваме още много и от драматургията, и от режисурата, за да се постигне онзи хармоничен и равностоен съюз между тях, който единствен може да роди високи и стабилни постижения. И все пак когато се опитвам да обобща изложените дотук разсъждения, склонен съм да мисля, че за по-нататъшното развитие на нашия филм опитът сочи като решаващ и съдбовен сценарния проблем. Това е звеното в творческия филмов процес, което трябва най-вече да се укрепи, за да заякне цялата верига от този процес. Нашата режисура, както видяхме, не е лишена от съществени слабости, но само на основата на една солидна драматургия може да се измери нейната истинска стойност и само на тази основа тя може истински да расте и да се усъвършенствува.

С ОБЕДИНЕНИ УСИЛИЯ

АРМЕН МЕДВЕДЕВ

Нашето сътрудничество зависи от равнището на целите и задачите, които ще набележим на нашата среща. Разбира се, би било идеално, ако това сътрудничество би съответствувало на равнището, определено от самия живот, на равнището, което характеризира днес развитието и взаимодействието на всички страни от социалистическата общност, което би съответствувало на ролята и влиянието на социалистическата общност във всички сфери на живота на човечеството днес.

Действително от последната наша среща до тази е направено немалко.

През изтеклите две години от московската среща на страниците на сп. „Искусство кино“ писаха полски, български, чехословашки критици и кнематографисти. Появиха се очерци, репортажи, проблемни статии от съветски киноведи, посветени на киноизкуството в ГДР, Югославия, Румъния и Унгария, България и Чехословакия. Извършена е действително добра работа. Но напълно понятно и законно е взаимното ни недоволство, недоволство, което мобилизира за действие. Ние бихме искали да направим нашите контакти, нашето сътрудничество и по-активни, и по-качествени.

Отделни откъснати прояви на политическия и духовния живот на различни народи, на различни страни изведнъж се обединяват, като че ли се фокусират в едно събитие, в едно глобално явление. От друга страна, всяко явление, взето отделно, като че ли акумулира тези тенденции, тези веяния, тази напрегнатост, която характеризира нашата епоха като цяло.

За това, струва ми се, ние трябва да определим своите цели в тази главна точка, която ще помогне да обединим

Издаване, направено на срещата на главните редактори на филмовите списания от социалистически страни.

нашите усилия, нашите всекидневни задачи и задължения в единно движение — движение, което ще способствува за развитие на социалистическото киноизкуство, за развитие на единството на социалистическото сътрудничество. Според мене и моите колеги по списание такава точка или ако щете, такъв пробен камък за всичко, което правим, е нашата еднаква принадлежност към социализма.

Социализмът не е унифицирано понятие. И макар че в сферата на изкуството, в сферата на културата не трябва механически да се пренася понятието „социалистическа интеграция“, което съществува в икономиката, все пак своеобразна интеграция и тук е възможна и съществува, тъй като киноизкуството в социалистическата общност е многообразно, както е многообразен нашият живот, животът на нашите страни, на нашите народи, както е многообразен нашият опит.

Затова всяка от нашите кинематографии в своето развитие обогатява нашата обща социалистическа кинематография, обогатява, ако не звучи нескромно, и световното изкуство, световната култура.

Но не е необходимо да се занимаваме с дълбоки анализи, за да осъзнаем, че не съществува просто, да кажем, съветска кинематография, българска кинематография, унгарска кинематография, румънска кинематография, полска кинематография, а съществува социалистическа съветска кинематография, социалистическа румънска кинематография, социалистическа полска кинематография... Това право е извоювано, изстрадано от нас. Това право се доказва не само с комплиментите, които се отправят по адрес на тази или онази кинематография, представена тук; към нас се отправят и нападки именно защото ние представляваме кинематографии на социалистически страни.

Един от последните примери е статията, която аз лично прочетох и с недоумение, и с огорчение, и с негодувание, защото принадлежи на човек, който би трябвало да разбира процесите в социалистическите кинематографии, тъй като той дълго време сѐ обявяваше за техен познавач. Имам предвид статията на Марсел Мартен в сп. „Екран 73“.

По един доста своеобразен начин там се излага състоянието на работите в настояще време в социалистическите кинематографии. Дори има редове и страници, които за някои творчески работници — да кажем, има посветени редове за българското кино, за филма „Козият рог“ — са думи на комплименти. В тази статия се сочат филми, за които се дават одобрителни оценки. Но не в това е работата. В нашата работа счетоводство не може да се прилага — да се пресмятат комплиментите и отрицателните бележки. Но в статията без всякакво съмнение авторът утвърждава, че социалистическото начало в живота на нашите страни, в живота на нашето общество не е движещ фактор, а е спирачка, ограничаващо начало за развитието на киноизкуството в една или друга страна.

Да се занимаваме със спорове върху отделни подробности, да доказваме, че този филм е неправилно оценен или че онзи филм е недооценен, мисля, че би било без полза. Аз нямам предвид конкретен отговор на Марсел Мартен, макар че такъв отговор в нашите

списания, който би прозвучал като колективен, би могъл да бъде полезен. Но не за това става дума. Става дума за главното, принципиално направление на нашата работа като цяло. Нашата съвместна работа трябва да се изгражда главно с цел да се изяснява, да се анализира и да се прогнозира това, което е свързано с развитието на нашето киноизкуство, което е свързано с развитието на социализма в нашите страни.

На XXIV конгрес на Комунистическата партия на Съветския съюз в доклада на Леонид Илич Брежнев беше подчертана нарастващата роля на изкуството в строителството на комунизма, за формирането на мирогледа и естетическия вкус на съветските хора.

Всеки, който познава развитието на Съветския съюз, развитието на съветското изкуство — и на киноизкуството по-специално — може да прецени какви космически явления се крият зад тази лаконична формула. Това говори за развитието на Съветския съюз, за който преди няколко десетилетия Владимир Илич Ленин — когато прогнозираше и съставяше плана за културната революция — писа, че се характеризира като страна с духовно запустение, духовна нищета, ниска култура, неграмотност на народа. А ето сега: „нарастващата роля на литературата и изкуството в строителството на комунизма“!

Наш общ проблем е проблемът за новия зрител, който изисква безкрайно уважение, голямо внимание и висока отговорност от страна на творческите работници.

Тук стои и проблемът за качествена, много сериозна еволюция на самото изкуство. Трябва да изтъкнем, че Лениновата формула „От всички изкуства за нас най-важно е киното“ на съвременния етап на строителството на социализма и комунизма в нашата страна се обогатява и се изпълва с ново съдържание, макар че като формула по същество си остава непоклатима.

Аз споменавам и Кримската среща на ръководителите на комунистическите партии на братските страни. Помним на какво равнище се водеше разговорът за сътрудничеството и съдружеството на социалистическите страни. Това сътрудничество и съдружество става толкова глобално, толкова разгърнато понятие, че когато планираме, прогнозираме или набелязваме най-близки тактически и стратегически цели, трябва да се основаваме само на това равнище.

И мен много ме радва равнището на нашия разговор, защото тук имаше малко прагматика, малко подробности. И това ще дойде, ние непременно ще изработим и подробностите на нашето сътрудничество. Но това, че нашето съвещание е проникнато от съзнанието за значението на социалистическото изкуство в наше време, от разбирането колко обемно и глобално е това понятие за сътрудничеството на социалистическите страни, е най-радостно и най-приятно.

Преди няколко години основната форма на нашето сътрудничество беше размяната на информация. Именно тогава на страниците на нашето списание имавме добра стара рубрика, която се чаричаше „наши гости“. Тази рубрика имаше успех, защото на нашите читатели и на нашите кинематографисти винаги е радостно, когато ни го-

стуват братя по изкуство и по дух от други страни. Ние трябва постоянно да работим заедно.

Зарадва ни обстоятелството, че др. Плажевски и др. Михалек, наши полски приятели и колеги, излязоха у нас с размишления върху проблема за масовата култура в западното изкуство и проблемите на политическия филм. И се оказа, че мнението на полската критика, мнението на полските кинематографисти е извънредно важно и близко. „Близко“ не означава абсолютно съгласие, но въпросът е, че на страниците на съветското списание Михалек и Плажевски като гости водиха разговор със своите съветски колеги и със съветските читатели върху проблемите, които засягаха различни страни на световната кинематография.

Затова, струва ми се, че в заключителната декларация на нашето събещание трябва да бъде отбелязан като желан постоянният обмен на вътрешна информация. Ние още не знаем достатъчно един за друг, просто зле се познаваме взаимно, с какво разполагаме, с един или друг отряд от специалисти, киноведи в една или друга страна.

Бих си позволил едно пожелание. Когато един киновед получи молба от киносписание на братска страна да разкаже за своята кинематография, в изпълнението на това предложение не трябва да има елемент на парадност, старание да я представи най-оптимистично.

След миналогодишния Пулски фестивал в съветския кинопечат се появиха две статии за този филмов форум. В сп. „Искусство кино“ се появи обзор от Ростислав Юренев, а на страниците на „Съветски екран“ беше публикувана голяма статия от Дмитрий Сергеевич Писаревский.

И едната, и другата статия бяха продиктувани, както съм дълбоко уверен, от уважение и заинтересованост към работата на югославската кинематография, но те не бяха написани в дипломатически тон.

Реакцията на някои югославски колеги към тези статии не беше без болка. А ето мина година и ние с радост се убедихме, че мнението на нашите другари, мнението на съветските критици напълно съвпада с мнението и стремежите на югославската кинематография и на Съюза на комунистите в Югославия. Критическата дума, нелицеприятната дума на нашите другари стана принос — няма да преценяваме размера на този принос и неговото значение, но безусловно тя стана принос — в тази голяма работа, която сега комунистите в Югославия, кинематографистите в Югославия вършат за развитието на националното си киноизкуство.

Ние нямаме основание — нещо повече, нямаме право — да се ограничаваме само със срещи по празници. Трябва да дискутираме не само по отделни произведения, но по кинематографичния процес като цяло, по целия процес. И в тази връзка нашата редакция има две конкретни предложения. Предлагаме да предоставим страниците на „Искусство кино“ (ще бъдем радостни, ако това стане успоредно и на страниците на другите списания, пред своите читатели ние не

сме конкуренти) да проведем голяма дискусия, на която определяме следната работна тема: „Киното и социализмът“.

Глобалността на тази тема, нейният обем според мене не само не трябва да плаши, но нещо повече — в мащабите на тази тема критиците, киноведите на всички социалистически страни ще намерят за себе си конкретната тема и повод да изкажат свои мисли и вълнения. Това ние планираме да стане през 1974 г.

Предлагаме също след известно време, да кажем, в началото на 1975 г. да се организира своеобразна кръгла маса на киноведи, обществени деятели, кинематографисти, социолози, футуролози на социалистическите страни на тема „Киното в двехилядната година“. Обсегът на тази тема е необозрим. Но ние се надяваме, че тази тема ще прерасне главно в разговор по кинематографски въпроси и проблеми.



«БАЩА МИ БОЯДЖИЯТА»

ИВАН СТОЯНОВИЧ

Ето че и ние се опитахме да направим нашия пръв мюзикъл. С този жанр световното кино се бори мъжки вече двадесетина години и като цирков акробат едва успява да се задържи на въжето, за да не падне — или в мрежата на музикалния филм, филма-концерт, или просто на филма, в който се свири, пее и танцува. Преди няколко години се опитахме да зачислим нашия „Автостоп“ към мюзикъла, но неговите създатели бяха решително против, пък и самото произведение се бунтуваше срещу това; от домашното производство по-близки до този жанр не сме имали. И така първото желание е да се здрависваме за новороденото. Бързам да поясня, че не подхождам към филма „Баща ми бояджията“ с умилителната, всеопрощаваща усмивка на възрастния към залитащото, падащо и ставашо бебе, което само с факта на раждането си трябва да носи радост и надежди. Произведението на сценариста Васил Цонев и режисьора Стефан Димитров издържа на критиката, то събужда професионален и зрителски интерес, предизвиква мисли, независимо от стилистическата си нестройност, драматургическите празноти и всички останали слабости, които съпътствуват този пръв опит.

За жанра на мюзикъла (пък и за киното въобще) не е от най-съществено значение в коя епоха се развива действието; важното е мислите на авторите да стигат до нас с днешна дата, конфликтите, взаимоотношенията на героите да ни вълнуват със стойностите на съвременното светоусещане. За това ни говорят изтъкнатите представители на мюзикъла като „Уестсайдска история“, „Моята прекрасна лейди“, до известна степен „Старци събират хмел“, някои мюзикъли по Шекспир. Но Васил Цонев сякаш не натоварва сценария си със съвременен адрес, ако не трябва да считаме за такъв адрес социалните язви на капитализма в наши дни. Авторът по-скоро ни припомня



Коста Цонев и Славчо Пеев в сцена от филма

българския град от двайсетте години, с рязкото класово разделение, богатството и нищетата, отчаянието и надеждата, при това в един план, който на пръв поглед изглежда елементарен и сантиментален, преди да открием, че това звучене е търсено като стил. Нека възприемем този стил, но това веднага повлича след себе си възприемането на филмовата обстановка и героите като условни. Условното възприемане на събитията всъщност доближава творбата до истинския музикъл. Само по пътищата на условността могат да стигнат до нас от екрана тези схематично разпределени представители на „бедните и богатите“, „добрите и лошите“, за нас те могат да бъдат само символи — на една класа, прослойка или среда, но не са пълнокръвни, многопластови, жизнено и художествено правдиви образи... Изводът: условността, един от главните белези на музикъла, не отсъства от филма „Баща ми бояджията“, но за съжаление не е негов траен и верен спътник. Приближавам се до иманентно необходимите качества на този жанр, който искам да потърся в „Баща ми бояджията“. Най-важното между тях е връзката между музиката, песните, танците и драматургията, действието, поведението на героите. Тя трябва да бъде органична — музиката, песните и танците да са втъкани в драматургията, да представляват нейната същност, нейното движение; самото действие, развитието на образите, техните взаимоотношения и конфликти се изразяват чрез тях. Това основно изискване видимо е ръководело сценариста и режисьора, но поради изпуснатата мярка или вкусови предпочитания филмът на редица ме-

ста изневерява на стила си, както се каза — акробатът пада от въжето ту в една, ту в друга спасителна мрежа.

Филмът има обещаващо начало — по стил, ритъм и хумор. Ходенето по улицата, срещите с бакалина, полицейския агент, с жените, започването на бояджийската работа — това са все приятни срещи с чертите на мюзикъла, там всички елементи на жанра участват в действието и с лекота го движат; не липсва и остроумното хрумване, пластичността, актьорското излъчване. Там се осмисля и водещият действието Коста Цонев (бащата), петте деца носят функционални драматургически задачи, проявяват се многообразието творчески диапазон на Ицхак Финци (агентът), неочакваната пластичност на Климент Денчев (бакалина), някои приспособления в интерпретацията на Славчо Пеев (богаташа). Музиката на Петър Ступел, хореографската работа на Богдан Ковачев, при уловения от режисьора в тая част точен ход на мюзикъла, ни изпълват с приятно настроение и доверие.

Едва ли може да се каже, че по-нататък доброто ни настроение изчезва, но постепенно ни напуска доверието, че филмът ще издържи на жанра си. Постепенно главните герои, двигателите на действието, се изблъскват от по-камерни или по-масови хореографски изпълнения (има предвид особено епизода на новогодишната улица). Музиката и танците се откъсват от мюзикъла, т. е. разкъсват органичната си връзка с драматургията, с действието, започват да стават тяхна илюстрация (при това не винаги оригинална, разнообразна). Темата на филма се поддържа само с отбелязването на откъслечни сюжетни ходове, например печенето на кебапчетата и вторачените в тях деца. И сред това отиващо към естрадата стълпотворение от песни, танци, вицове, нравоучения („Четете Андерсен“!) се разхождат почти като неканени гости на драмата тези, които би трябвало да я причинят, да я носят и разрешат. Бащата и петте деца са вече външни съединители на отделни кадри, по-точно на отделни музикално-танцови номера, те са наблюдатели на едно действие, което се движи извън тях: жанрът се е изплъзнал. И условността, която взехме за изходно начало на авторското решение, в края на филма не характеризира вече главните събития с основния персонаж.

Известна фейлетонност в сценарната основа, неиздържана до край вяръност на жанра, известна пренаситеност на музикално-хореографските изпълнения — тези бележки справедливо могат да се направят на създателите на филма „Баща ми бояджията“. Но над всички тях властвува фактът, че този пръв наш опит в областта на мюзикъла не ни дразни, не предизвиква измъчената ни усмивка, напротив, ние го посрещаме и изпращаме в добро настроение, той сигурно ни прави и малко по-добри, същевременно ни респектира с професионалния усет към един много труден жанр. И това би трябвало да означава, че художествено-професионалните недостатъци на дебюта не са му попречили да издържи на критиката и да бъде поздравен като първия български мюзикъл.

НЯКОИ МИСЛИ ВЪВ ВРЪЗКА С «БАЩА МИ БОЯДЖИЯТА»

ГЕОРГИ ГЕНКОВ
композитор

В тазгодишната продукция на СИФ видяхме два филма, които са известен признак, че нашето кино започва да проявява интерес към мюзикъла. Впрочем през последните години в целия свят съществува интерес към мюзикъла и това се дължи на сложни причини. Явно е обаче, че театърът, балетът и музиката се обединяват в един нов жанр, наситен в повечето случаи с остро идейно съдържание, което го прави качествено различен от сходните нему в миналото „зингшил“, „операбуфа“, „оперета“ и др. Чрез мюзикъла театърът, балетът и музиката търсят непосредствен контакт с публиката — този опасно губещ се през последните десетилетия контакт.

И ето че ние видяхме нашия мюзикъл „Баща ми бояджията“.

Музиката (Петър Ступел) е жива, разнообразна, умело оркестрирана и добре записана. А да се постигне последното при наличната база на нашата кинематография за запис на музика е нещо изключително. Всички добри постижения в тази област се дължат на големите усилия на авторите да намерят изход от трудното положение, като търсят услугите на Радио София и „Балкантон“. С малко повече мелодичен блясък музиката на „Баща ми бояджията“ би могла да бъде основа за постижение от международен мащаб. При това актьорите пеят добре! Колко интересно е да констатираме, че почти без изключение тяхното изпълнение е на ниво, по-високо от това на нашите естрадни певци.

Добрите възможности на режисьора Стефан Димитров познаваме от сцената и от късометражни филми. Но тук той не се справя с редица основни проблеми: характеризирането на образите е повърхностно, монтажът, главно в музикалните сцени, е тромав, редица песенни и балетни сцени са откъснати една от друга и с началото на следва-

щата музика започва нов „номер“. Ритъмът на филма е безсилен пред наложените му от музиката трудности.

Хореографът Богдан Ковачев досега ни е впечатлявал с прекрасните постановки на „Петрушка“ и „Дафнис и Хлоя“, елегантните и изобразителни телевизионни импровизации, но тук, във филма, работата му много прилича по жанр на телевизионна импровизация, потапя ни в необедителен разкош и доскучава.

И така — добри възможности на режисьор, на композитор, на балетмайстор, на артисти, а като цяло „Баща ми бояджията“ не е успешен. И си мисля какво е необходимо още на музикъла, за да бъде той хубав?

Ако сравним „Баща ми бояджията“ с някой известен, с безспорни качества музикъл, например с „Уестсайдска история“, ще видим, че вторият е изграден върху силен сюжет, който държи с Шекспирова сила в здрава връзка богатата поредица от песни и балети. Музиката зазвучава тогава, когато драмата (макар и известна, макар и заимствувана от „Ромео и Жулиета“) изисква нейната намеса. Цялата конструкция дава на зрителя увереността, че нещата следват един определен ред, който заслужава доверието му. Явно неслучайно в съвременния музикъл се използват класически сюжети.

А сюжетът на „Баща ми бояджията“ (сценарист Васил Цонев) е достатъчен само за новела.

И още нещо: явно да се снима музикъл е по-трудно, отколкото обикновен игрален филм. Положително творческият колектив трябва да установи разкадровката и монтажа на музикалните сцени дълго време преди снимките. Импровизиране при сложната обстановка на снимка по „плей-бек“ е много опасно нещо. При тези изисквания цялата музикална партитура на филма трябва да бъде първо обмислена от режисьор, оператор, хореограф, художник и композитор, след това — композирана, записана на лента и чак тогава да започне работата по режисьорския сценарий.

„Баща ми бояджията“ поражда симпатии с това, че слага основа на жанр с нови и богати перспективи — труден, но много интересен за твореца и за зрителя.

КАКВА ЩЕ БЪДЕ СЛЕДВАЩАТА КРАЧКА

СТАМЕНКА ХРИСТОЗОВА

От няколко години насам в нашето кино все по-увверено навлиза един нов герой — обаятелен, непосредствен, неспокоен, обитател на примамливия детски свят. Той прави своите първооткрития, сблъсква се с нелеки за ранимата детска психика проблеми, поставя на нравствена проверка поведението на възрастните. Неговата поява беше насыщна необходимост за българската кинематография. Детската тематика заинтересува творци от различни поколения, тя несъмнено обогати характеристиката на съвременното им филмово изкуство. Но успоредно с нейното стабилизиране започнаха да се чуват тревожни гласове: не се ли пренасели българският екран с трогателни, симпатични и интелигентни деца, не натежава ли детският филм в общия баланс на филмовата ни продукция... Не е нужно да се доказва колко безпочвени са тези опасения. Очевиден факт е, че потребностите са изпреварвали и ще изпреварват ръста на производството и не количествената агресия на детските филми трябва да държи будно нашето внимание, а тяхното художествено и идейно съдържание.

Някои от нашите кинстворци проявяват определено предпочитание към детската тематика. Плод на такова пристрастие е и новата творба на Иванка Гръбчева „Изпити по никое време“. Младата режисьорка не случайно търси сътрудничеството на Братя Мормарев, автори, които притежават професионален опит, умеят да „боравят“ деликатно с психиката на своите малки герои. Техният запас от жизнени впечатления, способността им да „ловят“ детайли и реплики ги предпазват от измислени герои и ситуации. Оттук и впечатлението за истинност и достоверност както в диалога, така и в цялостната атмосфера на творбата. Същевременно авторите имат амбицията да ни направят съучастници на своите мисли и тревоги, да ни доведат до известни нравствени изводи.

Проблемът, който се третира в новелата „Искушение“ (Братя Мормареви остават верни на предпочитанието си към късите кинематографични форми) изглежда на пръв поглед елементарен. Разшифрован буквално, той може да се сведе до следното непретенциозно внушение: децата трябва да почувствуват, че намерените вещи не им принадлежат. Но сценаристите явно не гледат така опростено на проблема. Те правят опит да насочат вниманието ни към душевната драма на своя герой. Малкият Марко (в чудесното изпълнение на Димитър Ганев) е намерил портмоне с пари. Неговият скромнен жизнен опит и оформените вече в съзнанието му нравствени представи му подсказват, че той не може да се счита законен собственик на неочакваното „богатство“, попаднало в ръцете му. Но успоредно със съзнанието за вина се заражда и измамното внушение: „Намерил съм си парите, значи са мои.“ Сблъскването между първичната нравственост и оправдаващата логика на детето придава по-значими измерения на проблема. Защото микродрамата на малкия, току-що начеващ пътя си човек може да го изведе по-късно до онази пагубна защитна философия, с която често възрастните регламентират отклоненията от нравствения кодекс, склонността към компромиси, отстъплението от гражданския дълг и т. н. Разглеждайки в такава светлина нещата, не можем да не се съгласим, че авторите тръгват по интересен път. Те пращат своите герои да търсят собственика на изгубеното портмоне, стаили скритото желание да не го намерят. Редят се епизоди, някои от които са находка (срещата с детския писател например), но те предимно маркират контурите на детското поведение, без да „задълбаят“ навътре в сърцевината на конфликта. А има и епизоди със самостоятелен живот, които не работят за основната теза и затормозяват филмовото повествование.

В новелата „Концерт за цигулка“ линията на драматургичното действие е по-чиста и целенасочена. Авторите ни въвлечат в един процес, при който има двустранно „провинение“. От една страна, родителите с нелепите си амбиции ерозират душата на детето, от друга — синът си служи с измама, заблуждава... Възмездие то идва неотменно, еднакво тежко и за двете страни. Паралелното поставяне на два, твърде разнопосочни по своя адрес проблема лишава идейното внушение от ударна сила: поведението на родителите оневинява простъпката на сина им, а отклонението на детето от елементарните нравствени изисквания отвлеча вниманието от централния проблем. Наистина степенуването на идейните акценти в един детски филм, който предполага ясно и същевременно деликатно внушение, не е лека творческа задача, още повече че авторите търсят диалог не само с малкия, но и с възрастния зрител. И все пак не бива да се пренебрегва намирането на нужната интензивност и точното място на смисловите акценти; то би концентрирало драматургичния заряд, би подчертало позицията на авторите.

По-убедителни са създателите на филма в постигане атмосферата на детското ежедневие. Техните герои са деца с необременена психика, чиито „житейски трудности“ произтичат почти единствено от прекалените грижи и внимание на възрастните. Те се ориентират свободно в заобикалящия ги свят, справят се сравнително леко в

трудни ситуации и имат достатъчно самочувствие, за да търсят и отстояват своите истини. Независимо дали решават „сложни“ нравствени проблеми (Марко), дали поемат отрано нелекия път на тихи, отзивчиви към проблемите на приятелите си труженици (Малкият Митко), или хитруват, усвоявайки изкуството да живеят леко, за сметка на другите (Големият Митко), те винаги си остават деца — непосредствени, ненаситно любопитни към света, запазили прелестта на детския наивитет.

Сред възрастните герои се открояват като драматургична даденост Иванова, поднесена твърде директно от Вера Салиева, и Пенчева в убедителното изпълнение на Ани Бакалова. Останалите персонажи са само фон, неизбежно присъствие в живота на децата. Наистина те не играят активна роля за провеждането на идейния замисъл, но въпреки това зрителят чувства необходимост да открие отличителна багра и в тяхната характеристика.

При екранната реализация на сценария Иванка Гръбчева остава вярна на литературния материал. Режисьорката се стреми да запази свежестта на наблюденията, които ѝ предлага драматургията, не накрънява поетиката на детския мир с претенциозни режисьорски хрумвания, намесва се деликатно, за да разкрие потенциала на дадена ситуация (финалът на новелата „Изкушение“). Богатата с настроение музика на Пегър Ступел и уравновесената, по чувствителна камера на Яцек Тодоров допълват впечатлението за синхрон в усилията на творческия колектив.

Филмът „Изпити по никое време“ утвърждава постиженията ни в областта на детската тематика. Същевременно той поставя неизбежно въпроса: Каква ще бъде следващата крачка? Ще затвори ли тя кръга на достигнатите успехи или ще изведе детския ни филм под открито небе, даващо простор за нови творчески полети.

„ЗАРЕВО НАД ДРАВА“

КРАСИМИРА ГЕРЧЕВА

Спомням си пресконференцията, на която ръководството на българската кинематография информира журналистите, че е започната работата върху двусерийния филм „Зарево на Драва“, посветен на участието на нашата армия във Втората световна война. Тогава се появи надеждата, че киното ни успешно ще разгърне една непрочетена страница от близката ни история и ще отдаде заслужена почит на героите, защитили на бойното поле правото на свобода за своя народ. Сетне започнаха да се промъкват присъщите за българина скептични нотки в иначе безобидните въпроси за хода на снимачната работа — „Как е суперпродукцията?“, „Снима ли се нашето „Освобождение“, „Добре ли сме с пиротехниката?“ и т. п. — за да изчезнат окончателно още при първото гледане на вече завършения филм „Зарево над Драва“. Защото въздействието му е не само убедително, но и внушително.

Сравнението на двусерийния филм „Зарево над Драва“ с многосерийната съветска киноепопея „Освобождение“ не е случайно. Но ако през време на снимките в това сравнение преобладаваше неверието във възможностите на българското кино да предаде мащабно военните действия, сега се налага от различията в художествения подход при изобразяване на историческите събития в двата филма. За „Освобождение“ се писа много, задълбочено и всестранно. Но сега отново ще отбележим една от характерните му особености — стремежа да се създаде със средствата на игралното кино кинохроника на Отечествената война, да се противопоставят тактиките на двете командувания, да се открият причините за победата на съветската армия в патриотизма и героизма на обикновените хора. Именно затова наред с историческите личности в тази епопея действуват и герои, плод на творческото въображение, на художествената измислица. Но главната задача на авторите на „Освобождение“ беше почти реконструк-



Сцена от филма с участието на Сотир Майноловски и Петър Слабаков

тивна — да ни направят свидетели за организирането и провеждането на най-крупните операции на съветското военно командване, разкривайки ги в напречния разрез на армията — от генералния щаб до войнишкия окоп.

Авторският колектив на „Зарево над Драва“ (сценаристи Павел Вежинов, Рангел Игнатов, режисьор Зако Хеския, опертор Крум Крумов) не си е поставял подобни задачи, макар в общите линии на повествованието историческите събития да са строго фиксирани, а историческите личности да се проектират във филмовите герои. Но нито едно от събитията, нито един от героите нямат претенцията да създадат у зрителя представата за конкретната историческа личност или за конкретното историческо събитие с документалната достоверност на хрониката. Изходната позиция на авторите на „Зарево над Драва“ е драматургията на класическия игрален филм-епопей, филм-роман, при която художествената измислица, художествено изграденият образ придобиват силата на жизнен документ. Исторически събития присъствуват във филма и с кадри от запазените кинохроники като своеобразен фон, върху който се развива екранното действие, като отправни ориентировъчни точки за зрителското възприятие, способно да съпоставя филмовата реалност с историческата. В това естествено преплитане между хрониката и художествено пресъздадената действителност можем да открием една от характерните особености на „Зарево над Драва“.

Филмът обхваща сравнително неголям исторически период — действието започва в деня на Деветосептемврийската победа и за-

Георги Георгиев—Гец и Стефан Илиев в сцена от филма



вършва с успешната атака на обединените съветски и български сили при Драва през март 1945 г. В центъра на авторовото внимание е личната съдба, проектирана върху историческите събития и разкрити в сблъсъка с множество персонажи. Облегнали се на класическата драматургия, сценаристите Павел Вежинов и Рангел Игнатов ни водят умело през перипетията на сюжета — от Деветосептемврийската победа и освобождаването на политическите затворници (където за първи път се срещаме с Боян зад решетката на килия с надпис „смъртен“), през кабинетите на Военното министерство, арестите на офицерите от войнишките комитети и гражданската милиция, през масовия народен митинг срещу приетото IV министерско постановление до предната фронтова линия.

Една напрегната и бурна епоха е пресъздадена на екрана с пределна убедителност чрез съдбата на главния герой, с която се кръстосват десетки други съдби. Изпращането му на фронта като политически командир на 52 пехотен полк, на същия полк, чийто войнишки комитет бе арестувал целия си команден състав, дава възможността да проследим и израстването на българската армия, превръщането ѝ в боеспособна и активна бойна единица от нов тип. Сблъсъкът на Боян Василев с различните персонажи — от командния състав на полка до войника в окопа — изразява не само съткновения на човешки характери, но и конфликта между старите пред-

Сцена от филма „Зарево над Драва“



стави за войнишки дълг и патриотизъм с новите задачи на българската армия. Отдал целия си живот за народната победа, Боян Василев и тук на фронта защитава хуманните и патриотичните принципи на комуниста. Георги Георгиев надарява своя герой с действена сила, мъжка напористост и комунистическа убеденост, която се предава на околните с личния пример и човешкото обаяние. Авторитетът на неговия герой постепенно расте не само сред войниците, но и сред командния състав, защото в действията му се открива истинска любов към отечеството и хората, защото в активността му прозира жертвоготовността в името на едни високи идеали. И онази част от българското офицерство, в която е жив огънят на патриотичния дълг, се убеждава в смисъла на тази жестока война и честно и докрай изпълнява своя воински дълг.

Сред многообразието от филмови персонажи се откроява командирът на 52 пехотен полк подполковник Демирев, възпитан в себе си прекрасни черти на българския воин. Чужд на фашистката идеология, той е първоначално доста резервиран и към политическата активност на комунистите. Но в непрекъснатия си контакт с политическия командир майор Василев той разбира, че освен военния устав и тактика има и други, по-хуманни и по-възвишени принципи, в името на които е достойно да жертваш живота си. Затова е потресен от предателството на майор Филчев, провалил успешно започнатата атака на Грабево. Затова е развълнуван до дъното на душата си от непатетичния героизъм на трета дружина, стоически приела върху себе си първия и най-силен удар на немската атака при Драва. В проникновеното изпълнение на Георги Черкелов полковник Демирев е една сложна човешка личност, в която се борят противоречиви мисли, но в която над всичко стои чувството за справедливост и честно изпълняван отечествен дълг.

Във филма „Зарево над Драва“ се създава цяла галерия от характери, жизнено убедителни образи, хора от плът и кръв, които в същото време се превръщат и в обобщаващи представители на определени групи и съсловия, взели участие във военните действия през Отечествената война. Ярката експозиция на образите в началото на филма, постигната чрез точния актьорски подбор и органичното присъствие на артистите, ни е накарала да ги запомним дори тогава, когато само са се мярнали на екрана. Във фронтовата обстановка все по-често се срещаме с тях. Нещо повече, самите военни действия се разкриват чрез тяхното поведение, чрез техните действия, които ще се съпоставят с онази представа за всеки един от героите, които вече сме добили при първата ни среща с тях. И тук сред раздираната от взривове земя тяхното поведение ще се превърне в проекция на вътрешната им същност, а активността им в боя — в израз на съкровено им разбиране за патриотичен дълг и любов към отечеството. Не случайно майор Филчев (Александър Пригуп) няма да участва в атаката на Грабево, а офицерският кандидат Божев (Стефан Данаилов) ще оглави войнишкия бунт след неуспешните кървави боеве в Югославия. Не случайно поручик Ганчовски (в убедителната изява на Стефан Илиев) ще извърви своя път от оръдието, насочено срещу гражданската милиция в защита

на арестувания фашистки престъпник, до проявения от него героизъм в стоическата отбрана на позициите при Драва. От отделни мозаечни късове ще се изградят и образите на Големия (Стоян Гъдев), Руси (Сотир Майноловски), Делчо (Петър Слабаков). В калейдоскопа от хора и човешки съдби ще се запомнят много лица, защото и режисьор, и актьори са търсели характерни детайли при обрисовката на своите герои. И военният министър на Андрей Чапразов, и полковник Караиванов на Слави Митев, и капитан Стрезов на Васил Михайлов, и поручик Тодоров на Димитър Милушев, и подполковник Ангелов на Богомил Симеонов, че дори и мерналият се само в един епизод военен комендант на Никола Тодев остават следа в нашето възприятие, очертават една линия на поведение, една проява на индивидуален характер.

В стройната драматургическа конструкция на филма, при която всяка сюжетна линия преминава през съответната експозиция, завръзка, перипетии, кулминация и развръзка, веднага се хвърля в очи прекъснатата линия на военния министър и полковник Караиванов. Доста обстоятелствено и подребно заявена в началото на филма, тя като че ли търси естественото си разрешаване, защото чрез нея се предава вътрешно-политическото положение в България. Може би тук би трябвало да се крият и причините за възникналото усещане, че събитията на фронта се развиват доста откъснато от събитията в страната. „Зарево над Драва“ се разделя на две части — положението на българската армия в обстановката на след-деветосептемврийската победа и състоянието на българската армия на фронтовата линия. Връзката между тях е доста опосредствувана и лабилна.

Основателни резерви предизвиква със своята неубедителност интимната линия на главния герой. Взаимоотношенията между него и жена му Вера се градят изцяло на едно недоразумение. И естествено, когато неговият приятел генерал Диманов (Георги Стоянов) му разкрива истината, конфликтът между Боян и Вера е автоматически разрешен. Не е помогнал за запълването на драматургическите празноти и подборът на актрисата. Лидия Вълкова подчертава обречеността в съдбата на своята героиня, съвсем в духа на загадъчното недоразумение, легнало в основата на конфликта ѝ с Боян. Не е постигната убедителност и във взаимоотношенията между военната кореспондентка Ана и Боян, сами по себе си драматургически интересно заявени; Добринка Станкова е като разглезено момиченце, попаднало на едно интересно военно представление. Винаги чистичка, винаги старателно вчесана, с изрусените си коси и умело нанесения фон дьо тен по лицето, тя се възприема като истински анархонизъм в този военен бит, за който авторите не пестят нито куршумите, нито калта и негодите, за да ни убедят в неговата достоверност и жестока реалност. По всичко личи, че в този мъжки филм режисьорът Зако Хеския се е отнесъл към женските образи като към едно „зло“, от което не е могъл да се избави.

Безспорно едно от най-големите достойнства на „Зарево над Драва“ са баталните сцени. Първоначалният страх пред бутафорията, с който мнозина от нас са влизали в киносалона, се разсейва



Г- Георгиев—Гец и Добринка Станкова в сцена от филма

още при първата им поява на екрана. Налице е и мащабността на боя, и жестокостта на сражението. Нещо повече, режисьор и оператор са потърсили един своеобразен зрителен ъгъл, през който пречупват своето виждане на баталиите. Камерата на Крум Крумов се хвърля направо в боя, сред взривовите и свистенето на снарядите, сред пламъка и калта, вътре между хората, водещи жестока и неравна битка. Тя не изпуска от очи познатите ни герои, защото именно тук, в баталните сцени се дооформят и нашите представи за хората, за техния героизъм и висок патриотичен дълг. Във внушителната военна картина от решаващо значение е не само техниката, но и бойният дух, стоицизмът на войника. Представата за грандиозната битка се съставя от отделни мозаечни късове, от отделни ожесточени сълъкновения. Зако Хеския се е проявил като добър творец-организатор. Умело ръководещ сложното и многопланово повествование, огромния актьорски ансамбъл, невероятните за практиката на българското кино масовки. Съвместно с оператора Крум Крумов той е създал огромно епично платно, в което се открояват не само отделни образи, но се долавя и съзряването и бойното кръщение на новата българска армия.

Без съмнение „Зарево над Драва“ е истинско бойно кръщение и за българската кинематография, нагледно доказателство за нейния пораснал професионализъм и широки творчески възможности. „Зарево над Драва“ е отдавна чаканото филмово произведение, разгърнало героичната страница от историята на нашия народ и българската армия.

«ИЗКУСТВЕНАТА ПАТИЦА»

Д-Р АЛ. ТИХОВ

Струва ми се, не подлежи на съмнение, че в последно време увлечението по криминално-приключенския филм се изживява все повече в българското кино. Този иначе приятен и търсен от зрителите жанр започва да заема постепенно полагащото му се място в творческите планове, отстъпвайки доброволно владяната досега територия. Това „прибиране в себе си“ на жанра се дължи може би не на последно място на съзнанието, че и зрителят се поумори да наблюдава схватките с чуждите разузнавания, а и комбинациите от тези схватки започнаха да се повтарят и да клонят към определена схема, към шаблон. Създаде се с една дума ситуация, при която ново насочване към жанра може да се оправдае само при положение, че е открита нова гледна точка, нов случай, че искаме да кажем на зрителя нещо, което не е казано досега. Мисля, че филмът „Изкуствената патица“ е създаден именно с таква амбиции. И макар тези амбиции да не са намерили своето абсолютно покритие, филмът несъмнено ни носи нещо ново, малко или почти несрещано в досегашната поредица от криминално-приключенски филми. Това е и основната предпоставка за определения интерес към творбата, в която изтъкнатият наш сценарист Любен Станев опитва перото си в нова за него област, а режисьорът Януш Вазов убедително доказва, че професионалното му майсторство в игралното кино все повече укрепва.

Може да се каже, че случаят, на който е попаднал Любен Станев, е истинска находка. Макар и по повод на „прозаичен“ криминален случай, млад следовател и заплетена не без лична вина във валутна афера девойка, са дошли в братска столица (Варшава), за да подмамят от една западна страна главния аферист и вече убиец в хит-



ро скроена примка. Девојката доброволно е поела ролята на „мамец“ — на ония патици, които ловецът поставя във водата пред гюмето, за да примами дивеча. Тя трябва да съобщи за мнима автомобилна катастрофа, да посещава несъществуващ пострадал в болницата и търпеливо да чака в хотелската си стая появата на престъпника. За това, дали той ще се появи, мисли и се тревожи настанилият се в съседната стая следовател. Същевременно той трябва и да внимава дали неговата „доброволна сътрудничка“ няма да допусне някаква грешка или глупост, доколкото тя ще оправдае гласуваното ѝ доверие. Както виждаме, тази статична ситуация, при която героите съзнателно са обречени на пасивност и изчакване, е не само оригинална, но и отлична предпоставка за изява на характери, за разгръщане на сложни, богати психологически отношения. За съжаление тези обективно предложени възможности не са били използвани докрай. Вместо действието да бъде наситено колкото може повече с контакти и диалог между двамата герои, ние виждаме да се отделя твърде много внимание на разходките на девојката по улиците на Варшава или на ретроспекциите, чиято задача в последна сметка се свежда все пак предимно до попълване на празнините в сюжетното развитие и интригата (ние узнаваме в края на краищата какво се е случило в мансардата...). Така и раздражението на девојката от плахите опити на следователя да я „превзпитава“, и нервната ѝ криза, когато решава да осуети акцията и предупреди престъпника, остават само като бледа маркировка на потенциала от драматизъм и психологическо богатство, заложили в тази конкретна жизнена ситуация. Защото тук можеше в много по-голяма степен да се проникне в дълбочина както на характерите на двамата млади хора, така и на проблема за възпитанието на младежта, за влиянието на семейството и обществото. Сега тези проблеми, които придават гражданска значимост на творбата, са засегнати, но пътьом. Ние сме изправени повече пред намерения за социално-психологическо изследване, без това изследване да прониква в по-дълбоко скрити жизнени пластове, без то да води до съществени открития.



Иван Кутевски в ролята на следователя

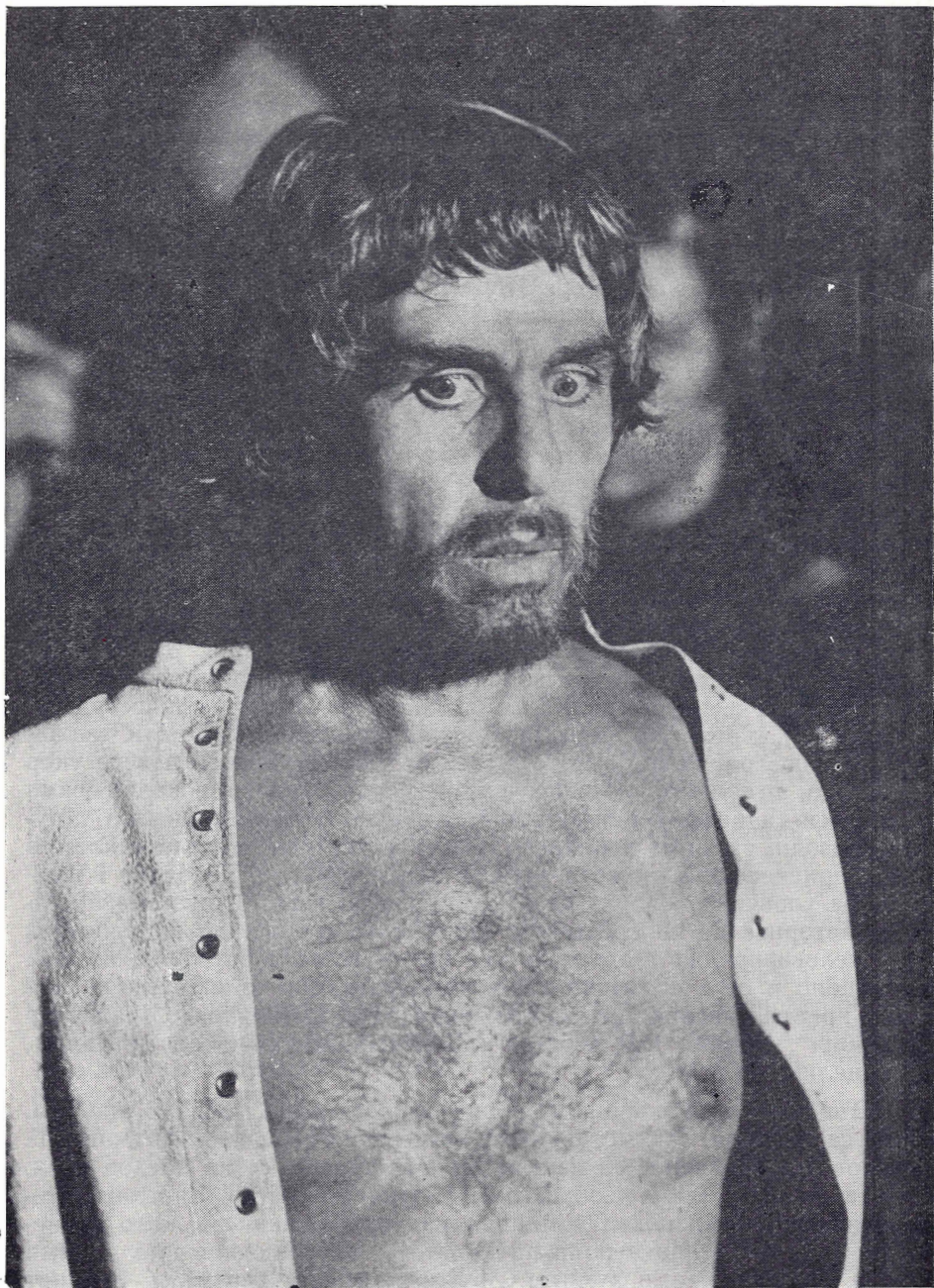
И все пак не може да се отрече, че именно тези намерения придават своеобразната интонация на този филм, която му отделя и по-особено място сред нашите филми от приключенския жанр. И затова е трудно да разберем защо с такава лека ръка режисьорът оставя в края на филма това психологическо начало, за да премине в съвсем друг ключ — типично и, бих добавил, елементарно акционно действие, придружено от неизбежните изстрели и съответната доза червена боя. Разбираме добре, че предложената ситуация трябва неизбежно да достигне до някакъв край, по възможност — за да се осъществят каноните на жанра — до обезвреждането и залавянето на престъпника. В сценария Любен Станев решава тази задача без всякаква натрапчивост и без всякакви излишни усложнения в името на външна атрактивност. Предварително изваждане от строя двигателя на автомобила, с който престъпникът се готви да избяга заедно със своята жертва — и престъпникът съвсем тихичко попада в ръцете на милицията. Във филма финалът е усложнен, „обогастен“ със съучастник, който преди да умре, ще нарече убиващия го главен престъпник „мръсник“ и ще стреля по него... А девойката, сега вече по сценарий, след като е спасена по чудо, ще погледне с хубави, изразителни очи следователя и в този поглед ще има и благодарност, и катарзис, и може би едно начало на нови отношения помежду им...

Впрочем наред с любопитния и непоказан досега в българското кино случай филмът „Изкуствената патица“ ни показва и една нова, непоказвана досега актриса — Евгения Баракова. Ние можем да бъдем само благодарни на режисьора, защото в нейно лице нашето кино се обогатява с атрактивно младо момиче, което макар да не е професионална актриса, може точно и изразително да отреагирва рефлексите на съвременна девойка. В ролята на следователя Иван Кутевски, когото помним добре от „Сбогом, приятели“, е отново непосредствен и човечен, макар на места да не успява да ни спести някои чисто „служебни“ интонации... За останалия персонаж Януш Вазов е ангажирал наред с Йоана Попова и Георги Стоянов предимно полски актьори. Въпреки второстепенните си роли всички те успяват категорично да изявят своя добър професионализъм.

РЕКВИЕМ ЗА БЕЗСМЪРТИЕТО

ДИМИТЪР ЦОЛОВ

Има мигове, в които сме готови да кажем, че документалните кинокадри са зримата памет на хората. Когато пожелаем да се върнем при светлините или сенките на изминалите дни, ние посягаме към съхранените образи и думи в малките квадратчета на кинолентата. Излишно е да се убеждаваме, че подобно доближаване до „изписаните страници“ от камерата, изпълнени с ликуващи усмивки или пък трагична покруса, ни сродява с миналото, за да ни възроди за настоящето и ни устреми към бъдното. Силата на документалното кино е в неговата искреност и неподправеност, в способността му да регистрира движението на човешкия ум и поведение, да остави на хората живота и заветите на отделната личност. Ето ние седим в салона на кино „Култура“ и за кой ли път вече се опияняваме от живота и изкуството на чародееца Апостол Карамитев. Филмът „Реквием“ не е скръбен вопъл по неговата ранна кончина, а преди всичко апотеоз на магнетичното му дарование да се изпепелява и раздава на хората, да служи на музата на красотата. Това искат да ни внушат авторите на филма Георги Алурков и Христо Хайверов. И в много отношения техният замисъл е осъществен, макар че в случая е по-удачно да се говори за спонтанна реакция на събитието и още повече за професионална импровизация върху подетата от тях тема. Може дори да се предположи, че след като са заснели кадрите на поклонението, у тях е избликнала идеята за продължение на започнатото, за разширяване на наличното и като мисъл, и като композиция, и като цялостна кинематографична форма. Всеки ще се съгласи, че от живота и творчеството на несравнимия Апостол Карамитев са се родили много художествено-документални кадри, но да се създаде едно завършено и извисено до неговия духовен ръст филмово произведение е безкрайно трудно. Създателите на „Реквием“ са преодолели боязънта от една неспо-



Апостол Карамитев в сцена от филма „Сватбите на Йоан Крст“

лука и са ни поднесли произведение неравностойно като филмотворчество, но за сметка на това емоционално, развълнувано, пронизано от неспокойствието и всеотдайния кипаж на самия Апостол Карамитев. Нещо повече — кинокартината е завършена за пределно кратки срокове. Тя е, така да се каже, в крак с горещите следи на събитието, което е характерен белег за кинодокументалистиката.

Много често словото понижава тонуса на зрителната ни представа, тъй като носи претенциозното желание да ни обясни всичко и по този начин задръства видимото. Георги Алурков и Христо Хайверов са попаднали на оригинална находка — последното радиоинтервю на Апостол Карамитев. Определено може да се каже, че без живия глас на артиста филмът „Реквием“ щеше да загуби много. Бъщност този радиомонолог на човека и твореца Карамитев внася струята на мъдростта, богатството на преживяното, опита на изстраданото, елемента на автентичността. Житейската и творческата равностетка на Апостол Карамитев е освободила авторите на филма от съчинителство и пристрастна оценка на изминатия път. Струва ми се, че монтажната композиция на „Реквием“ е построена върху словесната канава на радиозаписа. С други думи изповедта-равностетка е станала основната доминанта при конструирането на смисловия и визуален образ на филма. Това мое предположение не бива да се приема като упрек, а като опит за откриване посоката на изграждането на кинокартината. Тук е мястото да отбележим, че кадрите, свързани с размисъла, са най-ярки и вълнуващи. В много отношения те са строго документални като форма и убедителни като изказ. Макар че някои от тях са белязани от знака на илюстративността („Ти вървиш по улицата, бързаш, бързаш...“) — тук движението е илюстрация на думите, които от своя страна са повече укор към нещо, отколкото целенасочен размисъл; тези кинокадри сами по себе си са решени най-кинематографично и професионално. Другите епизоди, взети от игралните филми и театралните спектакли, са сякаш привнесени и тяхното звучене внася известен дисонанс в иначе добре уловения колорит на цялото произведение. Обяснима е целта на авторите да ни срещнат с цялостното творчество на работата му в телевизионния театър, но все пак чувството за мярка някъде е убягнало и се е получило изреждане на кадри от екранни и сценични превъплъщения: „И най-мъдрият си е малко прост“, „Рицар без броня“, „Двама под небето“ (прекалена дължина на метража), „Специалист по всичко“...

Във филма „Реквием“ има няколко основни смислови акцента, които са станали лейтмотив на документалния разказ. Авторите Г. Алурков и Х. Хайверов са извели тяхната значимост на преден план, като са им отредили и необходимия визуален простор. Впрочем в тези кадри словото-изповед доминира над изображението, като пренебрегва първостепенната роля на киното — да разказва чрез видими образи. Когато чуваме думите: „Човек се ражда два пъти. Вторият път само от тебе зависи кога ще се родиш, къде ще се родиш и какъв ще се родиш“, ние в ретроспективен поглед назад сравняваме казаното с делата, вираме се в собствения си път. Тогава чуваме признанието: „В Шурка Ведерников аз се родих като актьор“...

Ако животът и творческото горене на дадена личност възпламенят и у нас искрата на дръзновението и амбицията, тогава определено може да се говори за полезно изживян живот, за трайни следи в човешкото съществуване, за обогатяване на духовната култура на поколенията. Апостол Карамитев остави живи въглени в сърцата на хората, на зрителите, на своите ученици от ВИТИЗ.

Другият смислов акцент на филма е размишлението за човешко щастие: „Във всеки човек е скътано човешко щастие, дадено му от хората, за да бъде върнато на хората, за да те има и след теб дори!“ Отново сравняваме думите с делата не защото се съмняваме в тяхната достоверност, а за да се възрадваме на щедрите им плодове. Наистина с какво благоволение актьорът обсипваше поклонниците на своето изкуство с радост и щастие, с възторзи и всеотдайност. Излишно е да уточняваме, че всичко това ставаше взаимнообразно, че безброй хора боготворяха бележития майстор на превъплъщението Апостол Карамитев, даряваха го с безпределната си обич...

Ето че стигнахме и до последния, но може би най-съществен смислов акцент, от който са производни всички останали — това е темата за труда, най-верния спътник на истинското дарование. И макар че откровението „Работа, работа, работа — това е бил животът ми“ не блести с никаква оригиналност, ние се чувстваме задължени да го премислим още веднъж, като завърши с оптимистичната поанта „Господи, що нещо ме чака занапред!“...

Отново пред нас е забързаната и опната като струна момчешка фигура на Апостол Карамитев. Той е на фона на Народния театър, устремен към поредната задача в телевизията, на снимачната площадка, в Радиото или пък при своите студенти. Апостол Карамитев е на улицата, сред хората, които го гледат с умиление и откровена влюбеност. А той бърза, както винаги, защото времето не чака, а ако искаш да се раздадеш докрай на всички, трябва да го изпревариш. На всяка цена, за да останеш, за да си потребен, за да те има и след теб дори! Ние дълго ще вървим след него, докато го настигнем в мечтите си.

В заключение ще кажа, че най-голямото достойнство на филма „Реквием“ е реактивната отзивчивост на събитието, спонтанното откликване на покрусата и желанието на безброй хора да се срещнат още веднъж със своя любим актьор, като заедно с него направят безмълвна равностметка и на своя живот. Защото най-добрият пример за подражание е изстраданата красота.

«просветление»

Най-новият филм на младия полски режисьор Кшищоф Зануси, който получи голямата награда на миналогодишния фестивал в Локарно, продължава търсенията на автора по линия на определен вид съвременно интелектуално кино. Зануси се стреми да маркира контурите на някои важни обществени проблеми, да ги материализира художествено в образи и ситуации и преди всичко — да подчертае авторската си аргументация и мотивировка на дадения проблем. Именно такъв е случаят с „Просветление“ за разлика от предишните му филми „Структура на кристала“, „Семеен живот“ и „Зад стената“, където Зануси сблъскваше двете страни на един проблем и оставяше зрителя сам да извади заключение. Един вид математическо кино.

Подобно предположение намира потвърждение в откровената симпатия на Зануси към точните науки — героите на неговите филми са физици, математици, биолози, винаги учени. Както се изрази един полски критик, той анализира проблемите на съвременната технокрация. Героят на „Просветление“ се стреми към максимално познание, към най-дълбоко проникване в тайните на живота, на материята, на духа, на съзнанието. Той се старее да усвои различни области на науката, може би за да намери точното си място като учен, но най-вероятно, за да открие някакъв отговор, без да знае какъв, на своите собствени проблеми.

Намира ли този отговор? Зрителят заедно с героя е хвърлен в море от разсъждения, теории, схващания, размисли, изказвания на видни учени, на младежи, на студенти и други. Сред тези спорове и мисли, често противоречиви една на друга, се очертава една полемика за нашата съвременност, за наша-

та действителност, за нашия свят. В процеса на своите лутания героят разбира и си изяснява много неща, но не си отговаря на въпроса за своето съществуване и за съществуването въобще, оставяйки, съгласно принципите на Зануси, отговора за самия зрител.

Естествено е да си поставим въпроса за линията на личния живот на героя, която минава през целия филм — какъв е нейният смисъл, роля и значение, защото веднага се хвърля в очи нейното неособено органично присъствие във филма.

Героят среща едно момиче, набързо се оженва за него и е принуден да прекъсне следването си, да работи, докато жена му се грижи за детето им. Това е ситуация, която е типична за много студенти, и тя представлява проблем както за тях самите — как да се справят едновременно с всички задължения, — така и за обществото, което в социалистическите страни по различни начини се стреми да помогне на младите родители. Според мен Зануси въвежда тази сюжетна линия, за да направи героя си максимално правдоподобен, автентичен, стъпил с двата крака в действителността. Но в даден момент личната линия на героя престава да интересува автора, защото тя излиза извън основната му тема — за търсенията на героя в научното поприще.

Някои полски критици, които остро атакуваха филма, упрекваха Зануси, че „Просветление“ прилича на дълъг и екслектичен научно-популярен филм. Подобен упрек не е лишен от основание. В този филм Зануси сякаш надхвърля възможните граници на зрителското възприятие, изневерява му мярката, която при „Семеен живот“, „Структурата на кристала“ и „Зад стената“ го караше



Станислав Латало в сцена от филма

да създаде една „гледивна“ история, сравнително ясна фабула, подкрепена с психологически обосновани характери. В „Просветление“ няма нито един характер, дори главният герой олицетворява един авторски тезис. Несъмнено търсенията на Зануси по отношение възможностите на киното да поеме и предаде чисто мисловно съдържание, опериращо с понятия и аргументи, са интересни, но не можем да отречем, че те имат извънредно ограничено въздействие поради малкия брой зрители, които проявяват интерес към подобен род филми. В това отношение създаването

на мрежата от студийни кина у нас е много положително явление, което дава възможност за организация и насочване филмовата култура на зрителите. Защото в едно студийно кино филмът „Просветление“ ще бъде придружен от съответно разяснение, информация и програма и по този начин на зрителите ще бъде представен един автор с категорични и изявени тематични и художествени предпочитания, за когото този филм е само пореден етап в творчеството му.

Мария Рачева

«параграф 22»

Един от образите на твърде представителната за съвременното американско кино тенденция за разобличаване армията и военщината в САЩ, филмът „Параграф 22“ описва събитията в едно поделение на американската армия, намираща се на италианска територия по време на Втората световна война. И независимо от това, че тук не става дума за Корея, както в известния филм на Робърт Алтман „МАШ“, призракът на Корея и Виетнам категорично присъствува не само в контекста на описаните събития, случки и характери — идеята и същността на произведението са сякаш породени от разрушителния дух на серията американски военни агресии през последното двадесетилетие.

„Параграф 22“ не е единственият филм от подобно естество. Филми като „МАШ“ и „Касапница № 5“ съвсем определено са създадени от сродни подбуди, идейно-художественият им заряд се измерва с близки на „Параграф 22“ категории, а предполагаемото им въздействие има една и съща насоченост. И въпреки че „МАШ“ е издържан докрай в рамките на унищожителната сатира, „Касапница № 5“ се движи по ръба на различните жанрове — изповед, мелодрама, научна фантастика, а „Параграф 22“ представлява драма, преплетена с елементи от комедиите на абсурда, авторите на тези филми изразяват общ художествен стремеж към изследване на механизмите, които оформят човешката психика и характер. Под напора на окръжаващата атмосфера на жестока и несправедлива война задействуват по-късно вторични избухвания на жестокост, безразличие, отчаяние или лудост. Тези филми нямат нищо общо с онзи пацифизъм, който десетки години струеше от американските екрани под трогателния лозунг „Сбогом, оръжие!“ и чрез страданията на умиращите герои се опитваше да внуши безсмислието и античовешката същност на всякаква война. Днес няма война изобщо, всяка война е конкретна, води се от някого срещу някого, в името на определени цели и идеали. Затова авторите на „Параграф

22“ писателят Джоузеф Хелър и режисьорът Майк Никълз, разказвайки за епизод от Втората световна война, избират съвсем конкретен епизод, който да не поражда никакви асоциации с генералното значение и характер на тази война, а който поради обстоятелствата и ситуацията придобива идейния смисъл на по-късните агресорски войни.

Частта на полковник Катхарт се намира в Италия. Изходът на войната е вече окончателно решен, но закъснелият да се отличи полковник устройва безсмислени въздушни акции „за всеки случай“. Комичните по същество черноборскаджийски афери на лейтенант Миндърбиндър, които все повече разширяват своя машаб и обсега на действие, придобиват в съзнанието на главния герой капитан Йосариан силно трагична окраска, защото в ума му е все онази сцена, когато при една от глупавите акции на полковника загива един летец. Загива от страшна смърт, с разкъсано тяло и бавно изтичаща кръв, защото необходимият за него парашут и лекарства са предварително изнесени и продадени от Миндърбиндър.

Режисьорът си служи с ярка образност, която в голяма степен определя начина му на повествование. Последователността от епизоди, които ражда съзнанието на Йосариан, на моменти избликва в ярки, граничещи с фантастично-нереални изображения, чиято цел е да шокират възприятното на зрителя, например разпращия корем на умиращия пилот, на когото Йосариан не е могъл да помогне. Тази картина пернически пресича екранното повествование, отначало за няколко секунди, после все по-дълго, докато накрая видим цялата сцена и разберем значението ѝ в процеса на постепенното психическо травмиране на героя.

Йосариан е трагически герой, който минава през всички степени на учудване, възмущение, презрение, обръкване, спонтанен бунт и накрая — абсолютен отказ да участва в цялата военна игра, дори ако това стане с цената на собствения му живот. Абсурдът, който той започва все по-осезателно да чувствава, го кара да се опита да устано-



Из филма „Параграф 22“

ви контакт с хората, например със съвсем объркания свещеник. След като не успява, той потърсва формите на протеста — знаменитата сцена, когато Йосариан от клоните на едно дърво, гол, наблюдава погребението на мъчително загиналия пилот.

За разлика от цинично скептичните герои на „МАШ“ и рефлексивния герой на „Касапница № 5“ Йосариан в изпълнението на Алън Аркин носи редица романтични черти, които по много тънък начин прозират през твърде съвременния натюрел на актьора. И дока-

то останалите актьори — Мартин Балзам, Пон Войт, Орсън Уелс, Тони Перкинс представляват героите си в тотално сатиричен план, Алън Аркин, който след този филм и след „Малки убийства“ се очерта като една от най-интересните личности на съвременното американско кино, търси в своя герой общочовешкото и естественото, което постепенно се атрофира в условията на триумфиращия абсурд.

М. Р.

СИМПОЗИУМ ЗА ДЕТСКО КИНО

среща на кинематографисти от
СССР и България

Нарастващата активност на българската кинематография в овладяването на детската тема извиква все по-настойчиво необходимостта от сериозни разговори по проблемите на киното за деца и юноши, от задълбочена и всеоткривателна оценка на постигнатото, от трезв анализ на причините за успехите или неуспехите и очертаване перспективите на бъдещото развитие. Първият разговор за детското кино бе проведен с представители на съветската кинематография, изтъкнати кинокритици и режисьори, оставили следа в съветското кино със своето творчество. Нашите гости бяха водени от проф. Кира Парамонова, завеждащ катедра по кинодраматургия във ВГИК, известен кинокритик, специалист по въпросите на детското кино, вицепрезидент на Международния център за филми за деца и юноши. В разговора взеха участие още Павел Арсениев, режисьор, представен с филма „И тогава аз казах, не“, Ина Селезньова, режисьор на филма „Превод от английски“, Лана Гогоберидзе, заслужил деятел на Грузинската ССР, кандидат на филологическите науки, режисьор на филма „Когато цъфтят бадемите“, Георги Данелия, заслужил деятел на изкуствата, ръководител на комедийното обединение в Мосфилм, художествен и научен ръководител на отделението за режисьори в детското кино, режисьор на филма „Приключенията на Хъкълбери Фин“, литовският режисьор Арунас Жебрюнас, Олга Злотник, методист в детските кинотеатри.

От българска страна в симпозиума взеха участие Димитър Петров, Вера Найденова, Атанас Свиленов, Иван Стоянович, Величко Хинов, Бистра Донева, Камен Русев, Анастас Павлов, Васил Цонев, Братя Мормареви, Иванка Гръбчева и Екатерина Гумнерова. На гостите бяха показани българските филми „Деца играят във“, „Изпити по никое време“, „Тигърчето“, „Баща ми бояджията“, „Таралежите се раждат без бодли“, „С деца на море“ и „Птици долитат“.

За основа на творческия разговор послужи встъпителното слово на кинокритика **Атанас Свиленов**, който се постара да запознае нашите гости с развитието и днешното състояние на българското детско кино. Той изтъкна, че в България по отношение на киното за деца и въобще към изкуството за деца и юноши никога не е съществувало снисходително отношение. Това е традиция, подчерта Свиленов, водеща своето начало още от Петко Рачов Славейков, когото наричаме „родоначалник на новата българска поезия“. Критикът направи исторически преглед на българското кино за деца, започвайки от първите години на социалистическото ни кино, когато професионалното равнище не е още много високо и се долавя неумението на нашите кинематографисти да приспособят трактовката на проблемите към детската аудитория. В желанието си да намерят контакта с детския зрител те се плъзгат по авантюрното начало („Вятърната мелница“). Но още в един от първите филми за деца, „Следите остават“, подчерта Свиленов, двете линии вървяха заедно: от една страна, приключенското, авантюрното начало, а от друга — разкриване на новото съзнание, на новото чувство за отговорност, пробудено у малките герои.

Друга тенденция, станала особено характерна за българското детско кино, се набелязва с филма „Точка първа“ — един филм, който може би няма толкова голямо значение за историята на българското кино. Но той бе направен с желанието да бъде адресиран не само към децата, но и към възрастните. В него в голяма степен се чувствуваше общественият климат на онази епоха. Развитието на българското кино, смята кинокритикът, потвърди, че да се правят филми, адресирани и към детската, и към възрастната аудитория, е правилна тенденция. Големите успехи на българското кино започнаха в онзи момент, когато се появиха именно такива филми. Първият принципален успех в това отношение е „Капитанът“. От най-новите филми, показани и на нашите гости, докладчикът открива този втори възрастов пласт във филма „Баща ми бояджията“. Но някои други наши филми поставят сериозно въпроса, за кого са направени. Като пример Свиленов приведе филма „Деца играят във“, който въз основа на материал от живота на децата интерпретира проблеми, интересувачи съвременния човек. И докладчикът постави за обсъждане въпроса за киното на универсалното въздействие, т. е. кино, което не е само за деца, но и за възрастни. Според него най-изтъкнатите произведения в тази област — като известните на всички филми на Ламорис, на прекрасния чешки майстор Карел Земан и на съветските режисьори Данелия, Мита, Биков — вървят в това направление.

З същото време порасналото годишно производство на българската кинематография вече дава възможност да се правят и филми само за деца. Но, още веднъж подчерта Свиленов, в световното изкуство (а така трябва да бъде и в киното) най-истинското, мъдрото, прекрасното изкуство за деца с течение на времето непременно става произведение, което всички считат за произведение за всички.

С някои от проблемите на съветското детско кино запозна аудиторията проф. **Кира Парамонова**. Тя говори за петдесетгодишна-

та история на съветското детско кино, за традициите, оставени на киното от руската литература и изкуство, за опита на нямото кино и недостатъчната приемственост на звуковото детско кино, за документалността в игралното кино за деца, за психологизма и др. През 30-те години идването на Гайдар в киното с неговите тимуровци направи това, което Белински смяташе, че е необходимо за детската литература — изведе киното от детската му стая. Той разбра психологията на децата, разбра, че те трябва да вършат истинска работа, да се приобщят към истинския граждански живот. През 50-те години детското кино излезе от изолацията и се намери в общата система на киноизкуството. Бих могла безкрайно да изброявам филми, каза проф. Парамонова, които направиха киното за деца истинско изкуство. Не защото те бяха и за възрастни, и за деца — в това се различава нашето от вашето становище, — а защото бяха истинско изкуство. За шейсетте години е характерно, че в детското кино се повдигна огромна вълна от нравствени проблеми. За родоначалник на тази вълна проф. Парамонова счита Даниеля с филма „Серьожа“ и Мита със „Звънят, отворете вратата!“. В тези филми бе казано на нашите деца най-главното — че съществува думата „трябва“, която побеждава у Серьожа емоционалното. Ние много често говорим за живота, но много рядко казваме думата „трябва“. И отгук, подчертава Парамонова, идва бездуховността и слабата гражданственост на много наши произведения. Към последния етап на съветското кино според Парамонова могат да се предявят много претейции — малко са приключенските, истински увлекателните и съдържателни филми, отсъствуват научно-фантастични филми. Но в същото време съвременният етап на днешното съветско кино за деца е етап на вече развито изкуство.

Припомняйки си първите филми на Чаплин, на Мики Руни и Джуди Гарлън, за които критиката казва, че са безсмислено смешни, **Васил Цонев** в изказването си защити правото на смеха в детското кино. Това, което според мен липсва и у нас, и у вас, каза Цонев, и за което и ние, и вие трябва да се замислим, е безумната радост, която ни доставят такива филми. След гледането им човек излиза подмладен и му се живее. Аз обичам такива филми и мисля, че именно това е, което ние трябва да допълним към всички големи неща, за които тук се говори. Защото нима е маловажно, след като гледаше един филм, дали ти се живее и дали ти се работи повече!

В изказването си **Вера Найденова** направи паралел между времето на нашето Възраждане и съвременната ни епоха, която по своему е възрожденска — епоха на възраждане на нацията. И затова отново цялото ни изкуство, каза тя, се замисля за възпитанието на децата, още повече, че нито едно общество по своята философска програма не е мислило така много за отделната своя единица и не е искало така много от нея. Всички, които правят детско кино, трябва да съзнават още един важен и много съществен момент — че детската възраст, че детският слой на обществото в най-непосредствен, наивен, но в най-съществен, субстанционален смисъл показва обществото в неговата непосредствена истина, с неговите истински проблеми. Маркс е казал, че „в детската натура на всяка епоха оживява

нейният характер“. Оттук тръгва поляризацията на детските филми: доколко ние, възрастните, искаме да открием истината за своята епоха в света на децата и каква доза от смисъла и поуките стига до децата. Следват подпроблемите: как да се правят филми-приказки, фантастични филми, след като толкова много неща се измениха в съзнанието на децата; как да подхождаме към класиците, колко от старата добра сантименталност е нужна на нашите деца и колко неща вече се разминават с мирогледа им; как да се прави филм за живота на пионерската организация; къде, в какви кинотеатри и под чие ръководство гледат децата филми — у нас няма специализирани кинотеатри за деца.

Лана Гогоберидзе изказа известно съмнение в смисъла на абстрактно-теоретичните разсъждения за адресата на детските филми. Според нея по-интересен е въпросът за живото възприемане на конкретния филм. И именно затова тя сподели своите впечатления от филмите, които е видяла у нас. Възхищавайки се от „Таралеките се раждат без бодли“, тя обърна внимание на недидактичния тон на разказа за деца. Когато става въпрос за деца, каза Гогоберидзе, у възрастните винаги изниква желанието да казват кое е хубаво и кое е лошо. А това трябва да присъствува в самата художествена тъкан на произведението и нравствената проблематика да затрогва сърцето на човека. Вторият момент, на който тя обърна внимание, е уважението към детето като към личност. В „Деца играят вън“ Гогоберидзе харесва този произволен разказ за някакви различни случки, от които, външно несвързани, на пръв поглед случайно взети, израства една действително единна нравствена проблематика относно възприятието на малкия човек. За съжаление това се е получило само в първата новела. Гогоберидзе обстойно говори и за „Тигърчето“, „Птици долитат“ и „Баща ми бояджията“.

Според **Ина Селезньова** отличителна черта на българските детски филми е прекрасната игра на децата и естественният драматургически материал, което не се случва много често. Тя определи филма „Птици долитат“ като пример за „универсален филм“, доставил ѝ изключително удоволствие. Въз основа на личната си практика Селезньова поддържа мнението, че когато се пристъпва към даден филм, задължително условие е да се мисли за неговия адресат.

Когато се постави въпросът, дали участието на децата прави филма детски или не — започна изказването си **Камен Русев**, — не се спореше с присъстващите тук, а може би с някои творци, които с произведенията си стоят на друга естетическа позиция. Достатъчно е да погледнем списъка на предложените български филми, за да се убедим в това: „Тигърчето“, „Птици долитат“, който е направил толкова приятно впечатление на съветските гости, в известна степен „Баща ми бояджията“ и „Деца играят вън“ не са детски филми. Но ние често, както и сега, говорим с едно обобщено понятие — „децата“, „детски“, а всъщност децата са твърде различни и по възрастови групи и по индивидуално развитие. Русев изрази съмнение в смисъла на екранизациите на белетристични творби. Обратният процес е много по-сполучлив и класическият пример за това е известен

отдавна — „Тимур и неговата команда“, който след филма стана повест. У нас подобен е случаят с „Капитанът“.

Друг съществен въпрос е модата на т. н. неонатурализъм в детското кино. За мене, каза Русев, е неприятно да го срещам, защото имам чувството, че той е вик на отчаяние, признание за изтощена творческа инвенция. Като примери той приведе убийството в „Руслан и Людмила“, натуралистични цинични жестове и думи в много филми, които не могат да се възприемат като висш реализъм. За мен, подчерта Русев, това е реализъм на една фотография — нищо повече. А нали все пак изкуството има и възпитателна функция, особено що се отнася до децата.

Не е случайно, че ние непрекъснато се връщаме към въпроса, що е детско кино, отбелязва в изказването си **Георги Данелия**. Съществуват някакви правила, по които трябва да се прави кино за деца, а не всеки филм с участието на деца механично да се причислява към разряда на детските филми. От филмите на моето детство аз съм запомнил само онези, които са направени по законите на детското възприемане. А децата по своему възприемат света и винаги си имат свои проблеми, които не съвпадат с нашите. От тези отправни точки Данелия разгледа „Таралежите се раждат без бодли“, един великолепен филм за деца и възрастни, и „Баща ми бояджията“, за който той недоумява, че е смятан за детски. Накрая той обърна внимание на един парадокс — ако децата гледат с удоволствие един филм, това е сигурен признак, че успехът му сред възрастните е осигурен. И обратното, ако децата лошо гледат един филм, този филм няма да има касов успех и сред възрастните. Може би защото децата са най-чувствителните зрители.

За работата с детския зрител говори **Олга Злотник**, която информира присъстващите за широката мрежа от специализирани детски кинотеатри, за задължителните прожекции за деца във всички московски кина през време на ваканциите, за ежегодния фестивал „Здравей, училище“, посвещаван на началото на учебната година, за киноориентацията и естетическото възпитание на детския зрител чрез клубове, организирани по възрастови групи, където децата се учат да разбират езика на киното, неговия образен строй.

В изказването си **Иван Стоянович** разгледа промените, които са настъпили в детското кино от десетина години насам. Според него за детски трябва да се смята онзи филм, който засяга малките деца — до деветгодишна възраст. Това са приказките, които биха могли да бъдат Андерсенови или не, класически или съвременни, но във всеки случай безспорно детски. Оттук нататък все по-ясно си пробива път творческото желание да се отрази големият свят на възрастните в света на малките, това ще рече, светът на малките да бъде отражение на големия свят на възрастните. Отношението на твореца към детската тема става отношение на възрастния човек, който по повод на децата прави филм за възрастните и изразява една своя концепция за децата. На децата остава да се адаптират, да се нагодят към тази малко егоистична възрастова позиция и да извлекат по свое усмотрение онова, което могат да извлекат за себе си като деца. Цялата история на българското детско кино доказва

това. Но тази тенденция като че ли има своята поддръжка в обществото, защото дори за такъв филм като „Таралежите се раждат без бодли“ цялата наша критика и дискусиите около него бяха за това, до каква степен филмът е насочен към големите проблеми на нашето общество, използвайки една детска среда. Никой не се сприя на въпроса, до каква степен децата са усвоили този свят. Казвам всичко това, подчерта Стоянович, защото ми се струва, че е дошло време да помислим преди всичко какво искаме да кажем на децата, а не на възрастните. Нашите амбиции като че ли се свеждат до това да си кажем онези неща, които нас като възрастова група лично ни вълнува. В такъв смисъл аз възприемам и редица съветски филми, в това число и филмите, които видях тук: „Хъкълбери Фин“, „Когато цъфтят бадемите“, „Превод от английски“, „И тогава казах не“.

Димитър Петров, Иванка Гръбчева и Екатерина Гумнерова споделиха своите отлични впечатления от съветските филми, които са имали възможност да видят сега или по-рано по нашите екрани. **Марко Стойчев** се сприя на взаимоотношенията сценарист—режисьор—критика, на трудността да се намери точната граница между филмите за деца и филмите за възрастни, на възможността да се създадат детски филми със съвместните усилия на съветски и български кинематографисти. Тази идея бе подета и от проф. **Кира Парамонова**, която даде примери за подобно плодотворно сътрудничество между полски и съветски кинематографисти, между творчески работници от СССР и ГДР и др. В обстановката, когато насилието и жестокостта навлиза все по-агресивно и в детското кино на капиталистическите страни — каза Парамонова, — неизменно се повишава възпитателното значение и високата хуманна идейност на социалистическите детски филми. Затова киното на всички социалистически страни трябва да се обедини, а българската кинематография да стане член на Международния център на детския филм. В обединените си усилия ние трябва да помним, че на децата е необходим широк диапазон от идеи и теми, от видове и жанрове филмово изкуство. Ако ги лишим от приказката, ние ще ги лишим от фантазията и мечтите, ако ги лишим от приключенията, където побеждават силните герои, ние ще им отнемем възможността да мечтаят да станат силни и добри, ако ги лишим от проблеми, няма да им помогнем да мислят за това, което става в света. Искаме или не искаме, детският филм съществува, той е голям фактор в съвременната ни култура. За съжаление твърде малко са изследванията по проблемите на детското кино и организирането на подобни срещи-разговори е много полезно мероприятие. Но и в тази посока ние трябва да направим повече; от нивото на обмена на мнения да преминем към съвместно разработване теорията на детския филм. Тази първа наша среща може да послужи като начало на бъдещата ни съвместна работа и в тази област.

ЗАДАЧИ, КОИТО ИЗИСКВАТ МНОГО

ИРЖИ ПУРШ

генерален директор
на Чехословашката
кинематография

Неотдавна Чехословашката кинематография отбеляза своята 75-годишнина при следната вътрешнополитическа обстановка: след успешното завършване на процеса на всестратна консолидация нашата партия и цялата наша общественост изпълняват задачите на XIV конгрес за изграждане на развито социалистическо общество. За това бяха създадени и благоприятни международни политически условия: миролюбивата инициатива на СССР и останалите социалистически страни, инспирирани от ЦК на КПСС и лично от Л. И. Брежнев, постепенно печели нови успехи в политиката на мирно съвместно съществуване. През последните няколко години международните отношения в Европа и в целия свят се промениха радикално.

В тази обстановка на преден план изпъква идеологическата борба, тъй като класовите конфликти в международен мащаб се пренасят изострено в областта на идеологията. Ние, в Чехословакия, в това отношение имаме съвсем пресен опит от кризисните години 1968—1969. При съвременното състояние на техниката и равнището на съобщенията закономерно изпъква на преден план ролята на всички средства за идеологическа борба, но преди всичко ония средства, които имат масово въздействие. Киното, което спада към най-разпространените от тях, и до днес не е загубило значението си. Напротив, благодарение на възможността да бъде предавано и чрез телевизията, то спечели както у нас, така и в чужбина нови милиони зрители и значението му като художествена ценност и средство за идеологическо въздействие се увеличи неколкократно.

Честувайки 75-годишнината на нашата кинематография — създадена през последните години на миналия век, по време, когато нашите народи не са били господари на своята земя, — ние се мъчим да подчертаем всички прогресивни традиции през изминалия период, защото те са опора за нашите съвременни усилия.

Развитието на нашата кинематография до 1945 година е вече нагледно доказателство за правилността на Лениновата теория за двете култури в класовото общество. Повечето филми от този период са помагали за укрепване позициите на управляващата класа — буржоазията. Но наред с това се е развивало, макар и ограничено по количество, прогресивно направление в кинематографията, подкрепяно от най-напредничавите сили на народа. При преценката си за развитието на нашата кинематография ние се опираме именно на това направление, чиито представители са Владислав Ванчура, Витезслав Незвал, Индржих Хонзл, Е. Ф. Буриан, Мартин Фрич, Отокар Вавра, Пальо Белик, Андрей Багар и редица други творци с комунистически и прогресивни убеждения.

Още през август 1945 година може да се стигне до подписването на революционния декрет за национализирането на чехословашката кинематография. Този факт доказва изключително голямата важност, която е придавала нашата комунистическа партия на културата и особено на филмовото изкуство за по-нататъшното развитие на нашите народи към социализма и комунизма. През април 1950 г. ЦК на ЧКП в свое решение подчерта принципа на партийността в киноизкуството. Благодарение постоянните грижи на партията и правителството се стигна до небивало развитие на чехословашката кинематография във всичките ѝ поделения. Голям успех завоюваха нашият мултипликационен филм, документалното и научно-популярното кино и не на последно място игралният филм. Много добри резултати по-късно постигна и детското кино. Чехословашката кинематография се развиваше в тясно и братско сътрудничество със кинематографията на СССР и на останалите социалистически страни.

Нашите филми са гледани досега от десетки милиони зрители у нас и в чужбина. Редица произведения и творци бяха наградени с наши и чуждестранни отличия. За подготовка на нови дейци на киноизкуството е създадена широка система от специализирани учебни заведения.

Кризисните явления през шестдесетте години, които се проявиха по целия ни идеологически фронт и в цялото общество, засегнаха остро и нашата кинематография; кулминационната си точка те достигнаха през годините 1968 и 1969.

В политическия календар на света през изминалите десет години между главните събития са и войната в Индокитай, изстрелите в Далас, опитът за задушаване на кубинската революция, конфликтът в Близкия Изток, откритото настъпление на маоизма против единния фронт на работническите марксистически партии в света и главно против Съветския съюз. В областта на естетиката това беше епохата на безбрежния реализъм на Гароди, на идеите на Фишер за мисията на елита в обществото. Ето каква е обстановката, когато идва новата генерация от кинодейци, добре подготвена в своята професия във филмовия факултет и дезориентирана политически. Нейните представи за изкуството и неговите функции се подхранват от естетическо подражателство, чиито катехизис представлява некритична, обективистична демонстрация на модните явления в западните кинематографии, затънали във вълната от сексуал-

на екстравагантност, жестокост и нихилизъм. Безсилието на теоретико-критичното мислене на тези кинодейци създаде простор за папгалско повтаряне на теории, възникнали при други обществени условия и наливащи вода във воденицата на капиталистите. Достатъчни бяха пет години, за да се убедим, че при известни условия и при социализма съществуването на класови противоречия може да доведе до създаването — в нашия случай — на противонародно контра-револуционно кино. Не бива да се лъжем от това, че даден филм носи всички белези на художествено произведение; острието на идеите му е насочено против обществото, което е създавало този творец и му е дало условия за работа.

През май м. г. се състояха окръжни конференции на ЧКП, които дадоха нов импулс в работата на цялата партия за критичен анализ и трезво обобщение, за обмислена равностетка и смел поглед напред. Опитът и знанията, които партията натрупа от XIV конгрес до днес, ни дават достатъчно широка възможност да извлечем нужната поука от своята дейност и да поставим работата си на по-здрави основи. Конференциите се превърнаха — както констатира генералният секретар на ЧКП др. Г. Хусак на градската конференция в Прага — в сигнал за настъпление на партията по целия фронт за изпълнение на задачите. Това се отнася до цялата идеологическа област, до културния фронт, следователно и до чехословашката кинематография. Др. Хусак също така констатира, че и на културния фронт през изминалия период е постигнат важен напредък. Въпреки различните проблеми, които все още имаме, трябва да констатираме, че само онзи, който познава цялото дълбоко разложение на културния фронт в миналото, може достатъчно добре да оцени това позитивно придвижване напред, реализирано през изтеклия период. Например в началото на 1970 година стоеше въпросът дали да продължим да произвеждаме филми или да прекратим за известно време. Новото ръководство на партията с присъщия си реалистичен начин на преценяване на положението в нашата страна прие становището, че на културния фронт трябва да се действа решително и с наличните кадри за отстраняване на вредите, които нанесоха десните и ревизионистичните сили, за създаване условия за ускорено развитие на нашата култура върху социалистически основи.

И ние, в Чехословашката кинематография, си даваме сметка колко много са проблемите, които тепърва трябва да решим — от кадри, от организационен, но преди всичко от творчески характер. Днес поставяме основите на нов етап от развитието ни напред. И можем да констатираме, че вече разполагаме с необходимите условия да издигнем нашата работа на ново, по-високо равнище. Решаващо значение има фактът, че през изминалия период ние успяхме да привлечем на повечето важни постове кадри, верни на марксизма-ленинизма, че успяхме да направим основен анализ на положението и причините, които доведоха до голямата криза. През изминалия период ние успяхме да групираме и ядро от творческа интелигенция, която провежда марксистко-ленинския курс на новото ръководство на партията. Това ядро стана и основата на новосъздадените творчески съюзи.

Тези факти днес ни дават възможност да повдигнем на по-високо ниво ръководната си дейност, да създаваме условия за положително развитие на творческия процес в унисон с принципите на нашата политика, в унисон с метода на социалистическия реализъм и още в зародиш да елиминираме и ликвидираме всеки опит да се повторят пагубното развитие в областта на културата през шестдесетте години. Същевременно си даваме сметка, че през следващия период — във връзка с 30-годишнината на Словашкото народно въстание, 30-годишнината от освобождението на Чехословакия от Съветската армия и XV конгрес на нашата партия — главните критерии при оценяване на нашата работа в тази област трябва да бъдат резултатите от собствената ни творческа дейност. По този повод отново подчертаваме, че искаме нашето социалистическо изкуство да стои на ясни социалистически позиции, да бъде в тесни връзки със съдбата и дейността на нашия народ, да насочи вниманието си към съвременния човек, който гради новия живот. Главното ни усилие понастоящем е преди всичко да овладеем съвременната тема. Героят на нашето съвремие трябва да бъде изобразяван от плът и кръв, формирал се като личност под влияние на обкръжаващата го социална действителност, трябва да бъде с три измерения, да носи в себе си миналото, да отразява настоящето, да чертае нашия по-нататъшен път. Горки, позовавайки се на Ленин, изискваше от хората на изкуството категорично да бъдат винаги с народа, но и малко по-напред.

Ние имаме нужда от големи произведения, в които е отразен животът в цялата си широта и сложност, произведения с велики и смели идеи, в които да пулсира енергията на нашето време. Но такива произведения ни пленяват само тогава, когато чувстваме зад тях личността, яркия, виждащия ясно талант.

Нашето оправдано внимание към съдържанието трябва винаги да бъде придружено от не по-малко оправдано внимание към формата. Всеки опит за разделяне на тези две органически свързани страни на творческия процес води или към вулгарен примитивизъм, или до формализъм, на които е чужда творческата марксистко-ленинска концепция за изкуството. Методът на социалистическия реализъм, родил се сред пролетарските борби, произтичащ от идеите на ленинизма и комунистическата партийност, вече многократно бе проверен и в нашата художествена практика, и в практиката на останалите социалистически страни, преди всичко в съветската художествена практика. Той задължава талантливия творец да го използва своеобразно и оригинално, защото методът е общ и повтарящ се, само неговото приложение е единствено и неповторимо.

Наше задължение е непрекъснато да издирваме нови таланти. Но талантите не се раждат по някакъв план, нито са рожби на нашите пожелания. Само непрекъснатите грижи и добре обмислените стимули могат да окажат влияние върху проявяването на нови таланти и тяхното развитие; от друга страна, липсата на такива грижи и неспособността да ги подтикваме и да им помагаме в творческите им търсения могат сериозно да застрашат тяхното развитие.

Тези проблеми бяха разисквани на съвещанието на ръководи-

телите на социалистическите кинематографии и на творческите съюзи на България, Чехословакия, Унгария, Германската демократична република, Полша, Румъния, СССР, което се състоя през февруари м. г. в Москва. Бе подчертано също, че всички имаме една и съща идеология — марксизмо-ленинизма — и че сега изпъква на преден план специфичният интернационален характер на киното. Днес не съществува друго изкуство, което така нашироко да пресъздава живота в социалистическите страни, както това прави именно киното.

В света се води идеологическа битка. В тази борба е включена цяла армия от хора, които се опират на огромна материално-техническа база, на безброй радиопредаватели, полиграфически комбинати, филмови и телевизионни студии, а вече и на изкуствени спътници на земята — на всички средства за масова информация. Във връзка с това не може да отстъпим нито на крачка от нашите идеологически принципи. По този случай бих искал да изтъкна необходимостта и важността на съвместното производство на филми, в което, в сравнение с аналогичното положение в стопанската област, сме значително изостанали. Трябва да си признаем, че засега е направено много малко в това отношение. Трябва да използваме всички възможности, за да представяме нашето социалистическо изкуство в чужбина, да сторим всичко, за да могат да го видят трудещите се в капиталистическите страни.

Въпреки известни успехи, които нашата социалистическа кинематография е постигнала (аз бих могъл тук да посоча някои чехословашки филми от последния период като например „Дни на предателство“, „Хроника на едно горещо лято“, „Пътищата на мъжете“, „Далеч е до небето“, „Поздравете лястовичките“, „Сватба без пръстен“, „Утре ще бъде късно“, „Грехът на Катерина Падихова“, „Състезател от формулата риск“, „Отново прескачам локви“, „Ключът“, „Човек не е сам“, „Напълно порядъчни мъже“, „Долина“, „Влюбените от година първа“ и много други), ние правим за съжаление и още много други слаби и повърхностни филми. Засега все още не сме успели да покажем по екраните на нашите кина истинския пълнокръвен герой на нашето време, преди всичко представител на нашата работническа класа. А при това социалистическото филмово изкуство е важно идеологическо оръжие с широк обхват на действие. Затова интеграционните тенденции в областта на киноизкуството ще служат за по-нататъшното развитие на социалистическата култура в нашите страни, за укрепване на социализма и комунизма, за засилване борбата против антисоциалистическите тенденции в буржоазното киноизкуство, против проникването на идеологически вредните филми до екраните в социалистическите страни.

Напоследък бе направено много за социалистическата интеграция в рамките на СИВ, и то преди всичко в икономическата област, науката и техниката. В областта на идеологията обаче досегашното сътрудничество не е на желаната висота. Ние трябва да повишим ролята и влиянието на киното преди всичко за формиране на социалистическо съзнание у трудещите се, за развитието на новия морал и естетика както в социалистическите страни, така и в останалите

страни на света. Социалистическите кинематографии трябва да се подготвят добре за офанзива, да излязат от заеманата сега отбрана-телна позиция. Трябва да създаваме такива филми, които, запазвайки високото си художествено равнище и идейна насоченост, да бъдат същевременно разбираеми и за западния зрител. Затова бихме искали през следващия период да пристъпим постепенно към съвместни продукции на филми, към по-широка интеграция на автори, на таланти, на финансови и икономически средства, на материално-техническа база.

Комунистическото и работническото движение в целия свят очаква широка подкрепа и от социалистическото филмово изкуство. Това не е лесно. Нашите идеологически противници се боят от най-добрите творби на социалистическото ни изкуство. Познаваме слу-чайи, когато биват закупувани наши значими филми — съветски и от други социалистически страни, — които никога не излизат по екраните на западните кина.

*

Повечето от филмите, създадени през 1972 година, ние оценяваме всъщност позитивно. (Въпреки това не можахме да се предпазим от някои идеологически и творчески неуспехи; към тях спадат някои филми, чиито сценарии бяха подготвени още през предшестващия период.) През 1972 година се проявиха вече конкретните резултати от сътрудничеството с някои социалистически кинематографии, например със СССР — „Играчът на рулетка“, „Утре ще бъде късно“; с ГДР — „Откраднатата битка“, „Елексирите на дявола“.

В производството са нови копродукции: със СССР — „Соколово“, „Ветровито море“, „Борисчо“, „Рача Рача“; с ГДР — „Изстрели в Марианске лазне“. Работи се интензивно върху теми за съвместна работа с полската, българската и кубинската кинематографии.

През 1973 година е запланирано производството на 27 игрални филма в студия „Барандов“, 1 игрален филм — в студия „Готвалд“ и 8 игрални филма — в братиславската студия „Колиба“. Продукция с подобен обем е запланирана и за годините 1974 и 1975 г.

През 1973 г. бяха създадени значими кинопроизведения като „Дни на предателство“ на М. Фабера и О. Вавра, двусерийният филм „Хроника на едно горещо лято“ на Иржи Секвенс по извесния роман на В. Ржезач, „Битка“, заснет по случай 25-годишнината от победоносния февруари, „Ветровито море“ — съвместна продукция със СССР, „Професор Песинг“ — съвместна продукция с ГДР, „Престъпление в „Синята звезда“ — за положението в работническото движение през двадесетте години, „Фото Хакл“ — за участието на чешките комунисти в словашкото народно въстание, „Високият син зид“ — за сформирането на чехословашки въздушни сили след февруари 1948 г., „Ще почакам, докато убиеш“ — за бягството на един комунист от концлагер. Голяма част от филмите са посветени на младите, например „Какъв цвят има любовта“, „Плача, защото съм...“, „Превръщанията на поручик Ходек“ (първият филм, посветен на събитията от 1968 г.), „Сестра Алена“, „Любов“ и други.

Филмовата продукция през 1973 година се отличава с жапро-

во разнообразие. Почти половината от филмите пресъздават съвременния живот.

Принципите на филмовото творчество бяха обсъждани на редица срещи с авторите и режисьорите. Някои от тях все още не са категорично убедени, че с произведението си творецът трябва да даде отговор на коя страна е, че истинското изкуство не може да бъде неутрално. Тук оказват въздействие и някои негативни фактори от периода на шестдесетте години, има останки от влиянията на десния опортюнизм и ревизионизма.

Като позитивен метод за работа с авторите наред с конкурсите се посочват и конкретните обществени поръчки. Добри резултати даде конкурсът по случай 50-годишнината от основаването на ЧКП, конкурсът по случай 25-годишнината от февруари, както и конкурсът за създаване на биографичен филм за Клемент Готвалд. През месец март бяха обявени резултатите от съвместния конкурс със Съюза на младежта за филмов разказ за младите, както и конкурсът с пионерската организация за филм из живота на пионерите. В тези конкурси участва и секцията за кино и телевизия при Чешкия литературен фонд.

Редица обсъждания се проведеха и със Съюза на чешките писатели. Освен няколко члена на съюза, които сътрудничат на студия „Барандов“, учредена бе и нарочна комисия към съюза. Тя разглежда произведенията на чешката литература и препоръчва кои трябва да бъдат филмирани. Преглеждат се редица нови ръкописи в издателство „Чешки писател“, установяват се контакти с активна на младите писатели, с някои публицисти и др. Ще бъде уреден курс с млади автори върху проблемите и принципите на филмовото творчество.

Особено внимание се отделя на подготовката на младите творци. Привлечени бяха някои млади режисьори. Десет млади автори, завършили ФАМУ (факултета за филмово изкуство), проявили се в разработката на проблемите на съвременността, бяха приети на постоянна работа като сценаристи или драматурзи.

Сериозен подтик в работата на нашата кинематография даде пленумът на ЦК на ЧКП през октомври 1972 г. за идеологическата работа. При прилагането на неговите изводи ние си даваме сметка, че частичните позитивни резултати, които сме постигнали през изминалите две-три години, трябва да ни мобилизират за по-нататъшна активност и повишаване на възискателността ни. Онова, което беше добро за вчера и днес, утре няма да бъде достатъчно. Това се отнася както до идейното, така и до художественото равнище на филмовото творчество. По-голямата възискателност към работата на сценаристите, режисьорите, редакторите и другите творци и в бъдеще ще бъде важна политическа задача не само на киностудиите, но и на ръководството на Чехословашката кинематография.

Основа на нашето творчество е всекидневната партийно-политическа и идейно-възпитателна работа с членовете на партията — хора на изкуството, които от 1969 година насам съставят ядрото на силите в борбата против антисоциалистическите насоки в художествената дейност. Към този колектив от комунисти причисляваме и

безпартийните специалисти, режисьори и други филмови дейци, които честно работят в студиите „Барандов“ и „Колиба“ и които и в частния си живот като граждани постепенно ревизират предишните си неправилни действия и отношения към политиката на партията. Разчита се и на онези, които през миналите години в различна степен се бяха компрометирали, но с действията си днес доказват стремежа наистина да се заангажират със социалистическото изкуство. Нашите изисквания към тази група творци постепенно се повишават.

Ръководството на кинематографията изисква от творческите кадри да създават високохудожествени, тематично, жанрово и стилистично разнообразни произведения, които ще развиват най-добрите традиции на социалистическия реализъм. Киноизкуството е призвано активно да подпомага формирането на материалистическия мироглед, да възпитава хората в дух на всеотдайност към социалистическия строй, в духа на пролетарски интернационализъм, на непримиримост с дребнобуржоазните останки, с буржоазната идеология и морал, с всичко онова, което пречи за по-бързото придвижване напред. Филмовите произведения трябва да изобразяват успешните резултати от изграждането на социалистическото общество, да показват труда и героизма на нашите хора в борбата за укрепване единството на нашето общество и на целия социалистически лагер.

*

Културно-политическата работа с филмите заема важно място в комунистическото възпитание на новия социалистически човек. В ЧССР кинопрожекциите само в системата на кината към народните съвети се гледат от повече от 100 милиона зрители годишно. Специфичната черта на разпространението на филми е тази, че в него се преплитат и взаимно си влияят проблеми на културната политика, икономически и технически проблеми.

От филмовия фонд за разпространение бяха иззети всички антисоциалистически филми: над 100 игрални и над 300 късометражни филма. През 1972 година бе направена проверка на всички чешки и словашки заглавия — на творби с участието на актьори, представители на емиграцията в чужбина след 1968 година, респективно представители на десните и опортюнистичните сили. По екраните на нашите кина отново се появиха филмите на социалистическите кинематографи, преди всичко съветските.

За да се подобри разпространението на филмите, бе издадена културно-политическа инструкция на Централното управление на Чехословашката кинематография, според която най-малко 40% от общия годишен брой на премиерите (200—220) трябва да бъдат заглавия от социалистическите страни, включително СССР, 20% от филмите да бъдат чешки и словашки, и най-много 40% — несоциалистически продукции (абсолютният брой на тези филми няма да надвиши през следващите години цифрата 73). Въпреки че това не е единственият критерий за оценяване качеството на филмите, тази мярка помогна за съществено подобряване и структурата на филмовите програми. През последните четири години се стигна до оче-

видно подобрене в кинорепертоара — в полза на социалистическите филми. Културно-политическата инструкция на Централното управление на Чехословашката кинематография се спазва в репертоарните планове на „Разпространение на филми“ и окръжните предприятия.

Що се отнася до посещаемостта на филмите от отделните жанрове, през 1971 и 1972 година на челно място са комедийните и детективските филми (от 1/4 до 1/3 от всички зрители), следвани от приключенските. Голям интерес будят кинотворбите за деца и младежи, филмите на съвременна тема.

Положителна оценка се дава на мероприятията с филмите, провеждани през Месеца на чехословашко-съветската дружба, те оказват положително влияние за масовата политическа и възпитателна дейност сред зрителите.

Трябва да се подобри работата на кината в армията, в заводските клубове на профсъюзите, в центровете за отход и почивка и в обширната мрежа в училищата. Особено внимание трябва да се обръща върху програмирането на филмите, които се излъчват по Чехословашката телевизия. Във всички звена на киномрежата подготвяме единна програма и система за културно-политическа работа с филмите. Това ще спомогне да се съсредоточат всички сили върху онези филми, чиято политическа и обществена значимост изисква да бъдат видени от максимален брой граждани.

Киноклубовете обхващат само част от зрителите, които проявяват към филмите по-дълбок интерес. През изминалия кризисен период обаче първоначалната насоченост в дейността на клубовете бе изместена. Прокарвах се тенденции те да се превърнат в затворено, снобско, елитно общество. Постепенно дейността на клубовете се връща към онези цели, които трябва да осъществяват. Напоследък съществено се увеличи броят и значението на киноклубовете за младежта и клубовете на приятелите на съветския филм, където са постигнати забележителни успехи.

Въпреки някои успехи далеч не можем да бъдем доволни от филмовото разпространение. Апаратът и работата в него не отговарят на съвременните изисквания, често се тъпче на едно място. По инерция се използват „изпитани“ методи, при което силите се концентрират неравномерно, без ефект. Малко се търсят и прилагат нови форми, средства и методи за работа с филма като художествено произведение и средство за масова комуникация. И в самата дейност на кината към народните съвети има много недостатъци, преди всичко в кадрово отношение.

Важен проблем в разпространението на филмите представлява рязкото намаляване броя на зрителите в кината на народните съвети, което следим още от 1958 година. Общото спадане до края на 1972 година представлява у нас 47%.

Подобен процент на намаление през приблизително същия период има и в Полша, и в Унгария, а в ГДР то спадна до 75%. Проблемът се анализира и у нас, и в братските страни. Но основният недостатък се крие в това, че не разполагаме с достатъчно материал от изследванията, които точно да определи това явление, да посочи как-

ви са съвременните интереси и ориентация на хората, техните нужди.

Положението през 1972 година не се разви благоприятно. Броят на зрителите в кината на народните съвети в сравнение с 1971 година се понижи общо с 12%. Най-голямо спадане има при филмите на социалистическите кинематографии (14,7%), после при чехословашките филми (14,4%) и останалите несоциалистически продукции (12,4%). Благодарение на извънредната организационна дейност успяхме да постигнем в сравнение с 1971 г. увеличение броя на зрителите на филмите, произведени в СССР — с 4,6%.

Стараем се да определим и анализираме причините за намаляване броя на зрителите. Въпреки че не разполагаме с пълните резултати от изследванията, изхождаме от анализа на статистическите данни и някои частични проучвания.

Към факторите, които оказват влияние върху това развитие, спадат:

— общата промяна в структурата на свободното време и неговата концентрация в края на седмицата: развитието на автомобилизма, стремещт на хората да се откъснат от неблагоприятната градска атмосфера и да отидат сред природата още от петък. Увеличават се възможностите и за посещаване на други забавни заведения, на естрадни изпълнения, преди всичко на поп-музика, на спортни състезания и др. Преди десет и повече години именно в събота и неделя кинопредставленията се посещаваха най-много;

— недостатъчно развитият вкус, което се корени още в училищната подготовка, където естетическото възпитание все още не е дооценено. Отрицателна роля изигра също и кризисният период през 60-те години, когато бяха разпространявани редица неподходящи филми;

— влиянието на телевизията в нашата страна. Телевизията се разви бурно през изминалите десет години. За средното и по-старо поколение е по-удобно да следи филмовите програми у дома си, в домашна обстановка. Повечето от филмите, предавани по телевизията, са предназначени за прожектиране в кината. Затова зрителите търсят да видят в кината ония филми, за които предполагат, че няма да бъдат предавани по телевизията. Понеже тези филми по принцип са по-малко, стига се до значително спадане броя на зрителите. Но пък благодарение на телевизията филмовото изкуство получава широка популярност, защото в телевизионната програма игралните филми са предпочитани. Ние не смятаме телевизията за конкурент на кината, но трябва да разрешим проблема за взаимното влияние между двата института;

— незадоволителната дейност на апарата във филморазпространението, недиференцираната пропаганда и реклама, слабата помощ от страна на печата, радиото и телевизията. В това отношение ние все още много трудно преодоляваме последиците от кризисните години. От друга страна, изоставаме и в търсенето и прилагането на методи, които са проверени в окръзите или в братските кинематографии. Трябва да се повиши подготовката на кадрите, те трябва да бъдат политически и професионално на по-високо ниво, да мо-

гат да работят перспективно. Малко се използва също така (в сравнение с другите страни, по-специално СССР) най-силно въздействащата пропаганда на филмите — чрез телевизията. Някои значими наши кинотворби и филми на другите социалистически кинематографии се прожектират без отличния рекламен материал — форшпан, който привлече максимален брой зрители;

— В ЧССР работят 965 широкоекранни кина, 62 кина за прожектиране на 70 мм филми и 149 летни кина. Много малко се строят нови кина в големите градове, където ходи на кино по-голямата част от зрителите. Така например в Прага и в Братислава от края на войната не е построено нито едно ново кино; единици от старите кина са преустроени. Обратно, през изминалите 25 години в Прага бяха разрушени общо 50 кина. Киномрежата в средните и големите градове не отговаря на голямото движение на населението и на размах на жилищното строителство през последните 15 години. През шестдесетте години броят на населението, живеещо по селата, намаля с 3%, а в градовете с по над 100 000 жители се увеличи почти с 2%. В Прага, в новите жилищни комплекси, където днес практически живеят над 100 000 жители, не бе построено нито едно кино. Подобно е и положението в Братислава и други градове. Това неравномерно развитие трябва да бъде анализирано и да започне изграждането на нови кина в рамките на комплексното оборудване на новите жилищни комплекси. Трябва да се строят кина и в центровете, където се ходи на почивка; това са места на силно концентриране на хора през свободното време. Че тази концепция е правилна доказва фактът, че въпреки общото значително намаляване на киноаудиторията, броят на зрителите в летните кина и във временно пригодените за прожекция места в центровете, където се ходи на почивка, не спада;

— по-голямата част от хората, които работят в киномрежата, включително и директорите, работят в кината като втора професия. Освен това средната годишна възраст на кадрите е много висока, а има и голямо текучество, особено сред прожекционистите. Ние не разполагаме в ЧССР със специално училище за подготовка на директори на кина.

*

Подобряването на работата в киномрежата и филморазпространението, на културно-политическата дейност с филмите, предполага да се познава структурата на кинозрителите. Статистическите данни говорят, че по-голямата част от кинопубликата е съставена от хора от 16 до 28 години и затова културно-политическата работа с филмите трябва да се насочи по-интензивно към тази възрастова група. В началото на този възрастов период младият зритель съзрява духовно, изложен е на най-различни влияния, които дооформят характера му, моралните му качества, влияят за ориентацията му в живота.

Всички усилия на чехословашките киноработници са насочени към изпълнение с чест на задачите, които постави пред нас XIV конгрес на ЧКП — за оформяне на съзнанието на социалистическия човек, за възпитанието на младата генерация.

АВТОРСКИ ПРОБЛЕМИ И СЪВРЕМЕННО КИНО

ЕЛЕНА МИХАЙЛОВСКА

Стремя се да подреда разнородни впечатления от много метри филмова лента. Тя предлага герои, които се обичат, мразят, стрелят, бягат, мечтаят, борят се за нещо или против нещо, умират... И техните думи и жестове са въпроси, които човечеството задава или премълчава, множество от най-разнообразни въпроси, поставени напоследък пред нас от екраните на голямата западна столица — Париж.

Между тях избирам няколко. Интересува ме не потокът на една по-добра или лоша филмова „конфекция“, независимо от всички проблеми — и социологически, и естетически, — заложили в нея. Интересуват ме онези автори и творби, чрез които киното разисква по-генерални философски и нравствени проблеми на времето. А анализът на много от тези творби предлага един съществен извод: тяхната художествена зрелост е неизменно пропорционална на изявеното авторско присъствие в тях. Или с други думи яркото съвременно кино продължава да бъде преди всичко „авторско“ кино.

Това твърдение може да събуди основателни възражения. Защото цялостната филмова еволюция днес посочва и някои по-различни тенденции. В голямата си част западното политическо кино, както и всички документални търсения вътре в художествения кинематограф, показват и изменено отношение между автор и действителност. Действителността и реалните факти са не толкова материалът, от който филмовият автор гради свой художествен свят. Самите тези факти и тяхното грижливо „реставриране“ на екрана се превръщат в своеобразна естетическа цел. А авторската личност в много случаи предпочита да се разтвори и изчезне зад тях.

Но редица последни и оригинални западни филми потвържда-

ват жизнеността на обратната тенденция: на активното авторско присъствие на екрана. Те са пронизани от авторска воля, която създава преди всичко свой художествен свят. Затова и тези филми ни водят, а може би дори и връщат към определени авторски проблеми на съвременния екран. Връщат ни към някои стари спорове за „авторското“ кино — за неговите възможности и същност. Напомнят за съвсем актуалната теоретична необходимост от осмисляне и прецизиране на това понятие. И заедно с това пораждат и един, струва ми се, много актуален въпрос: доколко съществува и трябва ли въобще да съществува определена естетическа граница в показването на определени страни от действителността на екрана.

Човешката същност — човешките корени...

Преди известно време полският критик Болеслав Михалек отбеляза един интересен феномен. Според него съвременното социалистическо кино в последно време много повече се занимава с проблемите на личността, отколкото западното кино. Става някакво вътрешно тематично преориентиране. Западният филм се интересува повече от самите социални механизми, а социалистическият филм изнема една „негова“ тема, разкривайки я, разбира се, в контекста на своите проблеми и духовни перспективи.

Наистина настъплението на западния политически филм дава основания за подобни заключения. При това след студентските бунтове през 1968 и 1969 година много западни творци потърсиха нов тип герой. За този герой отчуждението бе вече минало, той беше изпълнен с нова активност и социална ангажираност. И този герой в бунта си срещу стойностите на западния свят вървеше наляво, все по-наляво. В този бунт се вмесиха и анархистични настроения, и ултралевичарски лозунги. Голяма част от ярки съвременни политически филми разкриват и определена идейна неизбистреност. Тази именно неизбистреност понякога помага в жанра все по-осезателно да се промъкват определени комерсиални елементи...

Но наред с това сме свидетели на възроден интерес към познатите теми за човешкото отчуждение и самота. Отново някои ярки най-нови филми се вглеждат в съзнанието на съвременния западен човек, по-силните авторски изяви са пак свързани с анализа и разискването проблемите на личността, както и на нейните перспективи — житейски и духовни — в съвременния западен свят. Разбира се, когато става дума за творец като Бергман, ние имаме правото да говорим не толкова за връщане към определени теми, колкото за тяхното продължаване. Така последният филм на шведския автор, филм, който се радва в Париж на особено шумен успех, е опит да се достигне и разговаря за човешката същност като по типично Бергманов начин се анализират човешките корени — корените на кръвата, на някои думи, жестове, страхове...

Във „Викове и шепот“ се срещат всички основни за Бергмановото творчество теми: самотата на човека в света и самотата му пред смъртта, неизменният ход на времето и паметта, която единствено понякога овладява този ход, невъзможността на човека да познае докрай себе си, както и невъзможността да разбере връзките си с хората край него. Напразно се опитва да разбере тези връзки неговата умираща героиня Агнес (Хариета Андерсон). Тя се връща назад, много назад в миговете на своето детство. Вглежда се в майката, чиято самота и скука може да разбере едва сега. Слуша смеха на сестрите си в златистия парк, изживява наново разрухата и лицемерието в отношенията между майката и бащата...

Тази умираща героиня Бергман затваря в червените стая на старинния замък, някъде в края на миналото столетие. С шепот се движат по червените стая белите дрехи на майката и сестрите (Ингрид Тулин и Лив Улман). В черни дрехи се паведжат те над бялото умиращо тяло, което ги моли да стоплят замръзналите му ръце. Те обичат Агнес, те мислят, че винаги са я обичали... Но черните сенки излизат една след друга от червената стая и никой от тях не може да направи нищо за Агнес. Единствена външната прислужница Ана ще ѝ помогне все пак да умре. И така в добре промислени композиции в бяло, черно, червено и златисто преминава напрегнатото размишление на Бергман за самотата на човека пред смъртта.

Защо червено, така настойчиво повтарящо се червено? На този въпрос Бергман отговорил: „Когато бях малък, си представях вътрешността на душата, подилатена с червено...“ И после сам се присмива на този си отговор: „Трябваше да кажа нещо...“ („Експрес“ № 1161, 1973 г.).

Но в този Бергманов свят, познат и заедно с това нов, безнадеждността за човека е все пак някак успокоена. Успокоена е в хармонията и съвършенството на формата. Има викове. Но има и шепот, примирение, макар и мимолетно, но човешко разбирателство. Има най-после някакъв бог, който всеки намира за себе си.

„Артистът никога не може да бъде нещастен... — говори Бергман в цитираното вече интервю. — Истинският артист е щастлив в миговете, в които създава един свой свят“...

Ще продължи ли да снима? Може би още един или два филма — отговаря той. — Защото не всеки като Бунюел има шанса да казва по нещо ново с всеки филм. Човек се изчерпва...

Наистина във „Викове и шепот“ светът на Бергман заедно със собственото си съвършенство достига някаква граница, граница по отношение собствената си проблематика и търсения. Но ни носи и чувството за предел, исторически предел по отношение определено общество. Ние не можем да се съгласим с безнадеждността на Бергман за човека. Не можем да се съгласим и че духовните разрешения в света днес са само индивидуални... Но с чувството за предел, което поражда, този така уравновесен в своята форма кинематографичен свят е документ за времето, в което живеем. Този свят изразява нещо съществено от неговия дух.

Границите на една цивилизация...

Чувство за своеобразен предел внушават и новите филми на Бернардо Бертолучи, Стенли Кубрик, Марко Ферери, за да спомена само тези по-нашумели имена. И оказва се, че в известен смисъл всяко приближаване до проблемите на личността в западното кино днес се превръща в приближаване или изследване на определени граници — исторически, философски, естетически...

Основната тема на „Последното танго в Париж“ е също самотата. Но това не е почти метафизичната самота на индивида пред смъртта, която занимава Бергман. Самотата тук е по-конкретна и по-банална. И в нея се примесва глухата ненавист на героя към цяло едно културно наследство, пронизано от измамите на „психологията“. За този герой (Марлон Брандо) човешките връзки могат да бъдат вече само бреме. И той се бори от всяко ново и ненужно психологическо бреме. След отчаяната и брутална прегръдка с непознатото момиче в празния апартамент, той не желае да знае нищо за нея. В никакъв случай не трябва да се произнесат имена, за ярост я прекъсва той, когато при всяка нова среща тя (Мария Шнайдер) вмъква случайно в разговорите подробности за своето детство или настоящ живот.

„Твоята самота е тежка, тя е егоистична“ — говори му момичето. А не младият вече американец продължава със същия безгрижно-безстрастен вид да свири на устната хармоника. Всеки опит за анализ или самоанализ трябва да бъде унищожен. Може би неговата безстрастност е обикновен цинизъм? Или някакво душевно уродство?

Само няколко часа преди тази сцена американецът е стоял пред ковчега на мъртвата си жена. Стоял е дълго, дълго, произнасяйки накъсания си монолог: „... Мога да разбера вселената, но за тебе никога няма да знам нищо...“ Разисквал е с прислужницата от хотела подробностите за самоубийството. Гледали са заедно неизмитата още кръв, която се стича по сивата вана на неуютния хотел. Само няколко часа преди това безгрижно свирене той се е опитвал да разбере все пак постъпката на своята жена. Търсил е изплъзващия му се отговор за празни, светски или почти безгрижни думи в стаята на съседа, където тя често е идвала.

Сексът в празния апартамент, за когото търсят наематели, се превръща в бягство. Героят бяга от всякакви спомени за Америка. От измамата на брака си. От чувството за вина към мъртвата. От болката за нейната изневяра. От тютюнево-жълто-оранжевите улици и пронизителните шумове на големия град, където никой не може да даде нищо никому. Бяга от старостта, от смъртта...

Но границата, която иска да прескочи, се оказва хлъзгава. И във финалната сцена в локала това не е вече загадъчният мъж, който привлича младото момиче, а грохнал и пиян стар американец, от когото тя иска да избяга. С отчаяни усилия я гони пияният по жълто-тютюневите улици. Моли я да остане с него, да живее с него, да бъде негова жена. И пада с разбит череп от последния етаж. А момичето дори няма да може да каже неговото име, защото никога не го е знаело.

Бертолучи изгражда тъканта на своя филм с непрекъснати цитати. Може би даже „цитати“ не е най-точната дума. Той включва в изобразителната система на филма кинематографични напомнания за холивудските митове, американската музикална комедия, френската „нова вълна“. И от начупения ритъм на тези напомнания — по-спокойни, гневни или иронични — се ражда своеобразният образен строй на разказа. Режисьорът, както споделя в свое интервю, иска в биографията на героя му да се чувствава споменът за цяло едно поколение американци в Париж — поколението на Фицджералд, Хемингуей, Милър. А годеникът на Момичето (Жан Пол Лео) трябва да напомня биографията и бунта на ранните герои на Годар. („Позитиф“, № 148, 1973 г.). Така границите на самотата се оказват граници на едно общество и на неговата духовна криза и безперспективност.

В „Механичният портокал“ на Стенли Кубрик тези исторически граници са вече минати. Ние сме в бъдещето, но едно бъдеще, което твърде често се оказва настояще. Отново на разискване е поставена самата същност на човека. Но този път човекът е видян не във фокуса на неговата самота и безпомощност в света, който го огражда. Този път обект на анализ е социално-психологическият механизъм на човешкото насилие.

До ожесточението, с което води своя разказ Бертолучи, болката и отчаянието на Бергман ни се струват все пак „по-класически“. От друга страна, по-подробният анализ на „Последното танго в Париж“ би ни показал в сравнение с „Механичният портокал“, че неговата провокация е преди всичко естетическа. Философските внушения от последния филм на Стенли Кубрик са по-остри и тягостни.

В бялосинкавата вечер група младежи се отегчават. И просто за да се забавляват малко, те бият до смърт един беззащитен старец в парка. Пият мляко. Смеят се безгрижно. Разменят фрази, в които долавяме руски корени на думи с американски окончания.

И пак така безгрижно по синкавосивия сняг те се отправят към една отдалечена къща. За да им отворят вратата, молят за помощ в името на пострадал човек. И когато им отворят, се гаврят с домакинята и пребиват мъжа... Малко по-късно героят, който е и шеф на младежката банда, слуша с упоение Бетовен. Защото този герой обича Бетовен, неговата музика го възбужда. И заедно с това тази музика събужда енергията му за нови подобни подвизи...

Но оказва се, че в света на Кубрик насилието идва не само от група разхайтени и подивели младежи. То е универсално. Лечението, което провеждат с героя, за да го излекуват от лошите му навици, е насилие. „Промит“ е мозъкът на героя. И всичко онова, което го е привличало, сега събужда само отвращение в него. Отвращение събужда дори любимата му Девета симфония на Бетовен. На свой ред старецът от парка пребива до смърт героя, на свой ред го унижават и се гаврят с него.

Така човекът в бъдещия свят на Стенли Кубрик не разполага с много алтернативи. Той е или оръдие, или обект на постоянно насилие: насилие от индивида към индивида или от държавата към индивида. Той е озверен, загубил всякакви задръжки и контрол. Или — жалък, безпомощен, стъпкан. Но и в двата случая предназначението на човека в света на Кубрик е едно: да бъде само оръдие, манипулирано от определени идеологически или социални механизми. Централният му герой Алекс бие и е бит на свой ред. Но по-страшно е, че доверашните компаньони на Алекс се превръщат в полицаи. Те са, които трябва да пазят Алекс, те са и които първи го пребиват след успешното му „лечение“, когато той вече не може да се съпротивлява.

Естествено с подобна концепция за бъдещето на човека не можем да се съгласим. Така както не можем да приемем идеята за универсалността на човешкото насилие. Същевременно не трябва да забравяме един много съществен факт. Виденията на Стенли Кубрик се подхранват от едноименния научно-фантастичен роман на англичанина Антони Бърджес, по който е създаден филмът. Но заедно с това тези видения имат и друга, много по-силна храна — самата американска действителност, в която много реални факти надминават художественото въображение. Погледнат от тази страна, „Механичният портокал“ се превръща в задъхана авторска изповед за реалност, която го засяга отблизо. Превръща се в симптоматичен документ на времето. Режисьорът иска да отправи предупреждение към човечеството. И успява именно там, където неговото предупреждение съвпада с рязко разобличение на най-напредналата в материално отношение днес страна в човешката цивилизация...

И точно тук, в изследване границите на съвременната западна цивилизация, се поражда и един нов и струва ми се, принципен проблем за западния филм.

Естетическите граници на съвременния екран

За експанзията на секса и насилието в съвременното западно кино е писано много. Феноменът занимава изкуствоведите, но по-силно — социолозите и психолозите. Нещата се оказват сравнително по-прости, когато насреща ни има макар и високо професионално, но лишено от ярко авторско дихание кино. Но когато тези елементи нахлуват все по-властно в сериозното и проблемно кино? Когато изменят самата естетика на съвременния екран? Когато от тези елементи определени творци създават свой собствен филмов език, с който остро и с болка запечатват „духа“ на времето, както е случаят с Бертолучи?

Очевидно от този момент не даже оценката, а самото възприятие на много съвременни творби става далече по-сложно. По интересен начин предусети този проблем съветският режисьор Сергей Юткевич. Преди няколко години по повод работата си над филма за Чехов той говори пред френското списание „Каие дьо синема“ за сериозната опасност пред западното кино. Нарече я все по-силен „натурализъм“. Юткевич защитавахе определени естетически граници за екранната действителност, той спореше с определени натуралистични тенденции в съвременното западно кино.

Но ние сме свидетели как тези натуралистични тенденции проникват все по-активно в самата вътрешна структура на съвременния филмов език. Изменят неговата мярка за „художественост“. И точно тук е любопитна една характерна закономерност: в произведенията на големите съвременни художници тези елементи съпътствуват самото усещане за исторически предел, за изчерпване на западно-европейската цивилизация — тема, която занимава отдавна западното кино. Но в най-новите й интерпретации срещаме два противоположни стилистични подхода: на крайната естетизация на кинематографичната форма и на все по-активния натуралистичен вкус...

Още в „Сатирикон“ Фелини заговори за своеобразен кръговрат на човешката история. Съвременното общество все повече му напомняше миговете преди разпадането на Рим, когато варварите са вече съвсем близо. И странните и хиперболични лица, които населяват неговия свят, ставаха все по-деформирани, гротескни или първерзни.

Своите размисления за изчерпването на един исторически цикъл Висконти подхранва от Томас Ман. След „Залезът на боговете“ във „Смърт във Венеция“ режисьорът още по-остро акцентира една от идеите на писателя: самото биологично разпадане на една класа. Във Венеция, която умира от чумата, неговият болен герой изживява последната си любов-въдъхновение. Изживява я със срам към самия себе си в един пределно естетизиран и красив декор: цветя, дълги пусти и златисти плажове, мимолетни трепвания на вятъра, на вълните, на музиката, на чувствата...

Няма срам, няма даже и ирония в героите на Марко Ферери от „Голямото плюскане“. Хладно и обмислено те се събират, за да умрат. И то по-най-приятния възможен начин. Подобно на старите римляни те трябва да умрат от ядене...

Започва голямото и непосилно ядене на приятелите: Уго, Марчело, Мишел... Те носят имената на самите актьори: Уго Тоняци, Марчело Масторяни, Мишел Пиколи. Но интересно — тяхната оргия не им носи дори особено удоволствие. И яденето, и дошлите момичета все повече се превръщат в неприятно задължение. Единствената цел е все пак да се издържи докрая: до смъртта. Режисьорът не изпитва нито симпатия, нито съжаление към тези герои, изпитва по-скоро само някакво хладно отвращение. Той дори не се забавлява подобно на Фелини от ситуацията, в която ги е поставил, от реакциите им пред новите купища месо, кремове, торти.

Този филм, насочен срещу обществото на консумацията, предизвиква сензация на последния кански фестивал. Нападнаха го остро и с ожесточение. В името на вкуса, на художествената мярка, в името на идеалите, величието и достойнството на Франция, която трябва да пази все пак своите културни традиции... Защищаваха го още по-горещо. Не, филмът не нарушава художествената мярка на изкуството. В миналия век някогаш сцени у Флобер или Бодлер също са предизвиквали публично възмущение. За критичните забатции „Голямото плюскане“

беше насочен срещу розово-мелодраматичния тон на френското кино, то го връщаще към големите съвременни проблеми на човечеството...

Целият авторски порив при Висконти е насочен да създаде на екрана красота, неговото послание до зрителя се реализира чрез пределна естетизация на кинематографичната форма.

Цялото професионално умение и авторска амбиция при Ферери служат на противоположната цел: да създадат една провокационно-антиестетична действителност.

Така тези две противоположни съвременни тенденции отиват толкова далече, че всяка за себе си поставя пред нас проблема за естетическите граници на съвременния екран. С особена сила поставя този проблем втората тенденция. И ето тук, струва ми се, достигаме до възлов авторски въпрос.

Когато Фелини решава определени сцени с все по-силен натуралистичен отенък, ние усещаме в тях и хумора на режисьора, и неговата необходимост да импровизира на екрана. Но заедно с това усещаме нещо много по-важно: цялата му авторска симпатия към човека и безпокойствието му за него.

Когато Бертолучи довежда сцените на секса в своя филм до крайност, през цялото време чувстваваме авторската болка, страстта и ожесточението, с което той сам си задава определени въпроси и търси да ги провокира в зрителя. На екрана съществено място заемат човешките тела: голи, облечени, изкривени или красиви. Но камерата дълго, настойчиво и с тревога се взира в лицата на героите, прониква и извайва пред нас сложен психологически свят.

При Ферери авторското отношение се изчерпва с констатацията за духовната бедност и своеобразно уродство на обществото, което го заобикаля. Той ненавижда самия социален механизъм, изграден върху тотална консумация: на ядене, секс, вещи, емоции, при това във фазата, когато вече не носи никаква радост на индивида. Тази си омраза той изразява чрез своеобразна естетика на „средния план“; ние много рядко можем да видим лицата на героите. В едър план ще срещнем само детайли на телата или на купищата храна. Едрият план не одухотворява разказа, напротив, той също е подчинен на антиестетична функция. (Не безинтересно е в тази връзка да цитираме любопитната забележка на Бергман: Честотата или отсъствието на едри планове характеризира степента на интерес, който режисьорът има към хората).

Така целият антибуржоазен патос на Ферери достига само до доста хладно отвращение към човека въобще. Но при наличието на подобно отвращение става безсмислено самото авторско послание. Тогава цялата провокация на естетическото чувство на зрителя се оказва самоцелна, а от това — и много по-неприятна.

Може да се спори с отделни идеи или сцени в „Последното танго в Париж“. Може да се спори дали отделни жестове на героя от „Механичният портокал“ трябва да ни бъдат показани до края. Но заедно с това всички „нарушения“ на определени естетически граници произтичат от вътрешна художествена логика. Те са израз на много сложно и нюансирано авторско отношение към човека в съвременната му действителност. Те са не толкова констатация, а зов и предупреждение.

Пак авторската позиция е, която не ми позволява по никакъв начин да приема „Вертикалната усмивка“ на писателя, есеиста и режисьора Лапужад. Заради крайността на някои сцени филмът е бил спрял от френската цензура през пролетта. И след известни „поправки“ се появява на екрана, за да разисква проблемите на един историк-депутат, който в даден момент е бил наляво. И в съзнанието на този „умерен“ днес интелектуалец се блъска спомените за колониалното минало и войни на Франция, следите от религиозното му възпитание, изследванията му около процеса и историята на Жана Дарк, изневярата на жена му и шантажите на политическите му неприятели. Но неговото трескаво разсъждение за величието и падението на Франция, за съпругеската вяръност и верността към един морален идеал се проектират на екрана в разхвърляни и необуздани сцени с много дяволи, насилие и изнасилвания, с групов секс и апокалиптични картини на един бъдещ и разрушен от атома човек. Нарушена е не само всяка художествена граница, нарушено е и най-елементарното съответствие между форма и съдържание. Защото след всички фантазии на героя се оказва, че режисьорът няма встъпност да ни каже нищо дълбоко „свое“. На филма липсват оригинални авторски интонации. Затова и всичко, което нарушава определена естетическа мярка, се оказва претенциозно и в известна степен силно спекулативно...

Очевидно съвременният екран трябва да има определени естетически граници. Но те не са априорно определени, зависят от дадения социално-исторически

контекст. Но заедно с това зависят и от всеки отделен истински филмов автор. Проблемът за художествената „марка“ на съвременното кино е конкретно-авторски проблем. Зашото и натурализмът, и реализмът са винаги въпрос на авторска позиция и отношение към действителността, както ни учи марксистко-ленинската естетика, а не просто сбор от средства или стилови похвати.

И все пак много съвременни творби ще ни сблъскват с този проблем, ще потвърждават неговата актуалност. И с нея — необходимостта от по-подробния му анализ и дешифриране. Определен тематичен цикъл на съвременното западно кино поставя неизменно с все по-голяма острота проблема за съвременния филмов език и неговата естетическа определеност.

Документи за времето или документи на времето...

Всяка съвременна кинотворба е в някаква степен документ за времето, в което живеем. Тя може недостатъчно правдиво, пълно или талантливо да претворява определена действителност, но винаги може да ни каже нещо за определено състояние на човешките духове.

Малко са онези произведения на киното, които са не само документи за, а документи на времето. Това са произведенията, в които авторското послание е по-силно или по-ярко. Както вече казах, не можем да се съгласим с определени идеи на Бергман или Бертолучи. Не можем да приемем концепцията за универсалността на насилието в съвременния или бъдещия свят на Стенли Кубрик. Чужда ни е позицията, до която достига Марко Ферери. Но заедно с това всички тези филми определят по някакъв начин лицето на съвременното кино и неговите търсения. Те са вече документи на времето. Прави ги такива степенята на авторското проникване в определена действителност. Прави ги такива цялото авторско присъствие и усилие да се интерпретира тази действителност и обобщенията ѝ да вземат формите на един метафоричен художествен свят...

И ето тук достигаме до друг принципен проблем, свързан с отношението автор — филмов материал. С особена сила го поставя последният филм на Микеланджело Антониони за Китай — „Шунг Куо“. Този тричасов документален филм, който обхожда надлъж и шир страната — от столицата и големите ѝ пристанища до малките забутани селца — не е всъщност в състояние да ни каже нищо по-определено за нея. Наистина авторите неколкратно напомнят, че няма да могат да ни обяснят някои неща, че те самите докрай не са разбрали Китай, че на тях самите са им били отворени само отделни врати. И все пак...

Да си спомним предпоследния филм на Антониони. Героинята на „Забрийски пойнт“ си представяше как изгаря красивата вила. С особено удоволствие я вдигаше тя във въздуха отново и отново... И с нея тя вдигаше във въздуха цяла една Америка на консумацията и духовното опустошение. Авторската присъда беше съвсем директна.

Разочарован от цялата съвременна му западна цивилизация, режисьорът отпрати поглед към другия край на земното кълбо. И срещна морни лица в униформено сините дрехи, лица, които бягат от камерата, които се боят от всеки поглед на чужденец. Срещна деца, които маршируват с войнишка стъпка в редици. Но дикторът няма да ни преведе думите на песента, за да не направи несимпатични техните мили лица. Дикторският текст ще се откаже да преведе лозунгите по стените, той няма да коментира страха на хората от непознатата снимачна група. Ще съобщава от време на време някои несъществени данни. И няма да има никакво отношение към всички онези сложни и драматични процеси, които разтърсват многомилионния народ. Дикторският текст само от време на време ще се гордее, че групата е успяла да заснеме обект, който китайските власти са забранили. Наистина твърде скромно удовлетворение за автор като Антониони...

Би могло да се възрази. И да се каже, че наистина във филма е очевидно как непрекъснато спада предварителният авторски ентусиазъм. А това също е много симптоматично. Режисьорът, подобно на други западни интелектуалци, се е плодал на определена прокитайска психоза. И постепенно е изтрезнявал...

Но филмовият автор, който демистифицира съвременния буржоазен град, който остава в историята на киното с уменията си да анализира и ни показва психологическите и социалните пластове зад видимото, сега е съвсем нерешителен по отношение на гледката пред очите си. И изразява тази си нерешителност в дълги и еднообразни епизоди, в безкрайни тематични повторения, в присъствието на едно раждане, където не е спестена нито една подробност от медицинските процедури...

Исправени сме пред съзнателен отказ да се тълкува, макар и частично, определена действителност, т. е. достигаме до едно специфично явление. Режисьорът се отказва да бъде именно автор. Известно тематично изчерпване и липсата на истински нови идейни сокове и авторски пристрастия водят до ново и по-елементарно отношение към филмовата лента. Тя вече не е средство за израз. Тя не е авторска необходимост...

Чувството за исторически предел, което в много случаи ни води и до предел в самата кинематографична форма, за отделни западни художници се оказва и границата на тяхното авторско послание.

Романистът-кинематографист...

Бихме могли да прочетем това понятие по два начина. Можем да разберем, че се отнася до романистите, които активно работят като сценаристи. Но можем да визираме и романистите, които днес сами поставят своите книги или сценарии. А те стават все по-многобройни...

Така последният филм, написан и реализиран от Маргарит Дюра, както все по-често обявяват някои титри, ни връща към стари спорове за авторството в киното, по-точно към споровете за правото на режисьора да пише своите сценарии, или пък на творец от друга област да застава зад камерата. А с това ни води и към много по-общ и актуални въпроси: за достъпността до камерата като все по-универсално средство на изказ, за самите художествени последици от тази достъпност и респективно — за самата специфика на филмовия творчески акт.

Пътят на Маргарит Дюра в киното е показателен. От автор на сценарии тя се превърна в романист, чиито книги все повече заприличаха на сценарен план. И после тя сама започна да ги поставя на екрана. Нещо повече, последният ѝ филм не е съществувал преди това като книга. Но непосредствено след излизането на „Натали Гранже“ на екран или даже успоредно с това се появи едноименна книга, която е по-подробна от сценария, вариация на темата. Така или иначе тази книга е „написана“ най-напред с камерата. При това авторката използва декора на собствената си къща...

... С бавни и методични жестове две жени приключват своя обед. Прибират съдовете, мият ги. Но никой от разменените оскъдни реплики няма да ни загатне каква е връзката между тези жени — Лучия Бозе и Жана Моро. Докато едната остава потънала в собствените си размисли в просторната стая, другата бавно се разхожда в градината на къщата, която забелязваме през всеки един от прозорците.

Но в този затворен и банален свят долитат сигнали от другия — широкия свят, където хората живеят с различен ритъм. Доброволна ли е или принудителна изолацията на жените? И за това авторката не ни дава никакви обяснения. Разбираме само, че част от тяхното безпокойство се дължи на момиченцето Натали Гранже. Дъщерята на едната героиня не желае да се учи. И все повече показва признаци на непривична за възрастта си агресивност. Момиченцето трябва да замине за отдалечен пансион, където ще го възпитават. Нареждат неговите дрехи. Очевидно майката се колебае и не може да се реши на това заминаване.

А по радиото отново предават съобщението, че някъде съвсем наблизо е бил убит през нощта човек. Следствието показва, че е убит от съвсем млади престъпници, които полицията продължава да търси. И в този следобед, когато безпокойството на жените нараства, идва търговският пътник, за да им предложи своите нови модели на перални. Отново и отново рекламният агент рецитира заучения текст. И докато изрежда всички качества на новите модели, в очите му, в жестовете му, четем безпокойството на подгонения човек. Ако сега героините не купят нищо, той може би ще загуби своята работа, той, неспособният да се адаптира към света, е свършен.

Постепенно изкрystalлизирват двете основни теми на филма: за съвременното приспособяване на човека и за насилието, което го дебне зад всеки ъгъл. Малкото момиче бие другарчетата си. Но, подобно на героя във филма на Кубрик, то не само може да упражнява насилие над тях, а и само е негов обект. Голяма част от навиците и идеалите, в които го възпитават в училище, са също своеобразно насилие, защото отдавна са изпразнени от истинско съдържание. Насилието дебне жените в къщата. Малолетните убийци са извършили своето престъпление много близо. А рекламният агент, облечен като пастор, в дългата си проповед предлага

не бог, а вещи. И в това почти банално ежедневие няма нито един миг на покой или вътрешен мир. Темата на неспокойствието звучи все по-силно...

В сравнение с редица други най-нови френски филми „Натали Гранже“ свидетелства за по-честно авторско отношение към определени проблеми. Авторката изгражда пределно прост филмов разказ и го следва без никакви кинематографични хитрости, което не можем да кажем например за „Вертикалната усмивка“ на Робер Лапужад. Същевременно в сравнение с предишните ѝ филми „Натали Гранже“ показва нараснало умение в изграждането на атмосферата на всеки епизод, а Жана Моро и Лучия Бозе имат силно актьорско присъствие.

И все пак върхът в кинематографичната изява на Маргарит Дюра остава „Хирошима, моя любов“, преди повече от десет години вече писателката и Ален Рене намериха пластическата форма на една определена чувствителност на времето. И така обогатиха самия филмов език. Този факт сам по себе си е показателен, ако пожелаем по-подробно да разсъждаваме за правото на писателите сами да застават зад камерата...

„Натали Гранже“ не е филмово събитие. Но този филм, както и други подобни опити, заслужават особено внимание. Защото също изразяват своеобразното вътрешно напрежение на съвременната кинематографична форма. Своето морално неспокойствие и страх за съвременния човек Маргарит Дюра ни внушава без нито един изстрел, без никакъв жест или слово, които минават определена естетическа граница. И все пак самата мяра на кинематографична условност е предизвикана по различен начин. Този път на зрителското възприятие са оставени много „широки периметри“. Поканени сме сами да си „доразкажем“ историята, която е пунктирана на екрана.

Наистина съвременната филмова еволюция доказва все по-важната роля на активното зрителско възприятие. Животът на екрана е дотолкова интензивен, доколкото отгеква интензивно в нас. Но търсенията, за които свидетелства този филм отиват още по-далеч. Някога при работата си над „Хирошима, моя любов“ Ален Рене поискал от Дюра пълна биографична справка за всеки един от героите. Разбира се, после във филма той използвал само отделни епизоди, останалата част от тяхната биография усещаме сами. Сега в „Натали Гранже“ ни се изплъзват именно онези авторски акценти в биографията на героите, които биха позолили на разказа да достигне по-категорично ниво на обобщения. Авторката съзнателно ни лишава и от всякакви подробности във взаимоотношенията на героите. Няма естетизация на формата, няма и антиестетически жестове или натуралистични сцени. Екранът е изчистен от всякакви елементи, сюжетни или изобразителни, които могат да прозвучат комерсиално. Но заедно с това подобен разказ може да се превърне в ребус, който заплашва самото отношение автор — творба — възприемащ...

Авторството съществува или по-точно се осъществява в момента не на създаването на едно произведение на изкуството, а в момента на неговото пълноценно възприемане. Затова и авторското послание никога няма правото да бъде „пронизволно“ по отношение това възприятие. В противен случай то се обезсмисля...

Вместо заключение...

Редица най-последни западни филми поставят пред нас по-стари и по-нови авторски проблеми. Но, както вече споменах, тези проблеми неминуемо ще продължават да ни занимават и да очакват много по-подробния си анализ. Защото са свързани със самото отношение автор-кинематографичен материал, респективно автор-действителност.

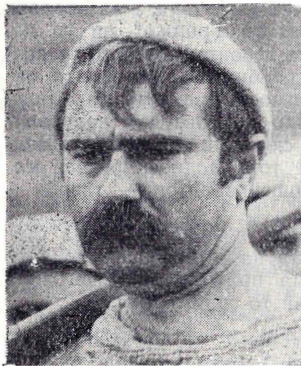
От друга страна, все повече са и ще бъдат творците, които застават зад камерата. Освен много богати и разнообразни изразни средства киното в сравнение с някои други изкуства предлага винаги и по-обширна аудитория. И правото да се застава или не зад камерата ще има един основен критерий: художественият резултат. Същевременно подобно на литературата и киното ще интегрира — или по-точно ще създава свои по-богати жанрове — кинематографичния етюд, есе, мемоар... Или с други думи винаги актуалният проблем за филмовата специфика се превръща днес преди всичко в проблем на авторския изказ — на неговата дълбочина, яркост и ниво на обобщение...

СССР

През 1974 година деветнадесет студии в Съветския съюз ще пуснат 132 пълно метражни художествени филма. Почти половината от тази програма ще се осъществи от Мосфилм, Ленфилм и студията „Максим Горки“. Главна тема в плана за 1974 г. е съвременната тема. С постановление на ЦК на КПСС е предоставено на Госкино на СССР правото да направи 15—20 държавни поръчки на видни майстори на съветското кино. Става дума за значителни кинопроизведения, посветени на важни съвременни проблеми и на героичната история на съветския народ.

По държавна поръчка работят:

Лауреатите на Ленинска награда Ю. Озеров и О. Курганов над два филма, обединени с общото название „Комунисти“. Те са посветени на ролята на комунистите в борбата срещу фашизма в последния период на Втората светов-



Артистът Васил Михайлов във филма „Ламята“

на война при установяване на народна демокрация в Балканските страни. По жанр филмите се приближават към филмите от цикъла „Освобождение“. Това е художествено-историческа хроника. Във филмите ще има образи и обобщения, измислени и реални, на големи военни и политически дейци, революционери и ръководители на световното комунистическо движение.

Двойката Е. Габрилович и С. Юткевич ще се заемат с постановката на филма „Ленин във Франция“ — за живота на Ленин във Франция от декември 1908 г. до юни 1912 г. и неговата борба с опортюнистите за укрепване единството на партията, за школата в Лонджюмо — ковачницата на болшевишките кадри.

Режисьорът М. Бегалин вече работи над филма „Уралск в огън“ по сценарий, написан от него заедно с В. Кунин, за героичната отбрана на Уралск в 1919 година. Повече от 70 дни градът е отстоявал на ожесточения натиск на контрареволуционерите.

Остръ публицистичен сценарий са написали писателите А. Левада и Н. Корниенко за режисьора Николай Машченко („Как се каляваше стоманата“). Неговото название е „Пелинът е горчива трева“. Филмът ще разкаже за съветския патриотизъм, за нерушимата дружба между народите на съветската страна, за борбата срещу буржоазния национализъм. Резо Чхендзе ще се заеме с постановката на „Секретарят на райкома“ по сценарий на Сулико Жген-ти.

Творческото съдружие на М. Шолохов и С. Бондарчук е подарило вече на съветското кино забележителното произведение „Сядбата на човека“. Както вече съобщихме, С. Бондарчук е започнал работа над филм по романа на М. Шолохов „Те се сражаваха за родината“.

Това са първите държавни поръчки. А по-нататък? Както е заявил Дал Орлов, главен редактор на сценарната редакционна колегия на Госкино, продължават преговорите с големи съветски писатели и режисьори. Предстои да се разкаже от екрана за битката при Москва и за Сталинградската битка, за хората на днешен Сибир, за братските армии на Варшавския договор, за икономическата интеграция на страните от социалистическия лагер.

*

Туркменският филм „Снахата“ е филм на дебютант. Хаджакули Нарлиев тук за пръв път участва като режисьор и сценарист. Вторият дебютант е Мая Аймедова, изпълнителка на главната ро-



Народният артист Тодор Динов снима по сценария на Николай Хайтов филма „Ламята“.

ля, третият дебютант е операторът Анатолий Иванов. Само Ходжа Говзгеленов не за пръв път се снима в кино, но и той за пръв път играе в такава голяма и интересна роля. Така че и той би могъл да се нарече дебютант. Филмът „Снахата“ разказва историята на една туркменска жена, която е загубила мъжа си във войната, но не вярва в неговата смърт. Тя живее заедно със свекър си в пустинята и продължава да чака своя Мурат. Това е



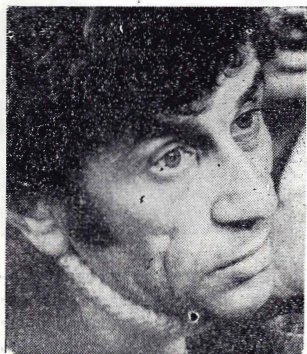
Антон Горчев в кадър от филма „Сватбите на Йоан Асен“. Режисьор Вили Цанков.

цялата история — едно очакване и надежда.

Същият екип сега работи над новия филм „Когато жената оседлае коня“, за борбата на туркменките през 30-те години за разкрепостяването им.

*

Авторката на сценария на филма „Търся човека“, поставен в московската студия „Максим Горки“ от Михаил Богин, е известната детска писателка Агния Барто. „Пътят на това мое произведение в киното води началото си преди повече от четвърт век, разказва Барто. — В 1944 г. излезе моята книга „Звениград“. Скоро получих писмо от София Гудева, която ми пишеше, че тя, след като прочела моята поема, за пръв път от много години



Антон Карастоянов във филма „Начисто“. Сценарист Веселин Панайотов, режисьор Леон Даниел.

не е плакала, а е спала спокойно. В тази посма става дума за децата, които войната бе лишила от родители, за живота на тези деца, за които държавата правеше всичко, за да израснат щастливи и полезни граждани. Войната разделила Гудева с дъщеря й Нина. В това писмо тя съобщаваше някои данни за обстоятелствата при загубване на детето. Показах писмото в бюрото за търсене при Съветския Червен кръст и след около 8 месеца се състоя вълнуваща среща между майката и дъщерята. Тогава не можех да допусна, че писмото на Гудева ще стане първото

от 180-те хиляди, които ние получихме за девет години съществуване на радиопредаването „Да намерим човека“.

В 1969 г. излезе моята книга „Да намерим човека“ (книгата е преведена и у нас). След това последва предложение от режисьора Михаил Богин, който увлечен от тези писма, поиска да разкаже за някои хорски съдби. Ето накратко предисловието за появяването на нашия филм.“

*

В студията Мосфилм е създадено специално ателие на комедийния филм с ръководители Г. Даниеля, Е. Рязанов и Л. Гайдай. Понастоящем над комедийни филми работят В. Георгиев, Д. Косаян, Т. Таги-Заде, Н. Мангадзе, Г. Даниеля, Готвят се за нови постановки Е. Рязанов и Л. Гайдай. С интерес се очакват музикалните филми „Звездата на екрана“ по мотиви на оперетата „Няма от мен по-щастлив“ на Е. Ешпай, която се снима от В. Горикер, и „Хиляда и първият гастрол“ — музикална комедия с участието на Рашид Бейбутов, постановка на О. Мир-Касимов.

*

Филмът, в който сега се снима Вячеслав Тихонов, се нарича „Фронт без знамена“ (за филма дадохме кратко съобщение в един от предишните броеве на списанието). Действието се развива през време на Втората световна война. Тихонов играе ролята на майор Млински, който обединява около себе си поладналите в обкръжение войници и създава редовен отряд към Червената армия. Във филма има много герои и сюжетни линии, но главното е разказът за хората, които докрай изпълняват своя дълг към родината. В какво е сходството на героя на новия филм на Вячеслав Тихонов с неговия Исаев—Щирлиц в многосериенния телевизионен филм „Седемнадесет мига от пролетта“? Както казва режисьорът И. Гостев, новата роля на артиста малко прилича на предишната. Сходството е в това, че и двамата герои действуват през време на войната, и двамата са съветски войници. Но за разлика от Исаев—Щирлиц, намиращ се на вълната на историческите събития,



Младият режисьор Маргарит Николов завърши снимачно игралния филм „Дневна светлина“, автор на сценария Недялко Йорданов.

Млински е просто редовен участник във войната. Освен Вячеслав Тихонов във филма участвуват О. Жаков и И. Перевързев. Галина Полских, В. Ивашов и С. Морозов.

*

Филмът „Единственият път“ ще разкаже за съвместната борба на югославски партизани и съветски военнопленници в годините на Втората световна война, за героичната операция по унищожаването на една фашистка автоколона. Филмът е съвместна съветско-югославска продукция. Режисьор Павлович, автори на сценария М. Реновчевич и В. Трунин.

*

„Кротък човек“ — така се нарича новият филм на



Нар. арт. Андрей Чупраков във филмовата комедия „Последният ерген“, сценарист и режисьор Владимир Янчев.



Съветският актьор Николай Бурляев във филма „Играчът на рулетка“ — по едноименния роман на Достоевски. Постановка Алексей Баталов.

киностудията Молдовафилм. Героят е книжар, жител на районен център на Молдавия. Той е тих, скромен, малко чудноват човек, но когато е необходимо, кроткият Василий Чебан проявява воля и решителност, за да помогне на хората, изпаднали в беда. „Ние снемме филма в жанра на лиричната комедия, за да приближим на-



Людмила Чурсина във филма „Приваловските милиони“, снет по мотиви от произведението на Д. Н. Мамин Сибиряк. Режисьор Яропол Лапшин.

шня герой по-близо до зрителя — казва режисьорът Михаил Израилов. Главната роля изпълнява Алберт Филозов, артист от Московския драматичен театър „К. С. Станиславски“. Това е неговата втора голяма роля в киното след „Вид на жителство“.

Филмът „Сто дни след детството“ е посветен на един от най-сложните и прекрасни периоди от живота на човека — за излизане от детството, разделянето с което не става лесно, за първото чувство, което помага на юношата отново да открие и види света и самия себе си. Филмът се снима в студията Мосфилм от режисьора С. Салавъв по сценарий на А. Александров.

*

На 15 и 16 януари в Москва се е състоял Петият пленум на ръководството на Съюза на кинематографистите на СССР, на който е бил обсъден въпросът за творчеството на киноартиста. Голям доклад е бил изнесен от секретаря на ръководството на Съюза на кинематографистите Алексей Баталов. В изказванията по докладите са взели участие М. Ульянов, А. Кончаловски, Б. Бабочкин, Л. Чурсина, Л. Смирнова, С. Герасимов, Л. Кулиджанов и др.

Пленумът е приел постановление, в което между другото се казва: „Дълбок отклик у всеки съветски кинематографист среща Постановлението на ЦК на КПСС за „Мерки за по-нататъшното развитие на съветското кино“. Осъществяването на тази задача изисква повишение на идейно-творческия уroveň на актьорския труд, култура на мислене, натрупване на жизнен опит, постоянно усъвършенстване на професионалното майсторство: обществена активност на артистите, многообразно свързване ги с живота на народа.“

Съобщения за работата на секретариата на ръководството на Съюза на съветските кинематографисти през 1973 г. и за плановете на основните мероприятия през тази година е направил Г. Марямов.

*

Режисьорът Андрей Смирнов („Белоруската гара“) снима в Мосфилм „Калината е нежен плод“. Той е също и автор на сценария.

Саша и Иля се познават от най-младите си години. Обичали са се. Може би тогава повече той, отколкото тя, Саша се омъжва за друг. След това те не се виждат десет години. През тези години много неща са се променили. Иля е станал доктор, Саша — инженер. Той се е оженил, но в семейния му живот отдавна вече има пукнатина. Тя се е разделила с мъжа си. Предпочита да живее сама, отколкото да се съгласи на полулюбов.



Едита Пиеха в съветската кинокомедия „Непоправимият лъжец“, режисьор Вилей Азаров.

Характерът ѝ е труден, неудобен за околните и за самата нея. После те отново се срещат. Случайно. И разбират, че са нужни един на друг. Сценарият обхваща осем дни от техния живот.

„Това не е само филм за любовта — казва режисьорът. — Убеден съм, че всяка любовна двойка представя от себе си модел на семейство и като следствие модел на това общество и време, в което живе. През тези дни, които обхваща сценарият, героите изясняват не само отношенията си един към друг, но и към живота, и към своето място в него. В малката капка — любовта на двама души — се отразява големият свят“. В главните роли зрителят ще види Наталия Руднина и Леонид Кулагин.

*

Починал е народният артист на РСФСР Александър Артурович Роу. Името на Роу се свързва в съветското кино с раждането на нов жанр — игрална руска киноприказка с участието на живи артисти. Първата съветска киноприказка е неговият филм „По заповед на Шуката“, създаден в края на 1930 година. Филмът е имал голям успех не само в Съветския съюз, но и в много други страни, където е бил възторжено приет от зрителите и пресата. Дълги години Роу е работил в студията „М. Горьки“ и е създал редица художествени филми-приказки, между които „Прекрасната Василиса“, „Конче Гърбокоңче“. „Новите похождения на Котарака“ с чизми.

Александър Артурович Роу е носител на награди на международни и всесъюзни кинофестивали.

*

Не е между живите Михаил Юревич Блейман. Той е автор на повече от 40 сценария, между които „Великият гражданин“, „Пътят към „Сатурн“, „Краят на „Сатурн“. Той е съчетавал в себе си едновременно и писател, и критика, и кинотеоретика. Всяка негова книга и статия се е раждала като отговор на художника по вълнуващи актуални и ключови позиции в развитието на съветското киноизкуство.

ПОЛША

В творческия колектив „Кадър“ е приет за реализация двучасовият телевизионен филм „Игра на откровеност“. С постановката на филма ще се заеме режисьорът Мечислав Вашкович, който е също автор и на сценария. Изграден върху действителни събития в един дом за трудновъзпитаеми деца. Главната роля изпълнява Малгожата Притулак, в останалите роли — възпитаниците от едния поправителен дом.

*

Режисьорът Анджей Кондрак е завършил сатиричната комедия „Как се прави това“ по сценарий на известния артист Зджишлав Маклакевич. Главни герои са режисьор и сценарист, които през време

на няколко седмичния си престой в Закопане се опитват да напишат филмов сценарий. Измисленият сюжет се преплита с действителни положения. В главните роли участват В. Маклакевич, Ян Химилсбах, Емилия Краковска, Халина Ковалска.

*

От 1974 г. краковското отделение на Студията за филмови миниатюри във Варшава се е обособило в самостоятелна студия, четвъртата в Полша. Новата студия ще продължи своите художествени търсения, които донесоха известност на краковските аниматори. Тя ще участва активно в създаването на филми за телевизията, така търсени за детските предавания. В плана за 1974 г. фигурират 10 заглавия. Режисьорът Ричард Чекала е започнал вече снимането на филма „Ден“ по комбинирания метод анимация — артисти.



Сцена от югославския филм „Сутиеска“. Сценарист Бр. Шчепанович, режисьор Стипе Делич.

Известният полски режисьор Анджей Вайда е завършил в Лодз подготовителните работи по снимането на филма „Обетованата земя“ по романа на Владислав Реймонт. Много от снимките ще бъдат направени в най-старите лодзки фабрики, запазили се още от времето описано в романа. Подбират се актьорският състав, но вече е известно, че ролята на Карол Боровицки е поверена на популярния полски артист Даниел Олбрихски.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Режисьорът Мартин Холц е поставил филма „Грехът на Катарина“ Падихо-



Из полския игрален филм „Това ужасно момче“. Сценарист и режисьор Януш Насфетер.

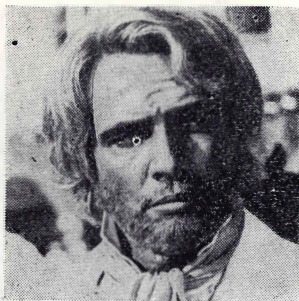
ва“ по мотиви на романа на словшки класик Петър Илемнишки. Историята се разиграва към края на 19 и началото на 20 век. Мизерията в словашките села принуждава много селяни да емигрират. Мнозина разбират, че животът зад граница не е по-добър, отколкото в село. По отзиви на чешката кинокритика Холи е направил един филм в суров, почти документален стил.

*

„Опит за убийство“ е криминален филм. Постановката е на известния режисьор Иржи Секвенс. Директорът на една клиника става обект на нападение от страна на някаква тайствена особа. Героят, обзет от тревога, е погълнат само от една мисъл — кой от неговите познати би желал смъртта му. Филмът представлява, от една стра-



Сцена от унгарския филм „Третият старт“, Режисьор Петер Бачо.



Марлон Брандо във филма „Кеймада“. Режисьор Джило Понтекорво.

на, студия за страх, а от друга, интересни наблюдения върху героя, за който всеки човек е потенциален враг или убиец.

УНГАРИЯ

Отварят се вратите на затвора. Излиза Барадла бивш офицер през Втората световна война. В затвора той е прекарал 25 години, осъден за военни престъпления. В една от акциите партизаните са убили няколко души от неговото отделение. В отговор на това Барадла е заповядал да се изгори цялото село.

Образът на горящото село преследва героя цели 25 години. Той помни всичко от тези дни до най-малки подробности. През дългите години в затвора не е имал контакт с никого отвън. Само веднъж е получил две писма от своя заместник Обрада. Когато излиза от затвора, отива да го потърси, понеже това е единственият адрес, който знае. Уговаря Обрада да отидат заедно до мястото на изгорялото село. Последвалите събития засилват изолацията на Барадла. Пиянстване в местната кръчма, среща със сестрата на неговата починала жена, разговори с местните хора, всичко това убеждава героя, че светът, който помни, вече не съществува. Хората не се интересуват от неговата драма. Обезумял от ненавист, Барадла убива Обрада, залива трупа му с бензин и го подпалва. Тези пламъци му връщат миналото време.

Това е съдържанието на филма „Ден по-малко, ден повече“ на режисьора

Золтан Фабри. Тук отново се среща постоянният мотив на неговото творчество — жестокостта и нейните последиствия. Главната роля изпълнява румънският артист Анатол Константиан.

*

Филмът „Петьофи 73“ на режисьора Ференц Кардош е посветен на 150-годишнината от рождението на големия унгарски поет Шандор Петьофи. Кардош не е снел исторически филм. Неговият „Петьофи 73“ е направен в съответствие с названието, в 1973 година по спортните площадки и залите на два унгарски лица, трупата ученици монтират спектакъл за революцията в 1848 година. Филмът не е екранизация на този спектакъл, а историята на неговото създаване.

Учениците не само четат познатите мисли на Петьофи, но дискутират върху неговата личност, върху сложността на неговите решения. По този начин се получава сборен портрет на днешната унгарска младеж. Както отбелява унгарската кинокритика, това е интересен експеримент на исторически филм.

ЮГОСЛАВИЯ

Следвоенните събития в Югославия са тема на филма „Представление на „Хамлет“ в Долна Мрдуша“, най-хубавият филм в последно време по мнението на югославската критика. Негов режисьор е Крисица Панич. Изпълненият със сарказъм и ирония разказ за група селяни от един кооператив, които искат да представят в своето село „Хамлет“, е само рамка на драматични събития от следвоенния период, когато някои ръководители с користни амбиции са използвали труда на хората за свои обзаци.

*

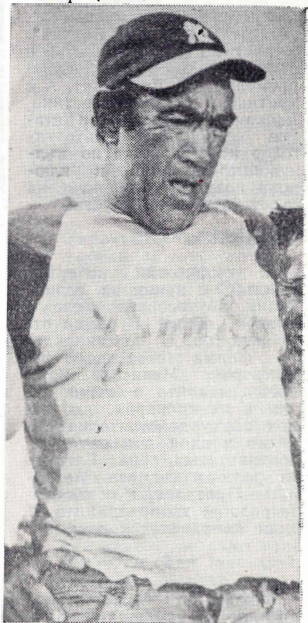
Със съвременна тематика е филмът „Живот за любов“ на режисьора Крето Голик. Това е не само един хубав филм за любовта, но също и поглед върху съвременното югославско общество. Голик е автор и на интересния телевизионен филм „Конфликт“. Проследява се съдбата на един стар селянин, останал сам в стопанството. В главната роля популярният артист Павле Вуйсич.

*

Режисьорът Жика Митрович снима героичната епопея „Ужицка република“ — историята за възникването и трагичната гибел на „партизанската република“, съществувала в окупираната от немците Югославия през есента на 1941 година. Двамата сръбски града Ужице и Чачак в продължение на 69 дни са били свободна територия. Във филма се снимат известните югославянки артисти Мия Алексич, Борис Бузанич, Божидарка Фрайт. Раде Шербеджия.

ФРАНЦИЯ

Известният драматург И. Гюнеско (автор на пиесите „Плещивата певица“, „Носорог“ и др.) е пробвал силите си и като филмов артист. Той изпълнява главната роля във филма „Блатото“ по негов сценарий и в постановка на режисьора Хайнц фон Крамер. Френската кинокритика сравнява актьорското му изпълнение с това на забележителния комик Бъстър Китон.



Антони Куин изпълнява главната роля във филма „Последният войн“. Режисьор Керън Рийа.

*

Не само турци и югославяни, алжирци, испанци и португалци пристигат във Франция да търсят работа. Обезлюдяват се френските села, а младите бретонци, елзасци и провансалци, лишени от всякаква квалификация, вегетират в предградията на големите градове, извършвайки най-тежка и нископлатена работа. Въпреки че са в собствената си страна, те се чувствуват чужденци и тъгуват за мястото, което са напуснали. Наричат го „Ло пе“, което на диалект означава „родина“. Такова название „Ло пе“ носи дебютантският филм на младия режисьор Жерар Дюерен. Пиет Еме, критик на вестник „Новел обсерватор“, счита, че това е един от най-зрелите филми на френското политическо кино, наситен с интересни наблюдения далеч от всякакъв догматизъм. А в едно от филмовите списания четем: „Съвременното френско общество се разделя преди всичко от остър антагонизъм между експлоататори и експлоатирани. Именно за това се говори във филма на Дюерен. Режисьорът показва хора, с които парижани всеки ден се сблъскват по улицата, без да ги забелязват. Но-сталигята и изолацията на тези откъснати от родните си места хора може да се прероди някой ден в бунт.“

АНГЛИЯ

Филмът „Наказателен парк“ на 36-годишния английски режисьор Питър Уаткинс, завършен преди две години, едва сега се е появил по екраните на



София Лорен във филма „Човекът от Ла Манча“.

страната. Филмът е остро обвинение срещу западната цивилизация, която много лесно заменя девиза „обществена търпимост“ с „обществена принуда“. Ето накратко сюжета на филма.

Международните отношения са изострени. В Щатите се въвежда отново законът на Макарти от 1950 година, с който се разрешава на президента да арестува и наказва политически противници. Пред трибунала на специален съд минават обвинени в съпротива и бунт. Осъдените имат право на избор — или дълги години затвор, или триднешно тежко прекарване в „наказателния парк“. През тези три дни те трябва да изминат 80 километра път под лъчите на палещото слънце през пустинен и горист терен. Ако им се отдаде да избягнат и постоянните засади на полицията и войската и се доберат до целта — американския флаг, биват освобождавани.

„Филмът „Наказателен парк“ може да се разбере дословно или алегорично — казва режисьорът Уаткинс. — В действителност, разбира се, не съществува такава наказателна форма, но чрез този наказателен процес разглеждаме все по-нарастващото ограничение на свободата в западния свят. В Париж например на всяка крачка се срещат униформени полицаи с каски. Какво търсят? С моя филм показвам неанатист и страха, които господствуват днес.“

Снимах филма в тежко за Шатите време, когато в университета в Кемп бяха убити от полицията четирима студенти, когато манифестацията на американци от мексикански произход и движението на черните пантери тревожеше управляващите кръгове. Но когато показвах готовия вече филм, критиците викнаха: „Това е фантазия. Уаткинс е мазохист.“

„Наказателен парк“ никога досега не е прожектиран пред широка публика в Ню Йорк той бе представен четири дни и смет. в Сан Франциско — 10 дни и пак изтег. Един дистрибутор ми каза: „Този политически картоф пари само от докосване.“ Английската и американската телевизия създадох блокада за филма.

Сега започвам нова работа. Норвежката и шведската телевизия ми възло-



Клаудия Кардинале във филма на Марио Моничели „Емигранти в Мексико“

жиха да направя филм за големия норвежки художник Едвард Мунх. Това ще бъде историята на един талантлив човек, неговата борба за творческа изява въпреки самотата и атаките на околните. Затова този филм считам за продължение на моите предишни произведения.“

*

Стенли Кубрик, автор на известния филм „Космическа одисея“, снима в Англия филма „Съдбата на Бери Лондон“ по класическия роман на Уилям Текерер за 7-годишната война. Действието се развива в осемнайсетото столетие в Англия и Ирландия и на европейския континент. Главната роля изпълнява Райан О'Нил.

ШВЕЦИЯ

На Нова година шведската телевизия е излъчила премиерата на операта „Вълшебната флейта“ на Моцарт във филмова постановка на Ингмар Бергман. Това е била стара мечта на големия майстор на киното. Годици наред той е мислил и говорил за тази ната на това необикновено произведение на Моцарт и негови фрагменти е включил в своя филм „Часът на вълците“. „Интер-

претаците на „Вълшебната флейта“, казва режисьорът, са необикновено заплетени и неясни. Опитих се да избягна това. Символичните образи, които се появяват, трябва да бъдат обикновени хора. Това трябва да бъде опера за хора, разбираема за всекиго.“

*

Най-голямата шведска артистка след Грета Гарбо — Ингрид Бергман от три години вече не играе в киното. Причина за това може би е последният неин филм „Разходка в пролетен дъжд“, който не ѝ е донесъл успех. Неотдавна, както съобщава западната преса, артистката отново се е появила на екрана в американския филм „Обърканите записки на госпожа Френкуелдър“ в съвсем нова за нея роля — на добра баба от приказките. Филмът е адресиран към най-малките зрители.

*

Наградите на Шведския филмов институт за 1973 г. са били присъдени: на Мохан Бергендрале за режисура на филма „Наричам се Стериос“ — социологична студия за съдбата на гръцките работници в Швеция, и на артистите Харит Андерсон и Гюста Екман. Най-голямата парична награда е получил филмът „Шепот и вик“ на Ингмар Бергман.

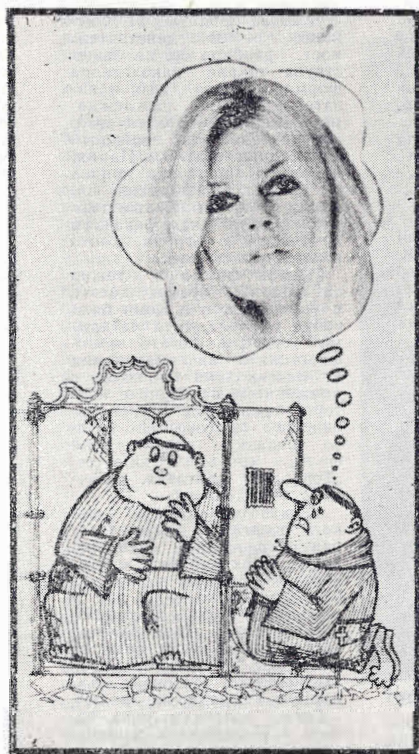
САЩ

Дъстин Хофман, Джек Креб от „Малкият голям човек“, от една година е прекъснал актьорската си дейност. Живее затворено и досега е отхвърлил всички предложени му сценарии. Някои обясняват поведението му с неуспеха на последните му два филма — комедията „Кой е Хари Келерман и защо разкизват за мен такива страшни неща?“ и „Алфредо“. Последният филм е бил

реализиран в Италия от Пьетро Джерми и още през време на снимките артистът е искал да се откаже от по-нататъшното си участие във филма.

„Не направих това, защото артист, който достигне положението на „звезда“, загубва свободата си. Когато играех в театъра малки роли, можех всеки момент да напусна. А ако сега си отида, много хора ще загубят работата си.“

Както съобщил неотдавна американският печат, Дъстин Хофман е превъзмогнал кризата си. Той вече е играл неголяма роля заедно със Стив Мак Куин във филма „Папион“, а сега се подготвя за следващата си роля във филма „Лени“, посветен на популярния американски конферансие Лени Брюс, който е починал преждевременно като наркоман. „Образът на Лени Брюс ми дава нови възможности, казва Хофман, а замисълът на филма, предложен от режисьора, ми изглежда блестящ.“



«ДНЕВНА СВЕТИНА».

РАННО УТРО

Панорама на нощен град от последния етаж на висока сграда. Гирлянди от светлини по улиците, меко сияние над площадите, разноцветни лампи по крановете около пристанището и реката.

Постепенно се съзорява, съмва се. Реката е посребрена. Градът е все' още в силует. Тишината е нарушена от равния и протяжен вой на сирена на приближаващ се до брега параход.

Камерата слиза по фасадата на високата остъклена сграда. В редуващите се един след друг пояси на прозорците проблясва слънцето, докато накрая се появяват отраженията на потъналите в сянка околни сгради.

В кадъра е голям фриз от стари сецесионни прозорци на сенчестата страна на старинна улица.

Камерата минава по посребрените прозорци на друга сграда, стара и масивна. Стените ѝ са покрити с пукнатини, старите форми, изящни някога, са се начупили, разядени от времето.

За миг: потопеният в извиращата светлина силует на островърхия храм.

В огромен огледален прозорец е отразен бароков покрив на голяма къща.

Дълга уличка, все още в сянка, очаква слънцето. До старите потъмнели къщи достига все същият звук на приближаващия се параход. Макар и по-тихо.

В дъното на уличката, пред големия тъмен отвор на портата, която води за вътрешния двор, виждаме единствения буден досега: едно двегодишно русо момченце, само, по ризка, без гащи, с гърне в ръце. То стои и учудено гледа пустата уличка, но някаква ръка, изведнъж появила се, го дръпва вътре в тъмното, прекъсвайки утринното му съзерцание. Корабната сирена се обажда вече на пресекулки.

Зад чупката на друг вход се появява стройно момиче. Едва долавящият се откъм реката ветрец разпилява за миг косите му. Те проблясват от промъкналия се най-после до улицата лъч на слънцето. Камерата следи момичето. То се спира за миг пред една голяма витрина и се оглежда, извира тяло и отмята косата си назад с добре заучен жест. В ранната утрин, в пустата улица, това е много красиво. В цял ръст вече, в гръб, то се отдалечава по безлюдната централна улица.

В КОЛАТА

Двама души, Слави и инженер Стаматов пътуват към завода. Шофира Стаматов.

— Защо се връщаш толкова рано — пита Слави.

— Омръзна ми... Такава една отпуската... Скудна — отговаря след малка пауза Стаматов.

— Аз бих си я изкарал докрай.

— Реших да се върна. Остатъка винаги мога да го ползвам... Как ти върви лабораторията?

— Нормално... Само че не разбирам защо се върна?

Стаматов усилва малко радиото.

Пред колата лети шосето. В далечината се вижда вече заводът.

ЧЕСТВУВАНЕТО

В лабораторията влиза Слави, както винаги малко замислен, вгълбен в себе си. Необичайната тишина го кара да се спре, да се огледа. Помещението е пусто — всичко стои на мястото си, непипнато. Слави поглежда часовника си.

В този миг зад гърба му прогърмява „изстрел“, който го стряска и завърта около себе си. Гейзер шампанско. Колегите и колежките му го заобикалят, докопват го за ушите:

— Честит рожден ден!

— Честити тридесет!

— Да живееш! Да си жив и здрав!

В плътна струпалата се група около Слави една от лаборантките си позволява да откъсне едно едва държашо се копче на ризата му:

— За спомен от празника!

Слави е объркан и не може да дойде на себе си.

— Е, доживяхме... — казва приповдигнато възрастен колега. — Най-после и началникът ни порасна.

— Вярно! Чакай да видим с колко сантиметра си порасъл, това трябва да се регистрира! — подема шегата млад колега.

— Секунда! — и той изважда ролков метър. — Така. Изправи се. Прибери корема!... Готово! — отбелязва височината на Слави. Тържествено съобщава:

— Един и осемдесет и три! Прекрасна височина!... Колко беше миналата година?

Всички се смеят. Шампанското е разлято в разни чаши и лабораторни стъкленици. Докато пият, момичето, което откъсна копчето, подарява на Слави няколко листа от здравец.

Слави, едва сега напълно проумява рождения си ден, за който той съвсем е забравил. Усмихва се смутено, поглежда здравеца и накрая чистосърдечно признава:

— Бях забравил... Не очаквах...

СЪВЕЩАНИЕТО

Една птица дълго кръжи между извити стоманени тръби, между стволите на комини, бълващи дим. Между конструкции с причудливи форми. Странно е какво; търси тя тук. Летенето ѝ е плавно и красиво. Към края на кадъра все по-ясно се чува глас:

— ...С разкриването на нови резерви, с преодоляването на трудности. Безспорно всичко това ще доведе и до поемането на още по-осезателни обещания, и до скок при ефективността на производството ни. Действително бурен период за динамичното...

Слави дълго наблюдава птицата. За момент той се е изключил от това, което говори докладчикът, до него едва достигат думите му:



Петър Слабаков и Младен Киселов

— ...Развитие на завода. Той ще остане забележителен с това, че още в началото му бе приет планът за всестранен преглед на поставените производствени задачи и с неவிждания досега...

До прозореца, в контражура, стои човек на средна възраст. Това е Константинов, директорът на завода. Той гледа навън. Цялата му стойка и легото поклащане издава, че внимателно слуша:

— ...трудов ентусиазъм, ще си позволя накрая и едно малко отклонение, ако мога да го нарека поетично: когато един ден всичко ще се разглежда вече като история...

Камерата отново е на Слави. Пукотът от отваряне на бутилка газирана вода го „връща“ в залата и с това камерата леко се оттегля и включва съседа му, инженер Събев, който го пита:

— Да ти наля ли? — и вече му налива.

— Благодаря! — казва тихо Слави.

— Не е коняк, но... — като че се оправдава оня.

През цялото време на кадъра върви гласът на докладчика. Сега той завършва:

— Когато статистиците ще нанесат в отчетите си сухите цифри, които ще отразяват постиженията ни, напрегнатите ни дни, ние с гордост тогава можем да кажем, че дадената дума изпълнихме с чест. Това е, другари, словото по откриване на разширението на завода.

Константинов се извъръща, минава край малкото бюро на секретарката, която стенографира, и понечва да седне на мястото си в началото на заседателната маса.

— Аз съм против!... — спира го гласът на инж. Стаматов.

Константинов го поглежда за миг, сяда на мястото си и вече от по-удобна позиция гледа към Стаматов.

В другия край на масата, в лявата страна, се е изправил висок, симпатичен млад мъж. Това е инж. Стаматов.

— Смятам, че... — спира се за миг той — може да почакаме, докато се монтира всичко.

Константинов гледа към Стаматов. После погледът му е отправен към Василев, който зад кадър казва:

— Налага се да възразя на инж. Стаматов... Все пак младостта се чувствуваша...

— Това не са аргументи, Василев! — пресича го Константинов.

Василев за миг поглежда към Константинов и от мястото си казва:

— Напротив, това са аргументи. Ще си позволя да повтора: той се изправя — Монтажът на филтрите не е проста работа. Видяхме с контейнера колко се мотахме... Това са филтри... Специалисти трябва... Иначе ще стане някой гаф. А толкова валута струват. Разширението трябва да го пуснем. Час по-скоро! Ще вържем плана и хората ще получат премиални.

— С цената на компромис! — чува се гласът на Стаматов.

— С каква цена? — поглежда го Василев.

Камерата е на Стаматов.

— На чистия въздух! — ясно казва Стаматов.

Залата зашумява.

Камерата е на Слави. Той гледа към Стаматов, поглежда наоколо и решил да подкрепи приятеля си, се надига, но гласът на Минчев го спира:

— Спокойно, бе Стаматов... (зад кадър) Не драматизирай нещата... Ще ни се смеят хората — казва Минчев от мястото си.

— Едва ли — леко иронизира Стаматов и след това съвсем сериозно продължава:

— Ако знаят добре за какво става дума... Държа да бъдат сложени филтрите!... Иначе кой знае колко ще се проточи всичко... А това са отрови, инженер Василев! — и сяда.

Константинов вдига поглед от книжата си и го насочва към Василев, явно усетил, че последният в момента е загубил в спора.

В това време оживлението в залата е голямо. Чува се гласове:

Стоянов — Отрови!...

Попов — Не може така да се говори...

Бай Петър — Така е, бе другари!...

Демирев — Трябва конкретно да се...

Василев, все така прав, се замисля:

— Момент...

Срещу него се изправя човек на средни години, отмества полека стола зад себе си.

— Костов, имаш думата! — чува се зад кадър гласът на Константинов.

Но Костов явно не е искал думата и това личи от моментното му объркване. После той взема бележника си от масата и тръгва към Константинов. Камерата го следи, докато включи и последния в кадър. Костов леко се навежда и тихо говори нещо на директора, но общия шум в залата не позволява да се разбере какво. Константинов недоволно го прекъсва:

— Тук се решават важни неща и твоето присъствие... Костов красноречиво посочва часовника си:

— От два часа чакат, другарю директор!...

Константинов го отправя с ръка. Костов минава зад него, отправя се към вратата, но не направил и две крачки, се спира и казва на Константинов достатъчно високо, за да чуят и околните:

— Пък ако трябва, аз после... писмено...

Камерата е на Минчев.

— Спокойно другари! — успява той да намали шума в залата. — Стаматов, аз те разбирам, но може би малко по-надълбоко вземаш нещата...

Стаматов енергично става от мястото си:

— Никак не е надълбоко! Направо вършим закононарушение. Пробите, които взехме от дъжда, бяха киселина... От сто хиляди граждани в нашия град — двадесет хиляди са деца... И те дишат...

Камерата е на Василев. Без да става, той пресича Стаматов:

— Момент, момент!... Уважавам хуманните ти съображения, Стаматов. Но не забравяй, че в този град не е само нашият завод, който трови въздуха на децата... Има фабрики, има леки коли, има автобуси, самолети... Да не би те да изхвърлят райски газ?!...

Бурен смях сред присъстващите.

Камерата панорамира по съседа на Василев, по Минчев, който усмихнат се обръща към Константинов, и стига до Константинов, който спокойно си налива кока-кола в чашата, налива по малко и в двете съседни чаши, но пиетието не достига доникъде. Тогава той, през рамо, казва на секретарката:

— Христинке, донеси кока-кола... и коняк.

Зад малкото бюро се изправя секретарката. Камерата я следва край прозореца, където в контражура се открива великолепият ѝ бюст.

Камерата проследява последователно затаените погледи на хората около масата и стигнала до седналия последен бай Петър, швенкира с погледа му и намира Христинка, наведена пред хладилника.

Някъде по средата на масата седи спретнат мъж на около четиридесет години, с леко посребрени коси. Замислено потропва с пръсти по масата, после вдига ръка.

— Има думата инженер Петров! — чува се зад кадър гласът на Минчев.

Петров прави необходимата пауза, за да привлече вниманието към себе си и започва:

— Искам да изразя едно свое лично мнение, свое отношение по повдигнатите проблеми... Защото нещата в края на краищата се свеждат до лична отговорност пред себе си и пред обществото ни. Няма да повтарям неща, известни от телевизията и пресата, но смятам, че е време вече да се излезе от сферата на идеите, обещанията и план-прогнозите... Природата се пази не с идеи и планове, а с конкретни дела за съхраняване на нейната естествена чаровна красота, за ограничаване и затваряне на всички канали, чрез които се замърсява тя... За да не се превърнат плодовете на цивилизацията в отровни плодове за флората и фауната, за най-ценното — здравето на човека... Но наред с това в нашия век на технически прогрес с тази непрестанна борба на човека, на единиците, за възстановяване на нарушената хармония между него и тази именно природа, никой не ни дава правото да не се съобразяваме с редица изисквания. Във връзка с нашата конкретна работа по места... Три месеца забавяне — това е продукция за двадесет милиона... Ето защо наред с правилното становище на инженер Стаматов не трябва да забравяме и за тия двадесет милиона, за които с толкова загриженост мисли нашето ръководство... В реда на тези мисли...

От говорещия Петров камерата започва дълга панорама по присъстващите, които, всеки за себе си, различно слушат изказването.

Стаматов слуша спокойно и изчаква. Съседът му търпеливо изтърсва цигарата си в пепелника.

До него бай Петър слуша, но решава нещо и вдига ръка към Минчев.

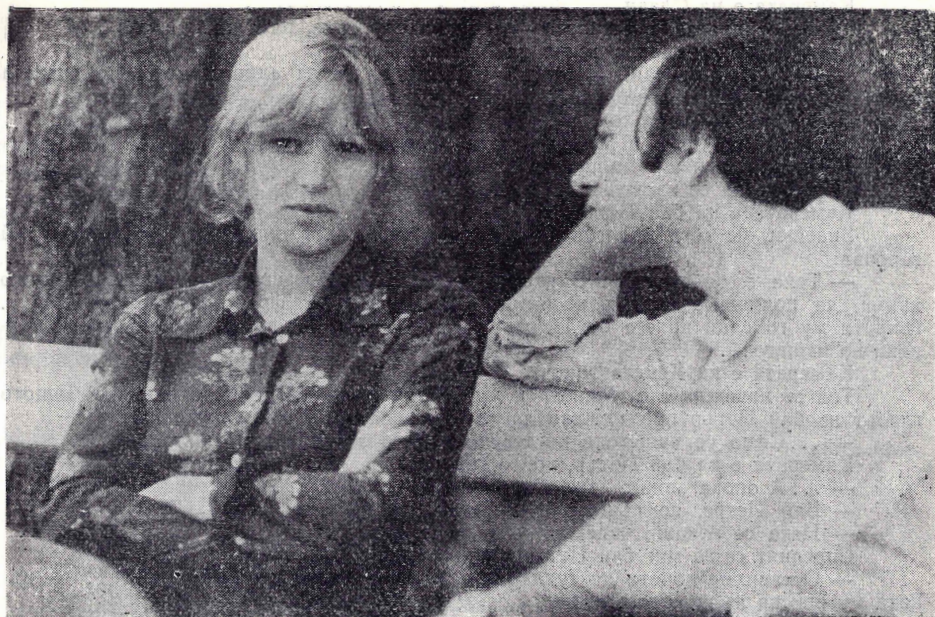
Минчев с жест обяснява на бай Петър, че след това е той на ред за изказване.

Бай Петър кимва разбиращо. Камерата продължава да панорамира. Съседът му гледа втренчено в една точка, мисли за друго.

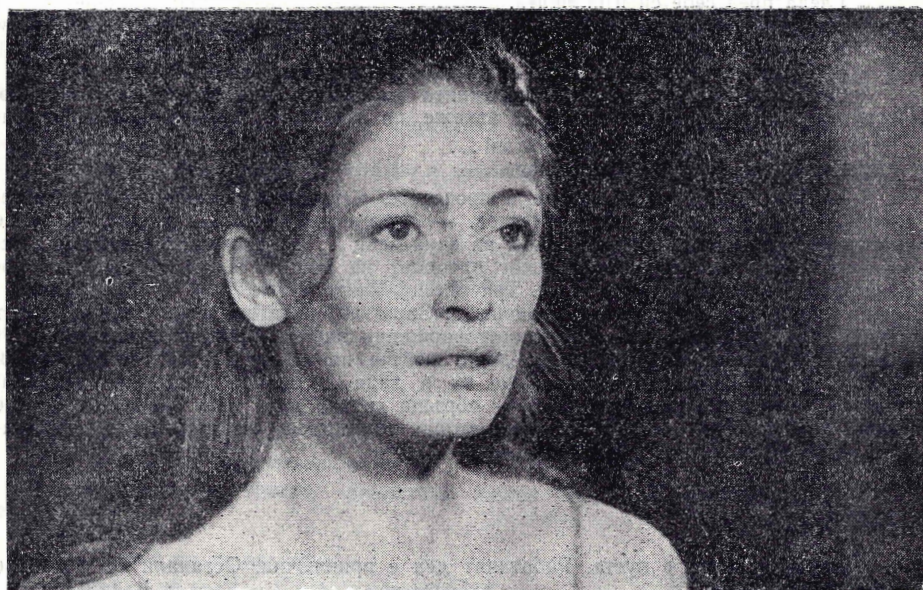
Камерата на скоци минава по ребрата на един радиатор, като че ли ги брои две по две.

Явно завършил броенето, съседът на бай Петър отново поглежда към говорещия. Камерата продължава панорамата през много млад човек, почти момче, който си записва нещо, до съседа на Слави, инженер Събев, който налива коняк на себе си и на Слави, и красноречиво го побутва. Слави не му обръща внимание. Той е нервиран от празнотството на Петров. От него камерата все по-бързо преминава през няколко лица, накрая през спокойно изчакващия Василев, през Минчев, който като че ли между другото натиска бутон на вентилатора пред себе си, и се спира на Константинов. Той рови нещо разсеяно в книгата пред себе си. Думите на двадесетте милиона го карат да погледне към Петров.

— Добре де... — чува се гласът на Слави и Константинов поглежда към него.



М. Киселов и Естер Сокач



Евгения Баракова в сцена от филма

Камерата е на Слави.

Какво предлагаш всъщност? — изгубил търпение, пита той.

Камерата е от гледна точка на Константинов.

— Не ме прекъсвай! — засяга се Петров, мисли един момент, но главата му вече е празна и той внезапно сяда.

— Това е! — казва той.

Настава общ шум в залата, някои говорят по-високо.

Минчев потропва с молива си:

— Дайте да се изслушваме, другари!

Камерата е на бай Петър.

Знаейки, че сега е негов ред и недочакал уталожаването на шума, той започва:

— Така е, бе другари. В неделя рекохме с моя шурей да излезем малко навън, да подишаме въздух и да опитаме новото му френско влакно номер... изпрати му го един колега от Тутракан. То е тънко, но по издръжливост се равнява на нашето...

Камерата е на Константинов.

Той се навежда към Минчев и му говори нещо, но не чуваме какво, защото гласът на бай Петър продължава да се чува по време на целия кадър:

— ...Само че нашето е по-дебело и като забележиш, прави „плюс“...

Камерата е на бай Петър, който говори:

— ...А онова „вжит—вжит“ и изчезва...

— Бай Петре, по същество! — прекъсва го глас.

— Нека се изкаже човекът — чува се друг глас.

Спрелият се за миг бай Петър продължава:

— Оставихме колата до тухларните, понеже нататък пътят е така ... — ръката му описва вълнообразния път.

Камерата е на Стаматов.

Гласът на бай Петър продължава:

— „Асфалтът му е тънък като габровска баница“ — вика шурейт...

Стаматов става и прекъсвайки бай Петър, казва към Константинов:

— И все пак длъжен съм да предупредя, че ще дам изложение до прокуратура!

Константинов успява да запази самообладание.

Гледа пред себе си в книгата.

Настъпила е пълна тишина.

Камерата е на Слави и Събев.

— Какво му стана на твоя приятел? — пита тихо той.

Слави не му отговаря. Декларацията на Стаматов е изненада и за него. После се надига колебливо, за да се изкаже, но гласът на Константинов го спира:

— Това е най-лесното, Стаматов!...

Камерата е на Константинов.

— Трудното е да се вниква в процесите, в тяхната сложност и противоречивост... — продължава Константинов. — Това е трудното!... И смятам, че се разбираме, защото всички се пържим на един огън... В края на краищата въз основа на това, като се има предвид процесът на общото единодействие, се постига и решаването на проблемите. Три месеца, както чухме, не е малък период... Това е продукция за двадесет милиона... Защо държавата да губи тия двадесет милиона?!... И в последна сметка отговорността за това решение вземам аз!... Изцяло!... Спокойно си работете, нищо повече не се иска... Стаматов, вземи папката с изчисленията, Василев ще ти я даде... Ще се убедиш... И така: приехме — пускаме разширението! — обръща се той леко към Христинка. После отново към всички: — Сега по точка втора: обсъждане програмата по откриването на разширението... Давай, Минчев!

СТАМАТОВ

Лабораторията е пуста. Работният ден е приключил. Останали са само две лаборантки.

Слави е седнал върху бюрото и гледа към голямото помещение. Замислил се е.

Камерата е от погледа на Слави.

В лабораторията влиза Стаматов, упътва се към стаята на Слави, влиза. С приближаването камерата се измества и включва в кадъра и Слави.

— Слави, дай ми протокола за пробите от въздуха и дъжда.

— Сега... — лека сянка на смущение преминава по лицето на Слави. Той започва да рови в страничните чекмеджета, в някакви папки, най-последно намира няколко листа и тъкмо се изправя, виждаме...

... Минчев, който бързо се приближава към тях. Още от вратата се обръща към Стаматов:

— А бе, Стаматов, ти като че ли остана с впечатление, че не те разбрахме.

Камерата включва в кадъра и Стаматов.

— А... защо? — неопределено отговаря той.

— Няма страшно, бе човек! Ще се справи всичко — продължава ентусиазирано Минчев. — Така де, защо сега сами да се... Ти разбираш... Да не забравяме и другото...

Камерата включва сега и Слави.

— Ей, трябвало да се държим здраво. Иначе ще ни бият... Един по един... Айде! — Минчев потупва Стаматов по рамото, поглежда го, сякаш е открил Америка, и излиза от кадъра.

Слави едвам изчаква да излезе Минчев:

— Виж какво, Ванка... И аз ще подпиша изложението.

— Добре де... Ако се наложи...

Слави му подава протокола.

— Ти прощавай, че на заседанието аз... — Слави иска да каже още нещо, но се отказва и само махва с ръка:

— И днес е един ден!...

ЕМА

Откриваме Слави, който пресича една от оживените улици на града.

Някаква млада жена взема изписани листа от коша до електронно-изчислителна машина, преглежда ги и ги носи към група жени, насъбрали се около централния пулт. Това е Ема.

Слави идва по коридора на електронно-изчислителния център. Пред една от големите стъклени витрини, отделящи залата от коридора, той се спира.

В залата началник смяната, блондинка с очила, доста оживено спори със скупчили се около нея момичета.

Покрай Слави преминава момиче с кутии магнитофонна лента. Той го спира:

— Моля те, повикай Ема за малко.

— Здравей, отдавна не си идвал.

— Трябва ми бързо.

— Ще ѝ кажа, но нали виждаш шефката.

Групата около началник смяната тръгва след нея, спира ги момичето с кутиите лента. Началничката взема една след друга кутиите, тя хвърля бърз поглед върху етикета им и ги подава на Ема. Момичето съобщава на Ема за Слави, когото „шефката“ забелязва.

В коридора. Ема:

— Слави, какво има?

— Можеш ли да излезеш за малко с мен?

— Изключено е. Нямаш представа какъв гаф стана. Шефката е луда от нерви.

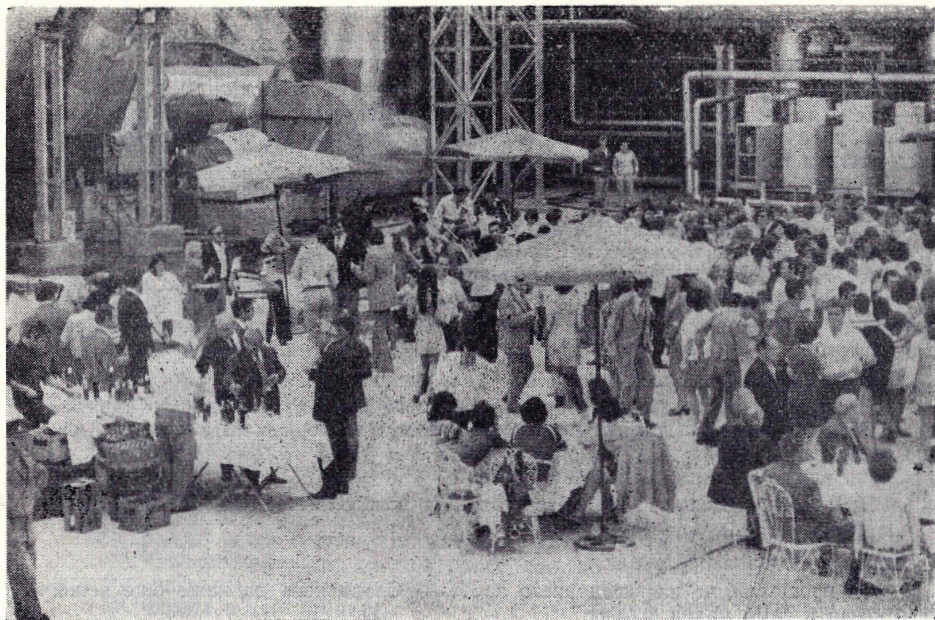
— Помоли я.

— Казвам ти, че не може.

— Чакам те долу — Слави е категоричен.

Пред входа на електронно-изчислителния център Слави чака Ема. Тя излиза след малко.

— Да вървим.



Сцена от филма „Дневна светлина“

— Какво е станало, Слави?

— Нищо.

— Нищо не разбирам. Обясни ми. — Ема е доста учудена.

— А при вас? — опитва се да отвлече разговора в друга насока Слави.

— Изчезна информация и шефката се усъмни. А се оказа според грешника, че е изтрита от пращинка, попаднала в главата на машината. Много рядък случай. Ти нищо не ми казваш. Къде отиваме?

Слави и Ема пресичат уличното платно.

— Аз няма да тръгна, докато не ми кажеш къде отиваме — и Ема спира на средата на улицата.

В същия миг рязко изскърцват спирачките на едно „Жигули“ и ядосаният шофьор излиза от колата и се разкрещява:

— Вие сте луди, бе. Не виждате ли къде вървите?

Слави тръгва към него да се разправя.

Насъбират се хора.

Някакъв човек тегли Слави за ръката:

— Елате с мен.

Слави не го усеща и казва на изплашената от неочакваното произшествие Ема:

— Усмихни се.

Няколко секунди след това:

— Видя ли какво щеше да стане. Кажи ми какво се е случило? — настоява Ема.

— Просто реших да останем сами — отговаря Слави. — Не ти ли харесва?

— Невероятно — засмива се Ема.

ПЛАВАЩИЯТ ХОТЕЛ

Слави и Ема минават през мостика до понтона, към който е привързан плаващият хотел. Зад тях прелетява дълга композиция на товарен влак.

До вратата на рецепцията, на дървена пейка, седи дежурният, възрастен човек, явно бивш моряк, който и сега е в някаква избеляла моряшка униформа. Той вдига поглед към Слави и Ема. Пита:

— Стая ли искате?

Слави поглежда към Ема и се прави, че сега взема неочаквано решение:

— Това е идея. Една стая.

— Паспортите — все със същия равен глас казва дежурният.

— В тебе ли е? — обръща се Слави към Ема и след това към дежурния:

— Ами, ако не ги носим?

— Няма начин тогава — отговаря твърдо дежурният.

Ема изненадано гледа към Слави. Тя механично се е подчинила и отворила чантата си. Слави измъква паспорта измежду пръстите ѝ и го подава заедно със своя. Дежурният прелства единия паспорт, после другия, надига се от пейката и понечва да влезе в стайката, но изведнъж се заковава на местото си. Отново сравнява паспортите.

— Я, бе вие какво ме будалкате? — негодува той.

— Защо? — пита Слави.

— Че вие сте женени! И живеете на пет крачки оттука... Защо не си идете в къщи?

— Искаме една стая — отсича Слави.

— Каюта — натъртва дежурният.

— Добре де, каюта... Нали имате свободна?

— Има, но за гости. За гости на града... Не може то така. Всеки му скимнало... И хайде... Ей го правилника!

— Спокойно — казва Слави и плъзва една банкнота между паспортите. Дежурният натиква банкнотата и паспортите в горния джоб на рубашката си, изчезва за миг в стайката и се появява с ключа:

— Девета каюта... Крайната, към водата!...

Слави взема ключа и отива към Ема.

Тя междувременно се е отдалечила на няколко крачки по-нататък. Слави я хваща под ръка и двамата потъват в коридора.

Малко катерче влочи след себе си два шлепа. Камерата следи известно време героичните му усилия и след това започва леко да се оттегля, „влиза“ в каютата. Ема, подгънала ръка под главата си, гледа към Слави. Погледите им се срещат.

Изведнъж тя се надига леко и гледайки го, казва:

— Ама че мошеник!... Ти имаш рожден ден — хвърля се върху него. Слави не успява да реагира. Ема вече го е прегърнала.

КОНСТАНТИНОВ

Широката река блести в лъчите на утринното слънце.

По крайбрежната железопътна линия минава маневрен дизелов локомотив и прегракналия му сигнал като че ли без нужда нарушава тишината. На прозореца е Константинов в тъмновинена пижама. Гледа навън. Ясно, това е традиционния „час“ на възрастния опитен директор, в който той по навик преценява миналия ден и програмира днешния. Сетне ръката му почти машинално притиска и като че ли масира областта на сърцето, това сърце, което напоследък все по-често се „шегува“. Константинов търси около себе си нещо, но погледът му попада на цъфналия през нощта кактус в ъгъла на подпрозречната дъска. Камерата коригира на кактуса и стои на него, докато в кадър влезе ръката на Константинов с чаша вода. Полива кактуса. Оттегляме се на Константинов, който внимателно отброява в останалата вода някакви капки от малко шишенце.

СТАМАТОВ

Стаматов е пред огледалото в банята. С точно и уверено движение той се бръсне. Изведнъж спира, замисля се, взема някакъв лист, напечатан на пишеша машина, и прочита няколко изречения на ум. Колебае се за нещо, за миг, но оставя листа и продължава бръсненето.

СЛАВИ

Будилникът с острия си и неприятен звън стреска Слави.

Той го заглушава, поглежда до себе си, после се обръща към прозореца. Ема вече е станала. Тя му се усмихва.

Слави я прегръща. Той е като малко дете. Спи му се още.

ПРАЗНЕНСТВОТО

Съвсем необичайно мястото на празненството по откриване на разширението е избрано на територията на завода между новите корпуси. На голяма бетонирана площадка е направен подиум за оркестъра, по края са наредени масите и столовете, няколко плажни чадъра. В страни е импровизираният бюфет.

Между странно уедрените, почти сплескани детайли на корпусите на завода звучи силен момичешки глас. Камерата открива голямо множество хора, приближава към младо момиче, което пее с микрофон в ръка. Лица на танцуващи. Лица на по-възрастни, които гледат и слушат.

Слави танцува. Той е в отлично настроение.

Константинов с интерес и топлота наблюдава веселието на работниците. Камерата се движи с тях. В кадъра влизат и излизат лица, понесени от тачка.

Стаматов с чаша в ръка съвсем неочаквано се е появил до Константинов, който като го вижда, му се усмихва. Пита го:

— Е, Стаматов минаха ли ви настроенията?

— Вече съм спокоен — отговаря Стаматов.

— И друг път не така емоционално. По-трезво трябва да гледаме на някои неща.

— Сигурно, другарю директор — казва Стаматов, отпивайки от чашата си. Константинов го потупва бащински по рамото. Стаматов оставя чашата си и кани едно момиче на танц. Камерата ги проследява, но попаднала на Минчев, който се провира между танцуващите, тръгва с него. Той се приближава до Константинов. Казва му почти на ухото:

— Занесъл е изложение в прокуратурата. Точно днес!

Константинов помръква. Настроението му се скършва. Но изведнъж се залавя за Минчев:

— Да се констатира един факт не е достатъчно, Минчев. Твоята позиция каква е? Това ме интересува!

Минчев не е очаквал такъв въпрос и се обърква:

— Тук има някакво недоразумение, нали... аз на заседанието... се опитах и след заседанието също се опитах... Струва ми се, че моята позиция е...

Константинов само махва с ръка и не го оставя да се доизрече. Бай Петър, който е бил наблизо, е помислил, че Константинов е махнал на него, и се появява с пълна чаша, готов да се чукне с директора. Засмяната му добродушна физиономия оправя донякъде настроението на Константинов:

— Не са лоши момчетата, бай Петре, а? — и той се чука с него.

Минчев, който стои недоумяващ, излиза от кадъра, тъй и недоизказал се.

— Какво веселие организирахме за хората — казва Константинов на бай Петър, който поклаща глава в знак на одобряващо съгласие.

Мелодията се е сменила с друга, по-бърза и по-модерна.

Малка група по-възрастни в страни пробват новия танц.

Минчев е намерил Слави на една маса и нещо му се оплаква. Явно е ядосан от разговора си с Константинов.

— Той ще ми говори за позиция... Каква ми била позицията. Аз му обяснявам, той не ме слуша... Ще ми разправя той... Ще ме заплашва с позиция. Той не знае на кого е попаднал. Аз тичам по цял ден да му оправям бакините, той ще ми говори за позиция...

Но Слави е решил да се отдаде на веселието и почти не го слуша. Когато минава някакво момиче, той го кани и се измъква от дългия и неинтересуващ го разговор с Минчев.

Танцуващите са в своя апогей.

Константинов не го сдържа на едно място. Спрял е и наблюдава група млади хора, които подскочат. Между тях е и Слави.

Камерата се изтегля и открива голямото множество, веселящо се между корпусите на новото разширение, върху бетонната площадка.

ВЕЧЕРЯТА

Слави и Ема са седнали на малка масичка в открит ресторант. Вечерят. Слави съсредоточено се справя с витата наденица и с пържените картофи.

Във вечерното небе над тях преминава самолет. Двамата механично поглеждат нагоре. Шумът е силен. Отминава.

Слави се сеща нещо:

— Утре заминавам за София. Забравих да ти кажа.

— Някакви неприятности — пита малко изненадана Ема.

— Не. Просто по работа. Отиваме с шефа в комитета.

— Ще се бавиш ли?

— Не вярвам. Константинов бързо ги урежда нещата.

ОТ САМОЛЕТА

Безкрайно море от купести облаци. Причудливи монументални образувания летят срещу нас, обагрени от сутринното слънце в розово-сиво-гълбово.

Голям завод бавно минава под самолета. Комините бълват разноцветни димове. Отгоре корпусите изглеждат като кубчета, наредени безразборно. Дълъг шлейф от дим се стеле над земята.

В САМОЛЕТА

Константинов и Слави са седнали един до друг. Константинов гледа през прозореца. Обръща се към Слави:

— Голямо нещо — казва той. — Но и нашият не е малък вече с новото разширение. И най-важното, че с плана сме много добре тази година... Аз за какво бързам толкова!

По пътеката приближава стюардесата и тика пред себе си количка — отрупана с напитки, цигари, бонбони:

— Заповядайте! Какво ще желаете!

Двамата вземат кока-кола, а Константинов поисква и два вестника. Той избира единия, другия подава на Слави:

— Днешни са... А като пристигнем, ще поговорим на спокойствие по нашата работа.

УТРО В СОФИЯ

Широката алея от аерогарата към София меко завива вляво. Летят от двете страни високите тополи. Движението е още слабо — от време на време на среща профучава кола, камион.

През бързо мяркащите се отстрани стволоче на тополите проблясва утринното слънце.

РЕЦЕПЦИЯТА

Константинов и Слави, току-що попълнили адресните си карти, отиват на рецепцията. Дежурният ги взема, подава ключ на Константинов.

Тръгват към вратата на асансьора.

ПЪРВИЯТ РАЗГОВОР — АПАРТАМЕНТЪТ В ХОТЕЛА — ДЕН

Докато камерата разглежда обстановката в хола, а Слави седи удобно изтегнат в едно от креслата на единия край на дългата маса за заседания, през отворената врата се донася шумът на водата от душа и през него едва успява да пробие някаква пасторална песничка, свирена с уста от Константинов. Той явно е в добро настроение. Слави се прозява. От нямане какво да прави, той пуска вентилатора. Една от прозявките си той прикрива с ръка.

Появява се Константинов, носейки телефона, зад него се размотава дългият кабел. Той се настанява срещу Слави на противоположния край на дългата масичка. Набира номер. Докато чака:

— Няма ли да вземеш душ? Освежава — обръща се той към Слави, когато е обхванала някаква странна ленност.

— Къпах се, преди да тръгна — проговаря Слави.

— Ало, ало, Димо Константинов е на телефона. Не. От София се обаждат. Може ли да уредим една среща с другаря Рангелов... Днес, разбира се... — Константинов прави кисела физиономия — разбирам, да... Добре, тогава да останем за утре сутринта — той оставя слушалката. Към Слави: — И те заседават като нас. Какво да се прави. Трябваше оттам да му звънна. Сега ще чакаме до утре... — Константинов се замисля.

— Всъщност ние за какво отиваме при Рангелов — нарушава Слави дългото мълчание.

Константинов го поглежда, става, отива до дипломатическото куфарче, отваря го, измъква оттам папка, вади от нея няколко листа, връща се към Слави, включвайки го в кадъра. Константинов му подава листовете.

— Виж това — казва той. — Прелис от изложението на Стаматов до прокурора. Внимателно го прегледай — въздъхва Константинов, сякаш е понесъл огромна тежест, оставя Слави сам и тъкмо скрил се в отвора на вратата, отново се появява за миг; забравил е да каже още нещо:

— Спокойно, спокойно го прочети.

За момент Слави не посяга към преписката, изключва вентилатора, започва да чете, той прехвърля набързо листата, замисля се. Лицето му придобива сериозен, почти напрегнат израз. Ленността му мигновено се е изпарила. Той включва отново вентилатора и отново започва да чете. Камерата коригира от него на Константинов, който се появява, слагайки си връзката. Изчаква Слави да свърши четенето.

Слави, макар и в гръб, чувствава погледа на Константинов. Завъртява се заедно със стола и казва:

— Той каза, че ще го направи!

Константинов, който в момента е погледнал през прозореца:

— Аз също не бях изненадан, понеже го познавам. — Вече гледа Слави в очите, идва към камерата, — но все пак това е един неприятен инцидент за нас... Рангелов трябва да ги знае тези неща. Трябва да му кажем.

Камерата от Константинов коригира на Слави, който се върти отново на стола, проследявайки с поглед Константинов. Почти запъвайки се и смутен много, Слави се мъчи да балансира нещата:

— Обективно погледнато... от негова гледна точка това е въпрос на мнение... Действително в пробите, които изследвах, имаше нещо тревожно...

Константинов в гръб продължава да върви към другия край на хола.

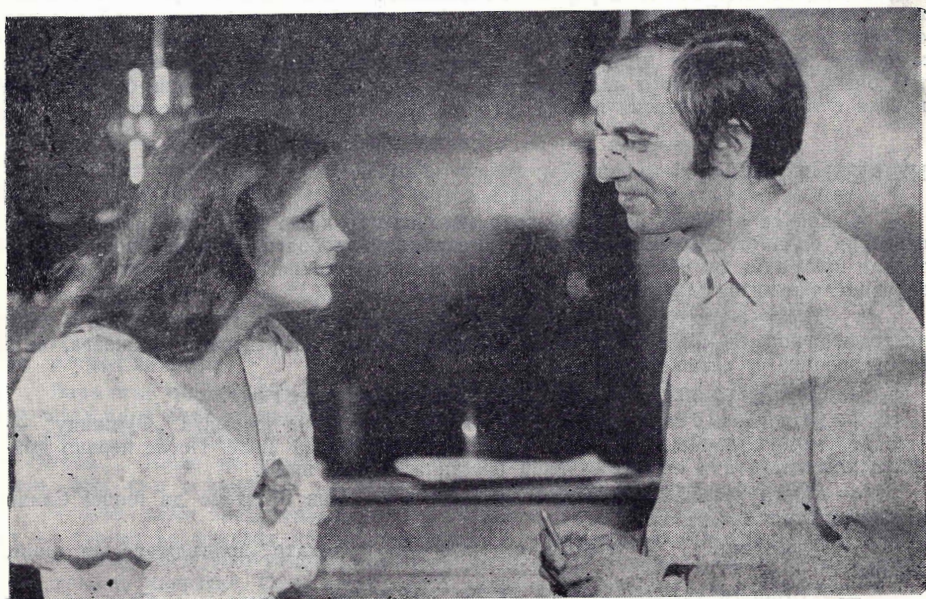
— Така е и всички го знаем — той се обръща към Слави, — но тук въпросът е малко по-комплициран... Лично аз не се чувствавам пряко засегнат. За такова нещо още няма пратен директор в затвора! — тук Константинов внезапно и добродушно се засмива на шегата си, после лицето му отново придобива сериозност и загриженост: — По-важно е другото, Слави — нашите отношения откъм етичната им страна.

— Все пак трябва да се съобразяваме с характеристиките — прекъсва го Слави плахо.

— Именно! Трябва по-голяма гъвкавост. Нещата трябва по-нюансирано да



Едуард Захариев и Иван Кондов



Елза Илиева и Младен Киселов

се чувствуват... А това липсва на експанзивния характер на Стаматов... Например при тебе... Действително и на мен не ми е лесно да взема такова решение, но поговорих и с Василев. Ще видим и Рангелов какво ще каже — мисълта ми е, че не трябва да се отлагат нещата, след като се разбра, че не можем да намерим общ език със Стаматов, нали така...

Слави — напрегнато мълчи, изведнъж той се мъчи нещо да каже, но думите сякаш са спрели в устата му. Константинов улавя това негово състояние и за да го облекчи и успокои, потупва го бащински по гърба ставайки:

— Е, в краен случай не е задължително Стаматов да напуска завода, но ми се струва, че не може повече да остане в производствения отдел — следим Константинов, който влиза в съседната спалня, облича си самото и пред огледалото си слага одекOLON, и разговора, който той наруши с дълга пауза точно в най-деликатния момент той се провиква от спалнята:

— Въпреки че аз го ценя като специалист... Но ти ми се струваш по-разумен и можеш спокойно да поемеш отдела...

Слави седи като замръзнал в креслото. Като ударен по главата. Той е изумен от току-що чуто.

Константинов в спалнята продължава:

— Няма нищо страшно. Тъй де, дето има една дума, на първо време всички ще помагаме...

Константинов пред огледалото си маха косъмче от самото:

— Никой не се е родил научен, няма защо да се безпокоиш — той вече излиза от спалнята и погледът му пада върху празното кресло на Слави. Константинов трепва, но забелязва, че Слави е отишъл в другия край на хола до прозореца с гръб. Константинов коригира трепването си, защото Слави в този момент се обръща.

— Лесно е да се вземе такава позиция като на Стаматов — Константинов е вече в гръб и се приближава към Слави, камерата включва и него. Слави го следи много внимателно. — Но ние се намираме на такъв етап, когато производството е много по-важно от всичко друго. Тук Константинов се обръща с лице към нас. — Останалото е чиста демагогия. И това трябва да кажем на Рангелов. Все пак... ние план изпълняваме. И Константинов се търка на мястото на сърцето. Слави стои до него все така учуден и безмълвен. — Аз ще изляза, имам да свърша някои работи. Довечера ще се видим. Ако случайно се забавя, остави вратата отключена — Константинов излиза от кадъра. Слави стои така няколко мига, премисляйки всичко, вади цигара да запуши, но запалката му отказва. Изведнъж той рязко съблича самото си, хвърля го на едно от креслата, маха си хубавата връзка с точките, запокитва я след него и също излиза от апартамента.

НЕПОЗНАТАТА

Слави се е опрял на бара, пред него висока чаша с напитка. Понечва да седне на едно от високите столчета, но съглежда свободен един от удобните фойбойли край една от масичките, отива и се настанява в него. До него женски глас заучава някакви чужди имена.

...Младо симпатично момиче седи на съседния стол до масичката и след всяко изричане на името го записва. Синята значка на ревера му показва, че е екскурзоводка от „Балкантурист“.

— От Африка ли са? — пита Слави, колкото да каже нещо.

— Японци... Много мили хора. Представители на фирмата „Фуджицу“ — отговаря момичето, без да вдига глава, и продължава да пише. После нервно драска с химикалката в страни — явно престанала е да пише.

— Много хубаво — ядосва се момичето. — Пак престана да пише! Слави й подава химикалката си.

— Благодаря... — усмихва се момичето и докато продължава да пише, говори:

— ...Винаги така се случва, когато най-много бързам... — След няколко мига тя все така непринудено продължава. — Не знам дали сте имали работа с японци. Появяват се точно на уговорената секунда.

Слави отпива от чашата си и казва, колкото да продължи разговора:

— Познавам навремето една японка.

— А как я отличаваште от другите? — пита момичето.

— Не беше трудно. Беше единствената в курса — вече с известен интерес гледа Слави към момичето.

— Така ли?... — за миг поглежда тя към него и пак продължава да пише. След малко казва:

— А една моя приятелка се омъжи за етиопец и дори ми изпрати декларация да ѝ отида на гости в Адис-Абеба.

— Тъкмо ще ви се отдаде случай да видите жив император — усмихва се Слави.

— Вие ходили ли сте там? — оживява се момичето.

— Не. Императорът беше тук. На приятелско посещение.

Момичето се смее, почувствувало шегата. Нещо отклонява вниманието ѝ.

— Ето ги! Пристигат... Нали ви казах.

Натиква набързо документите в чантата си и подава химикалката на Слави.

— Задръжте я. Ще ви трябва — казва Слави.

— Благодаря! Дано успее да ви я върна

Момичето става от стола си, отправя се към своите гости и приветливо ги пита на английски как са прекарвали нощта.

КИРЧО

Наклонената улица е пълна с паркирани коли. Покрай тях виждаме Слави, който слиза в града.

Друга улица, затворена от двете страни с високи здания. Платното е задръстено от спрелите по двата тротоара коли, от промъкващите се в средата различни автомобили. Минувачите са изпълнили и двата тротоара. Изведнъж малка спортна кола стремително се вмъква на празното място до тротоара, заковава със спирачките, вратата се отваря и изскача елегантен млад човек на около 30 години. И още не затворил вратата на колата започва да говори в скоропоговорка:

— Хей, Слави! Чакай! Няма да ми избягаш.

Камерата леко се оттегля и включва в кадъра Слави. През преминаващите минувачи виждаме как Кирчо помъква Слави към вратата на дневен бар и говори:

— Не те пускам. Влизаме тук, макар и за пет секунди...

Камерата е от мястото на бармана. Слави и Кирчо са седнали на бара, зад тях през витрините, оживлението по улицата е все така голямо. Кирчо говори:

— ...Познах те веднага. Толкова време — всичко хвърчи, брат!... И аз се опитвам да хвърча. По авиопистата вдигнах със звяра 160!... Ти си добре, виждам! Обръща се към бармана:

— Два коняка и по-бързо, че нямам време! — и веднага пак към Слави: Да си тук и да не се обадиш! Помниш ли последната вечер! „Гаудиамус Игитур“. И така нататък... А оттогава? Край! Изгубихме се. Аз хвърча със звяра, а ти сигурно хвърчиш...

Барманът поставя пред тях две чаши с коняк. Кирчо бърка в джоба на жилетката си и хвърля две монети на бара. Всичко това не е прекъснало говоренето му: ...Е, аз малко и по друга линия, просто бон-шанс, нали разбираш. Едно на хиляда... Защо не пиеш? Наздраве! Трябва по-често да се виждаме. Нали знаеш, сега съм в комитета — поглежда големия си модерен часовник.

— Ето, даже закъснявам. Ама ще почакай. Така де! Какво нещо е животът — съвсем не очаквах да те срещна!... Слушай, телефонът ми е „три седмици“ — вътрешен. Ако нещо... само че до месец и половина няма да ме има, да не звъниш напразно. След заседанието направо на летището и в Лондон.

— Е, радвам се, че се видяхме. Обаждай се! Чао! — скача енергично от мястото си и изчезва! Слави само успява да погледне след него. Замисля се.

След малко го виждаме да влиза в някакъв магазин.

Телефонна кабина. Слави пуска монета и набира номер. След няколко сигнала се чува.

— Моля.

— Здравей, Лена! — казва Слави.

— Кой е?

Слави замъдчава за миг, просто не знае как да продължи.

— Мишо, ти ли си? — пита гласът.

— Не, Лена, аз съм!

Миг мълчание. Лена е познала гласа на Слави и бързо казва:

— В София ли си? — и недочакала отговора му, продължава: — Къде да се видим? Ела да ме вземеш от басейна. До три съм там.

— Добре — казва Слави.

— Ще те чакам — чува се гласът на Лена и Слави окача слушалката.

Слави излиза и тръгва, но се сеща нещо и бързо се връща обратно в кабината, като отминава недоволния поглед на възрастна жена, която е искала да влезе.

Слави набира номер:

— Добър ден, Нели!

— Кой, моля? — чува се глас в слушалката.

— Аз съм, Нели. Слави.

— Боже господи! След толкова години...

— Искам да те видя, Нели — казва Слави.

Нели замълчава за малко:

— Имам дъщеря и не мога да излизам далеч... Ела към нас...

— Добре.

— По обед я извеждам.. Отдалеч ще видиш една количка...

— Ще дойда, Нели.

Слави окачва слушалката и излиза от кабината. Камерата се изтегля с него и го следва, докато Слави пресича движението и тръгва по потъналата в светлина улица.

Малък хълм в покрайнините на града. По него зелена гора, ниски борове, проскубан лещак, зелена, неотгъпкана трева. Градинска пейка и на нея е седнала Нели, неподвижна, загледана напред. Чува се проплакване на бебе. Нели става, отива до количката с цветно чадърче и я издърпва на по-слънчево място.

— Нели!

Тя се обръща. Усмивка се. Идва Слави с някакви пакети. Двамата седат на пейката. Гледат се.

— По-рано носеше косите си спуснати — казва той.

— А твоите бяха по-къси — отвръща Нели.

— И много повече — засмива се Слави.

Камерата е на двамата.

Слави пита:

— Това ли е вносната количка?

Нели: — Да, английска, тип „Ладия“. Свекърът ми я донесе.

Слави: — Има добра федерация. — След пауза — това е за дъщеря ти. Ще ни запознаеш ли?

Нели: — Сега спи... Тук въздухът е много чист...

Слави: — Хубава е... На тебе прилича.

Нели: — А всички казват, че повече на Сашо...

Слави: — Как си я кръстила?

Нели: — Розалинда. На свекъра ми.

Той: — Розалин ли се казва?

— Да — засмива се Нели.

— Обичам да идваме тук — казва Нели. — Човек просто си почива на въздух...

— Не ходиш ли на вилата?

— Рядко, в събота и неделя... Сашо е много зает... Ти откъде знаеш за вилата?

— Ами знам — усмихва се Слави.
 — Вилата е на свекър ми... Един ден, разбира се, ще бъде наша. Понеже той има само един син, дъщеря му е женена в Чехия.
 — Знам и още нещо, Нели, че си щастлива.
 Тя го поглежда за миг, после отклонява погледа си.
 — Може да ме помислиш за глупачка и еснафка, но ще ти кажа: ... Попаднах на добър човек. Той ме обича и не ми изневерява.
 — Пазарува и ти помага в прането? А в службата му го ценят и ще го пратят на специализация в Геферето.
 — В Австрия. Сашо е в „Парни котли“ ...
 Слави вади цигарите си, поднася на Нели, но тя отказва:
 — Не, не! ... Докато кърмя ...
 Той запушва и слуша разказа на Нели.
 — Той е от много добро семейство ... Свекър ми е със заслуги и сега чете лекции в МЕИ ... И Сашо сигурно ще вземе някой курс, но още е много претрупан ...
 Докато Нели говори, камерата я изключва от кадър и отива само на Слави, който гледа неподвижно към града.
 — ... Връща се вечер късно, има толкова извънредна работа, по цяла нощ работи, просто съм го намирала заспал на чертожната дъска, а лампата свети до него ...
 На фона на пейзажа на града гласът на Нели продължава:
 — ... И в командировки ходи често, понеже сега много се строят парни централи, а специалистите са малко ... По вилите го викат ... Има едни малки котли „Екватор“ за етажно парно. Той е факир и вече на няколко места направи ... И го канят тук, там, но все няма време. Ако искаш вярвай, не знам откога не сме ходили на кино! ...
 Камерата отново е на Слави.
 — Свириш ли, Нели? — без да иска, прекъсва той дългия монолог на Нели. Тя внезапно млъква. Слави чувствава, че твърде жестоко е засегнал Нели. А най-малко е искал да стане точно това.
 Отново пауза.
 — Аз остарях вече — казва Нели тихо и сълзи блясват в очите ѝ. А ти си същия ...
 — Напротив. По-хубава си станала ... — чуваме гласът на Слави, който прави безуспешен опит да излезе от създалото се положение.
 Тя търси кърпичката си в чантата, бърше си носа, мъчи се да подтисне минутната слабост.
 — Напълнях след раждането. Трябва да отслабна.
 — Сашо сигурно те харесва такава.
 Тя мълчи, обмисля да му каже ли нещо много важно, което е премълчавала досега, или отново да го запази за себе си. Докато се колебае, камерата леко се е оттеглила и е включила двамата.
 — Не, той харесва по-слабите ... Може да си чул ... Ако не беше дошло детето, за малко да се разведем.
 Отново пауза. Слави протяга длан.
 — Ще вали — казва той.
 Още миг Нели стои неподвижна, после става:
 Камерата я следи. Тя взима детето от количката. Разкопчава блузата си:
 — Прощавай, време е да го накърмя. — И докато слага бебето на гърдата си, камерата отива към нея, леко приведена над детето, на зеления фон на горичката.

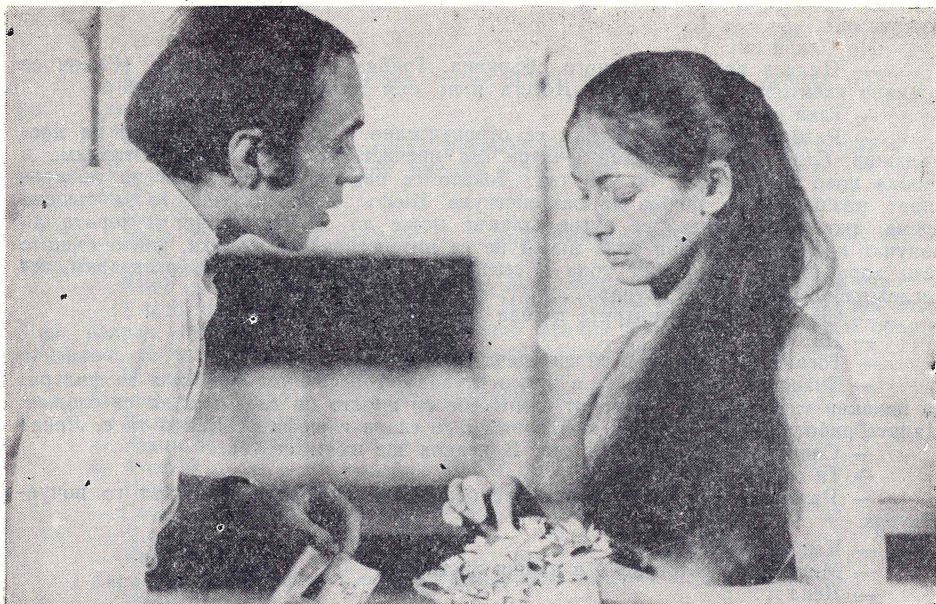
ДЕЦАТА

Едно дете тича на размазания фон на полето.
 — Чичо, чичо — вика то и продължава да тича. Спира. — Имате ли кибрит?
 Камерата се оттегля и включва клекналия срещу детето Слави, който ѝ оправя обувката.

— За какво ти е?
 — Носим си картофи, пък нямаме огън.
 Слави се изправя и двамата се приближават към други две хлапета, разположили се около малко натрупани съчки.
 — Това ли е всичкото? — казва Слави. — Я донесете още. Децата донасят.
 Слави прикляква да запали, преди да драсне клечката, пита:
 — Ами ако не бях минал?
 — Венци искаше да търкаме две дървета.
 — Защо не търкахте?
 — Защото сме двайсети век — категорично заявява момченцето.
 — Вие по-добре вървете да четете, че и в двайсети век пишат двойки...
 По-малко игра!
 — Каква игра — отговаря пак русото хлапе. — Ние събираме вторични суровини — камерата коригира към другите две, които хорово добавят:
 — Искат ни по шест килограма... Но първо да изпечем картофите.
 Слави гледа децата и усеща, че му става мило за тези малки човечета, сериозни и делови не за възрастта си, отсега имащи своите проблеми.
 — Съберете още дърва — казва той, — трябва да се разгорят хубаво, да станат на жар. После се усмихва леко и на тях, и на себе си и добавя:
 — А след това картофите.

ЛЕНА — ЗАКРИТИЯТ БАСЕЙН. ДЕН.

Лена плува, отблъсква се от стената на басейна.
 Чуваме мъжки глас: — Двадесет и две.
 Лена. Моментите на отблъскването и пристигането.
 Втори, трети път: гласът повтаря различното време.
 Слави отмества поглед по цялата огромна полутъмна зала, в която се разнася шумът на плуващите тела.
 Лена излиза по стълбичките, треньорът нещо ѝ казва, после тя се приближава (преминава на фона на големия витраж) към Слави.
 — Здравей — казва тя.
 — Отлично плуваш — Слави изведнъж е променил изражението си, той се мъчи да придаде на гласа си бодър тон.
 — А ти как така? Изведнъж...
 — Съвсем неочаквано, Лена. Нямах време да ти звънна оттам... Вие свършихте ли?
 — Още не...
 — Тогава аз ще извикам такси... Тъкмо докато дойде. По пътя ще вземем нещо за пиене...
 Лена го наблюдава изпитателно, готова е сякаш да му каже нещо. Слави улавя погледа ѝ, който за миг се е спуснал към ръцете му, и той ѝ подава плочата:
 — Това е за теб.
 Лена като че ли се смушава изведнъж.
 — Благодаря ти... Почакай за секунда, ще отида да се наметна. — Лена излиза от кадъра. Оставаме на Слави, който гледа след нея.
 В басейна плуват останалите жени.
 Слави сяда на един от съгваемите столове. Лена се бави. Оставаме по-дълго време в контражур на него... в същия кадър влиза ръката на Лена, подава бяла пластмасова чашка:
 — Заповядай, взех кафе — (отваряме) Слави го поема, Лена сяда срещу него на другия стол. Наметната е с ярко жълта хавлия. — Нашият автомат е крадец. Посиня ми юмрукът, но върна стотинките този път.
 — Трябваше да ме викнеш. Не е пуснал и лъжичка.
 — Аз го разбърках.
 Настъпва дълга пауза. Слави и Лена пият кафе. Бавно отиваме към Лена. Тя гледа Слави. Оставаме на нейния портрет.
 — Как живееш, Лена.



Лена едва забележимо трепва. Свива неопределено рамене, това се чувства. Сякаш за да избегне някаква неловкост, тя пита тихо след кратка пауза:

— Получаваше ли ми картичките?

— Последната получих на рождения си ден... Благодаря... а аз бях забравил тогава... Все пак ти не ми каза как живееш...

Лена дълго мълчи.

— Малко странно... Питаш ме за пръв път, откакто се познаваме. И не зная какво да ти отговоря. Задълго ли си тук?

— За ден-два... Значи при теб всичко е нормално.

— Мисля, че да... Какво е станало, Слави. Нещо си подписнат?

— В командировка съм. С шефа.

— Разбрах, че си станал началник. Честито. (Дотук сме само на Лена.)

Сега сме на Слави:

— Не може ли да прекъснеш тренировката. Ще отидем до вас.

Трябва да останем сами. Искам...

Отново сме на Лена.

— Знаеш ли, невъзможно ми е.

— Аз не за това, Лена. Искам просто да поговоря с теб.

— Добре, нали говорим тук. Аз те слушам.

Лена едва забележимо се е стегнала.

— Имам чувството, че онай тип отсреща нервнич...

— Кой? Треньорът ли? Не се безпокой, аз му казах, че имам много важен разговор.

— Разбираш ли... преди малко не случайно те попитах как живееш... Действително ние често пъти нищо не знаем един за друг...

— Отдавна трябваше така да поговорим...

— Ти щастлива ли си?

— Не знам. Идваш. Отиваш си. Там сигурно си имаш семейни грижи. Приемам нещата такива, каквито са.

— Досега никога не си ми казвала това за семейните грижи, Лена.

— Досега, да. Но сега ти разговаряш така, сякаш си решил да промениш живота си?

На Слави сме.

— Цялата история е много объркана. Трябва да ми помогнеш. (Слави се усмихва скептично на себе си). Досега явно съм минавал между капките.

— Така е с повечето хора.

— Разбираш ли, чувствавам се отвратително. Това не бива повече да продължава. Става дума за едни филтри. За пречистване на въздуха. Открихме в завода ново разширение, но без тях. Докато се намерят специалисти да ги монтират, разширението трябва да бездейства. Шефът е против, защото за същото време, ако разширението се пусне, планът може да се преизпълни и хората да получат премиални... при това никой не се интересува от въздуха, който същите тези хора дишат. Всъщност това е смешно... Сега както ти го разказвам, ми изглежда елементарно и глупаво...

— Смяташ ли, че филтрите трябва да се сложат.

— Да.

— Тогава ги сложете. Кой ви пречи?

— Знаеш ли, всичко това е много глупаво. Това, че говорим сега за филтри, за някакви такива неща, които от само себе си просто би следвало да се сложат. Цялата работа е там, че един мой приятел се скара с шефа... Какво ти е, Лена?

— Слави, трябва да ти кажа. В неделя ще имам сватба.

— Ти се шегуваш.

— Разбираш ли, това между нас беше обречено, последния път го почувствувах.

— Как се казва...

— Михаил — фотограф е в нашия институт.

— Лена...

МИШО — ФОТОАТЕЛИЕТО — ДЕН

Зад червената стъклена стена на фотолабораторията, в огромното пространство на фотоателието откриваме приближаващите се Слави и Лена. Слави оглежда помещението:

— Тук всичко е ново. Хубаво място.

Лена кимва. Те се приближават.

Мишо изважда от ваната проявен филм и го гледа срещу светлината.

На стъклото Лена почуква.

Мишо окачва лентата да съхне, бърше мокрите си ръце, отваря вратата на лабораторията и излиза в голямото хале. Тоналността рязко минава от червена в сребриста, камерата отива към Лена:

— Това е Слави. Говорила съм ти за него.

Мишо подава ръка.

— Сядайте... Лена, донеси ни нещо.

— Какво? — пита Лена.

— Каквото искаш. Изложбата свърши. Сама избери.

Слави и Мишо тръгват към канапетата, Лена отива към съседното помещение. За миг поглежда след тях.

Слави разглежда помещението. Погледът му се плъзва по плакатите на цялото огромно помещение.

Мишо поглежда към него и след кратко колебание, в което като че ли има мъчително припомняне, пита:

— Вие в банката ли работехте?

— В банката — сепва се Слави. — Не... аз съм инженер химик.

— Нещо бъркам. Някой работеше в банката — казва Мишо. — Какво ми хрумна тази банка сега...

След миг мълчание Слави парира неловкостта, явно са го сбъркали с друг. Казва с действително възхищение:

— Интересно е тук.

— Сериозно?

— Като идвахме насам, Лена ми разказваше. Виждам, наистина имате чудесна работа... Изобило изкуството... — казва Слави със скрита завист.

— Какво изкуство? — учудва се Мишо и с неочакван интерес започва да наблюдава Слави.

— Как какво? Тези цветове, тези линии, тези форми... такава атмосфера... Спокойна работа.

Мишо тихо:

— Пнете ли? — той измъква някаква бутилка иззад креслото съвсем неочаквано и без да дочака отговор, налива в две чаши, подава му едната. — Искате ли сода?

— Не — казва Слави.

— Лед?... Ще пием без лед — Слави отпива, Мишо след него. — Отвратително е — казва Мишо след пауза.

— Кое? — учудено пита Слави. Той не разбира за какво собствено говорят.

— Елате за момент — продължава Мишо. Слави става и тръгва след него.

Лена излиза насреща им с кафето, но Мишо минава покрай нея, без да ѝ обърне внимание, те се приближават до един фотоапарат. Спират.

— Погледнете — казва Мишо.

Слави се навежда и поглежда през екрана.

— Виждате ли нещо?

— Нищо не виждам.

— А сега?

— Нещо ми е мътно.

— Сега добре ли е?

— Да. Добре.

— Какво виждате?

Екран на фотоапарат. Слави поглежда към Мишо.

— Един бут.

— Какъв бут?

— Ами не знам.

— Свински — в ръката на Мишо изведнъж изниква дълъг и остър нож, той хвърля на Слави отварачка. — Отвори две бири — преминава той на ти. Мишо отрязва едно парче от бута.

— Опитай го. Свински.

Слави му подава отворената бира.

— Наздраве, Слави. Виж какво, Слави, както и да го освети човек този бут и с каквато и светлина — и Мишо забива ножа в него, — той все си остава свински бут. В това е цялата работа.

— Да... кима дълбокомислено Слави.

— Това, което виждате. Цветовете, линиите, формите. Толкова години го правех... Трябваше да го правя... и го правя. И какво? Ето го съвършенството, цветосъчетанията, великолепието на шрифтовете и това, което вие наричате прекрасно... всичко това... е отвратително. Рекламира се нещо, което трябва да се яде, нещо, което хората дъвчат, поглъщат, смилат. Толкова години... разбирате ли... цяла младост преминава под знака на нещо, което се оказва пш... И това е... страшно.

В тъмното отсреща Лена се е спряла с две бели чашки кафе. Тя слуша Мишо. Лицето ѝ е напрегнато.

— Чакай — нещо ново хрумва на Мишо, в ръката му се появява списание. — Четох това преди известно време и много ми хареса. „Съществуваха жанровите фотографии — уличните наброски и репортажи, заснети със „скрита камера“, които нашите инструктори смятаха за недостатъчно добре осветени. А имаше и снимки, където осветлението беше изкуствено. Тези фотографии моментално пораждаха такова чувство, сякаш предметът вече е престанал да бъде къс от истинския живот, а е бил старателно нагласен и осветен от цяла система осветителни тела. Може да се каже, че всичко се снимаше и осветяваше по този начин. Обаче старомодните портрети, снимани преди половин век, понякога са истински фотографии, които човек може дълго да гледа и които предизвикват интерес и възмущение. Тези фотографии са правени на дневна светлина, с истинската, хубава и естествена светлина на деня.

— Може ли — казва Слави.

Мишо му подава списанието.

Слави зачита.

— Е — казва Мишо след пауза.

Слави поглежда към него и малко встрани, където с чашките кафе е застанала Лена и ги гледа.

ВТОРА СРЕЩА С НЕПОЗНАТАТА

Слави стои замислен над конвеерната лента, която влачи изпитите чашки кафе.

До него някакви момичета оживено разговарят.

Кафенето е завладяно от общия шум на сливащи се гласове.

Отсреща по пустите стълби на подлеза се изкачва възрастен човек.

Слави минава през хола на хотела, когато неочаквано някаква песен го кара да спре.

В отсрещното фоайе са седнали японците и пеят. Непознатото момиче внимателно ги слуша. То вижда Слави и му махва с ръка да изчака.

Когато идва, момичето му връща химикалката:

— Заповядайте, благодаря ви много.

— Какво е това? — Слави не може да включи.

— Химикалката ви.

— О, да — сега се той. — Много хубаво пеят вашите японци.

— Нали ви харесва — казва момичето. — Ходихме до Рилския манастир и по пътя ме помолиха да ги науча някаква българска песен. Тази беше първата, която ми хрумна. След малко отиваме на бар. Защо не дойдете?

— По-късно, ако успея — смутолевя Слави и се разделят.

НОЩНИЯТ РАЗГОВОР — апартамента в хотела — нощ

В полумрака на хола, осветен от нощните лампиони, се чува шумът от душа в банята. Чува се хлопване на врата. Някой запалва лампата в антрето. Камерата коригира от хола в спалнята на Константинов. Той влиза в стаята си. Нощната лампичка, поставена пред огледалото на тоалетната масичка, е запалена. Константинов се приближава, той е в добро настроение, отпочинал е и се е разговарял през днешния ден от грижите. Константинов се спира пред лампата, нещо му прави впечатление, той намира някаква бележка, оставена под нея, взема я, чете я, после тръгва през пустия хол, като на вратата му едва не се сблъсква със Слави, който се появява в костюм, с връзка и мокра глава. В ръцете си държи кърпата. От неочакваното сблъскване с Константинов Слави забравя да си изтрие главата.

— Нищо не разбирам — казва Константинов.

— Аз си отивам — отговаря Слави. — Не мога да дойда в комитета.

— Защо?

— Просто не мога.

Константинов гледа Слави право в очите, сякаш иска да разбере какво се е случило.

— Разбирам, приятели сте — въздъхва той. — Но понякога се налага в такива случаи — Константинов замълчава и тръгва да се разходи из хола, търсейки нови думи. — Трябва по-професионално да гледаш на тези работи...

— Аз не искам да бъда и... — застигат го думите на Слави в гръб.

— Какво и... — Константинов трепва и моментално се обръща: — Между нас има недоразумение. Става дума за принципи... Може би сутринта афектирано да съм попресирил нещата. Но съгласи се, че Стаматов иска собствената му същност да е чиста и друго не го интересува...

Слави го прекъсва, заеквайки:

— Той има право и мисля, че не е така.

Тази реплика много силно докача Константинов:

— Ти можеше още тогава да кажеш това. На заседанието още, а не да мълчиш!

Слави стои с кърпата, machкайки я в ръце; иска нещо да каже, но силно е развълнуван, камерата тръгва с него из хола, той трескаво търси най-точните думи, за да ги каже на Константинов, обръща се, разбира се, и ги изрича:

— Ние все бързае... а трябва да заживеем просто и естествено. Вие го-ните план, всички гоним план и се съгласяваме хората да дишат отрови... Под-чиняваме се на някаква безсмислена инерция — Слави се приближава до Кон-стантинов, сякаш иска да се убеди, че думите му ще имат ефект: — Досега съм мълчал, но сега ви казвам открито... всичко това е неприятно и аз не мога да го приема. Струва ми се противоестествено и затова си тръгвам...

— Жалко — въздъхва Константинов. — Както искаш... На твоите годи-ни и аз бях така разпаден... Едно бих искал да ти кажа: винаги съм те ценял и затова те взех... Може би в теб съм виждал самия себе си от ония години...

— Тръгвам — казва Слави след дълга пауза.

Константинов остава сам до прозореца.

КОРИДОРЪТ В ХОТЕЛА

Слави слиза по стълбите. Вижда Непознатата.

— Заминавате ли? — учудва се момичето.

— Заминавам — казва Слави.

— Вие май не сте в настроение? Нали щяхте да дойдете в бара?

— Японците още там ли са?

— Не — смее се момичето. — Току-що ги сложих да спят... Подариха ми бутилка „Саке“. Ако не бързате много, елате да я опитаме.

— Да вървим — репаша изведнъж Слави, може би защото не му се иска да остане сам точно сега. Дватама тръгват по страничния коридор.

СТАЯТА НА НЕПОЗНАТАТА — нощ

— Харесва ли ви? — пита Непознатата.

— Не прилича на хотелска стая — казва Слави.

Дватама са в стаята на Непознатата — обикновена хотелска стая, но тя е успяла да я подреди по свой вкус, нещо е разместила, нещо е добавила.

— Тук съм докато си намеря квартира — тя прибира някаква дреха от фо-тъйла. — Днес моите японци ми направиха такъв спектакъл! През цялото вре-ме снимаха с камерите, а после влязоха в една книжарница и изкупиха всички разговорници... от ония малките, на разни езици... и вече знаят няколко бъл-гарски думи.

Камерата следва в движенията ѝ по цялата стая, като включва в кадъра от време на време Слави. Той се е спрял до ниския шкаф и с интерес разглежда малка кукличка.

— Благодарение на вас или на разговорниците? — пита Слави, все още разглеждайки кукличката.

— На мен, разбира се... Седнете... Сега ще се помъча да направя ня-какъв коктейл. Съвсем нов и неизпробван. Не съм убедена, че сакетът ще ни хареса.

Тя налива от ракията в две чаши и се приближава до седналия във фо-тъйла Слави. Подава му едната. Пият.

— Добра ли е? — пита момичето.

— Нормално — не много убеден отговаря Слави.

— Значи сме на коктейл... Щом има замисляне! — засмива се тя и отива към шкафта.

Камерата изключва от кадъра Слави и отново следва Непознатата, докато тя прави коктейла и говори.

— Сигурно имате някакъв празник днес? — пита Слави (зад кадъра)

— Празник ли? — казва момичето, без да се обръща.

— Не, аз не понасям въобще празниците, все така се получава, че всичко в тях е нагласено. Обичам обикновените дни. Дори и неприятност да ти донесе обикновеният ден, в него има нещо по-истинско, нали?

Камерата е на Слави.

— Да. Може би... — малко разсеяно отговаря той.

Камерата е на Непознатата.

Докато прави коктейла, тя продължава да говори:

— Би следвало нещо да се получи от тази бъркотия — повдига тя стъкления съд към светлината. — Знаете ли аз поначало се отнасям положително към идеята за трезвеност... Дори в гимназията членувах в „Трезва мисъл“, нещо като кръжок. Баща ми беше доволен, че продължавам семейната традиция... Имаше една учителка, тя ръководеше кръжока. Водеше ни всяка седмица в кварталния аперитив. Стояхме по един час... Да каляваме волята си...

— С помощта на алкохола? — говори тихият глас на Слави (зад кадър)

— Тъкмо обратното... Караше ни да гледаме как ония пият... А ние не трябваше дори и лимонада да си поръчваме, за да не повтаряме техните жестове — тя отпива глътка от сместа, явно доволна от „постижението“ си.

— Да — чува се отново гласът на Слави съвсем тихо (зад кадър)

— После, взе да ми писва от тия аперитивни дежурства — продължава Непознатата, докато пресипва готовия коктейл и налива в чашите — ... И понеже не обичам идеите, доведени до крайност, почнах да пия лимонада в аперитива. Изобщо във всяка крайност има нещо фалшиво. Има някакво насилие...

Момичето се обръща да попита Слави дали е съгласен с всичко това, но поглежда към него и внезапно замлъква. Изненадана е и не знае какво да направи в първия миг. После оставя тихо стъкления съд. Миг-два гледа към Слави. Той спи спокойно след дългия и объркан ден.

В БАРЧЕТО — утро

Слави и Непознатата седят в едно от дневните барчета на хотела. Пият кафе. Заварваме ги да си говорят:

Непознатата: — И все пак беше изумително. Докато се обърна, за две секунди да заспите.

— От казармата ми остана този навик, за което още веднъж се извинявам. Трябваше да ме събудите — малко смутено повторно явно обяснява Слави.

— Не беше възможно. Приличахте на бебе. Само че голямо — шегува се Непознатата.

— На бебе?

— Да.

— Едно кафе, ако обичате... — тази странична реплика кара Слави да погледне към барчето.

Това е Стаматов, в елегантен костюм, които вече също се обръща да си избере място. Като вижда Слави, целият засиява:

— А, Слави... Снощи се убих да те търся... (към бармана). И едно БТ.

— Откога си тук — зарадван, но и доста смутен пита Слави.

— От вчера — Стаматов идва и сяда. — Какво ново при вас?

— Трябва да ти кажа някои неща — заеквайки, съвсем объркан и притеснен, търси думите Слави. — Заминах... съвсем неочаквано с Константинов.

— Минчев ми каза — Стаматов е осведомен.

— Стана една такава история...

— Всичко е наред — усмихва се Стаматов успокоително.

— Само че аз...

— Да не би да преживяваш, че си тръгнал с Константинов. Нежна душа си... но ще свикнеш с тези неща. Вчера едва успях да взема следващия самолет след вас. И от летището право при Рангелов...

— Трябва да ти кажа, че аз... — Слави е напрегнат.

— Почакай, помни си думите — бързо го прекъсва Стаматов, явно това, което е започнал да разправя, не го съдържа, — чаках Рангелов до дупка, имаше някакво съвещание. После отидохме в клуба. Разказах му случая. Жалко, че не беше с нас. Много делови и приятен човек. Всичко се уреди. Шефът как спашеш?... Днес ще му се види малко нанагорно...

— Значи слагаме филтрите?

— Това не беше за мен най-важното. Знаех, че така ще стане, но за всеки случай трябваше да видя Рангелов. Все пак трябваше да доуточня някои неща. Нали знаеш, че Константинов обича понякога да преувеличава. Предпочетох да си нямам излишни неприятности. — Уредих поставянето им. То поначало чямаше начин да не сложим филтрите. Още в първите дни на отпуската ми в София, аз за това я и прекъснах, сондирах мнение в министерството. Казаха ми, че в момента не може да се наруши министерското постановление за защита на природата. Това уточних още тогава. Къде рита Константинов. Трябваше само някой

да подеме. За какво мислиш се развивах и скроих тази игра... Но все пак имаше процент риск.

— Не те разбирам — Слави е учуден много. Той действително не може да включи.

Непознатото момиче поглежда от него към Стаматов, досега тя ги е слушала внимателно.

— Виж какво, филтрите са си филтри. А за мен на този етап са много важни сферите на влияние. Аз трябва да направя скок. Това ми е нужно. Останалото е само повод.

— А ония деца?

— Кой деца? — сега Стаматов не разбира въпроса.

— Ония, за които се развива на заседанието.

— За мен те бяха само силен аргумент. Това можех да противопоставя тогава. Нищо повече.

— Значи нищо повече.

— Ти как мислиш? — пита Стаматов.

— Опасен си — с някаква дълбоко скрита горчивина, почти механично се откъсват тези думи от Слави.

— А ти? — опитва се Стаматов да обърне всичко на шега и поглежда от него към Непознатата не недвусмислено, разбира се, със съответната доза мярка, става и отива до барчето да си вземе кафето.

Слави отново е изпаднал в някакво нелепо настроение.

Отсрещните покриви са потопени в лека утринна мъгла.

Непознатата го наблюдава отстрани.

— По едно кампари... — отново нарушава тишината гласът на Стаматов. — Това е за теб — снощи го пихме с Рангелов — и той поставя пред Слави чашата, — а това за твоята приятелка.

— Вие отлично си уреждате игрите, изглежда, ви върви. Но аз не пия — с едва скрита ирония казва Непознатата на Стаматов. Той пропуска репликата и покрай ушите си, взема черното си куфарче, мъчи се нещо да го отвори, но закопчалката заяжда и той го оставя отново. Към Слави:

— Заяжда нещо, но после да не забравя да ти покажа новите проспекти на БХ — 3. Аз собствено днес, тоест вчера, за това дойдох. Взех ги от Рангелов. Просто ги измъкнах. Принципно ново решение. Охладителят не е отгоре, както при старите. Вместо него има вградена камера с циркулиращ разтвор.

Слави уж го гледа, но думите на Стаматов изобщо не се задържат, не може да вникне в тях.

Стаматов с втората си глътка довършва кафето, явно схваща, че Слави просто така го слуша, поглежда часовника си и казва:

— Трябва да ставам. Имам да уредя нещо и после сме на летището, нали?

— Не, аз съм с експреса.

— А Константинов?

— Не зная.

— Тогава и аз може да дойда. Ще се видим във влака. Приятно прекарване — обръща се Стаматов вече към двамата, взема си куфарчето и излиза.

Непознатата стои известно време, мислейки нещо, после изведиж се обръща към Слави:

— Вие пак нещо се умислихте. Трябва да тръгваме на работа. Помислете си просто, че няма проблеми. А вие много мислите.

Слави се усмихва.

— Аз тръгвам, защото моите японци вече ме чакат долу, а това — Непознатата става, приближава се до музик-бокса, пуска монета — за сутрешно настроение. Стискам ви палци — и момичето изчезва с усмивката си.

ВЛАКЪТ — Ден

Зад прозореца се мяркат покрайнините на града. Влакът напуска гарата. Константинов седи във вагон-ресторанта и гледа навън. Има тъжен и изморен вид. Пейзаж през прозореца. Еднообразният познат шум на колелата на влака. Слави преминава през вагон-ресторанта.

Константинов случайно отмества поглед и виждайки го, го повиква:

— Сядай, тъкмо ще си правим компания.

Слави трепва, спира се.

— Добро утро — едва смутлява той и се настанява срещу Константинов. Чуди се какво още да каже. От неловкото положение го измъква шефът:

— Почти не спях тази нощ. Тук е спокойно. Няма да усетим пътя. И хора много няма. А какво нещо е през лятото, а? Народ, блъсканица. Човек от приказката си не може да разбере... Колко пъти съм пътувал прав в коридора...

Слави го поглежда.

Константинов си говори, сякаш на себе си. Но доловил погледа на Слави, добавя:

— Имаше и такива години... — изведнъж живо се обръща към Слави:

— Понякога доста мрачно гледаме на някои неща, а пък те се оправят. Твоят приятел Стаматов бил вчера в комитета. Ще слагаме филтрите. Жалко все пак. Разширението ще чака. Не биваше така, ама... На теб нещо да не ти е лошо?

— Не. Боли ме главата... — отговаря Слави с неохота. Константинов бръква във вътрешния си джоб, вади кутийка, взема от нея хапче, подава го на Слави:

— Вземи. Ще ти мине веднага.

Слави няма как да откаже. Взема хапчето и го гълта.

Константинов към минаващия келнер:

— Ако обичате, отворете газирания вода.

Келнерът налива в едната чаша, Слави я взема да отпие.

— На мен не — казва Константинов към келнера.

Слави изпива водата.

— Веднага ще почне да действа — успокоява го Константинов.

Слави кимва и се заглежда през прозореца.

Пейзажът лети към него и отминава.

Константинов също се заглежда.

Пейзажът се отдалечава от него и се губи в далечината.

На отсрещната маса двама души говорят нещо по полски, прекъсвайки се един друг и се мъчат да обяснят нещо на неразбиращия келнер.

Те му говорят почти хорово и много бързо.

Слави се зачита в сутрешния вестник.

Константинов се кани да му каже нещо, но само премигва няколко пъти и замълчава.

На отсрещната маса двамата говорят вече на чист български:

— Тоя нищо не разбира. Трябваше на български да му го поръчаш.

— И ще ни сервира две минути преди слизане.

— А така двоен бакшиш и може да не ни е разбрал.

— Ало, може пан...

Константинов се прозява и изведнъж познат глас го кара да погледне нагоре:

— Малка страна е България. Добър ден, другарю директор. Здравсти, Слави. — Стаматов е в съвършено бодро и добро настроение. Сяда — Хубаво място сте избрали. И добре, че е празен вагонът... Поръчахте ли вече?

— Не — казва Слави (зад кадър).

— Менюто го няма — за да не мълчи едва проговаря Константинов, Стаматов става, отива до съседната маса, взема оттам менюто, подава го на Константинов:

— Мерси — Константинов го изучава дълго, но явно нищо не може да задържи погледа му и той го предава на Слави:

— Благодаря. Не съм гладен. — Слави го поема и предава отново на Стаматов:

— Толкова ли е отчайващо — пита той учуден и хвърляйки поглед на познавач, казва компетентно: — Ами да... но тук има и по-специални, за които се чака, а ние и без това не бързаме. Ще ви препоръчам нещо... Тракийски ордьовър и шницел по „милански“.

— Дали ги има — прекъсва го веднага Константинов само и само да не го слуша повече.

— Разбира се, щом фигурират. (Стаматов).

— За мен един по милански тогава. (Константинов)
 — За мен също, значи два. А ти, Слави?
 — Не съм гладен.
 — Не може така, трябва нещо да хапнеш. Особено ти трябва да ядеш. Телешко варено, хемендекс, пържола свинска, шишчета, задушено с гъби?
 — Благодаря ти — казва Слави, — просто не ми е нещо добре.
 — Бульон с яйце тогава. Не може така без нищо.
 — Разбира се, хапни от бульона — намесва се Константинов.
 — На какво сме, на вино или бира? Бирата е чешка.
 — На бира сме — завършва Константинов.
 Лети пейзажът навън. Горички, хълмчета, къщички, гробище.
 Вече е сервирано. И тримата се хранят.
 Слави насила отпива две три лъжици от бульона и престава.
 — Трябваше нещо по-солидно да вземеш. Кой знае как са го направили — казва Стаматов и се присяга за солта.
 Константинов му подава солницата, но изведнъж, сетил се за нещо, при посягането на Стаматов да я вземе, я остава на масата до него:
 — Да не се караме повече.
 Стаматов се засмива.
 — Трябва да се спазват народните поверия.
 — Трябва, иначе е трудно! — и Константинов се мъчи да си придаде бодрост на гласа и да се засмее.
 — На здраве.
 Стаматов и Константинов отпиват от бирата си.
 Слави ги гледа.
 — Хубава бира — казва Константинов.
 Лети родният пейзаж.
 Масата е отрупана вече с доста шишета от бира.
 Константинов се е поотпуснал малко. Пак си говори на глас:
 — Хм, какво нещо е днешното време, променливо, нито пролетта пролет, нито зимата зима. Особено тая зима беше една никаква. Мека. А какви зими имаше на времето... Помня като дете — ей такъв сняг сме газили... и той сочи шията си.
 — Четох наскоро, че има някакви цикли — включва се Стаматов към тези разсъждения, — през тридесет и три години става някаква промяна... Но Константинов вече скача на друга тема:
 — А бе Стаматов, какво стана с твоята аспирантура?
 — През пролетта заминавам.
 — Какво ще правим без теб... трябва да помислим. Ще ни липсваш много...
 Слави поглежда Константинов и след това Стаматов, който улучва момента и казва:
 — Да не забравя да ви кажа. Вчера бях в комитета във връзка с новите проспекти на БХ — 3. Едва успях да ги измъкна от Рангелов. Взех ги за няколко дни. Така че сме първите, които се докопват до тях. Много е интересен охладителят, снощи успях да прегледам някои неща...
 Слави става тихо от масата. Виждаме го да върви по коридора на един от вагоните.
 Едно петгодишно момченце е препречило коридора, разперило ръце.
 То гледа към идващия Слави. Слави спира пред него.
 Малчуганът наблюдава как той ще отреагира.
 — Как се казваш — пита го Слави.
 Малкият се отдръпва и гледа след него.

Последният вагон. Слави дълго се мъчи да запали цигара. Не успява. До него е застанало момченцето от коридора и го наблюдава. Слави се усмихва. Изведнъж вагонът потъва в тъмнина, минава тунел, после отново излиза на светло.

Слави и момченцето гледат. Летящият пейзаж, който стремглаво се отдалява, летят дървета, стълбове, лети линията назад, влакът влиза в тунели и излиза на светлина, те се редуват, тези мигове тъмно и светло в скоростта. От тъм-

нината на последния тунел изплува бавно образът на Константинов, изображението е малко неясно, с метално синкавото излъчване на телевизионния екран. Константинов говори:

— Тези нововъведения ще способствуват по-цялостно да се използват отрасловите фактори, които влияят върху концентрацията и специализацията на нашето производство. Сега за нас е изключително важен и възлов проблемът за абсолютната автоматизация като форма за бързо внедряване на постиженията на научно-техническия прогрес. Той от своя страна ще внесе нови елементи и ще предявява нови изисквания за още по-чувствителното издигане на равнището на интензификация на промишленото производство.

Камерата бавно се отдалечава от Константинов, виждаме го в телевизионния екран все по-малък и по-малък, докато влезе в три-четвърти профилът на Стаматов, той седи в къщи в креслото, гледа телевизора и си изтръсква пепелта от цигарата в стоящия пепелник до него.

Константинов от екрана продължава:

— Бързото развитие на материално-техническата база доведе и до по-натъшен количествен и качествен растеж на работническата класа, който обуславя нейното положение на основен производител на сила в обществото.

Слави и Ема на семейното диванче пред телевизора. Ема гледа, а Слави чете „В прекрасния и гневен свят“ на Андрей Платонов. Ема побутва Слави. За миг той поглежда към телевизора и пак се увлича в книгата:

Константинов от екрана:

— С научно-техническата революция на нея ще ѝ се обезпечи повече свободно време за повишаване на културата, образованието и квалификацията, за подобряване на здравословното ѝ състояние. Вече преминахме към петдневна работна седмица...

Константинов, облегнал се на фотьойла в хола, гледа себе си на екрана. Много внимателно и дълго. След напрегнатия ден има изморен вид.

Изведнъж за миг преминаваме в цветна картина, оператор и фотограф влизат в кадъра, вариото се приближава към една групичка от хора, които се намират на огромната бетонна площадка пред новото разширение:

Интервюиращият журналист към Константинов:

— Само един последен въпрос, другарю Константинов. Бяхме чули, че сте имали някакви проблеми с филтрите?

— С филтрите ли? Отдавна ги сложихме, тук въздухът е чист, имаме и пречиствателна станция за индустриалните води. Заповядайте в кабинета ми, там ще опитате филтрирана вода, която е отлична за пиене. Жалко, че не е газирана. А това с филтрите беше един незначителен епизод...

Камерата се издига от вечерната магистрала, където се разминават поточите коли. В кадъра бавно влизат нови многоетажни жилищни блокове. Повечето от прозорците са светли. От тях струи обикновената синкава телевизионна светлина.



ГЛЕДАЙТЕ ПО ЕКРАНИТЕ НА КИНАТА СЪВЕТСКИЯ
ИГРАЛЕН ФИЛМ

„ПОСЛЕДНИЯТ ХАЙДУТИН“

ОЧАКВАЙТЕ ПО ЕКРАНИТЕ НА КИНАТА БЪЛГАРСКИЯ
ИГРАЛЕН ФИЛМ „ИЗКУСТВЕНАТА ПАТИЦА“

(СЦЕНА ОТ ФИЛМА НА IV СТР. НА КОРИЦАТА)