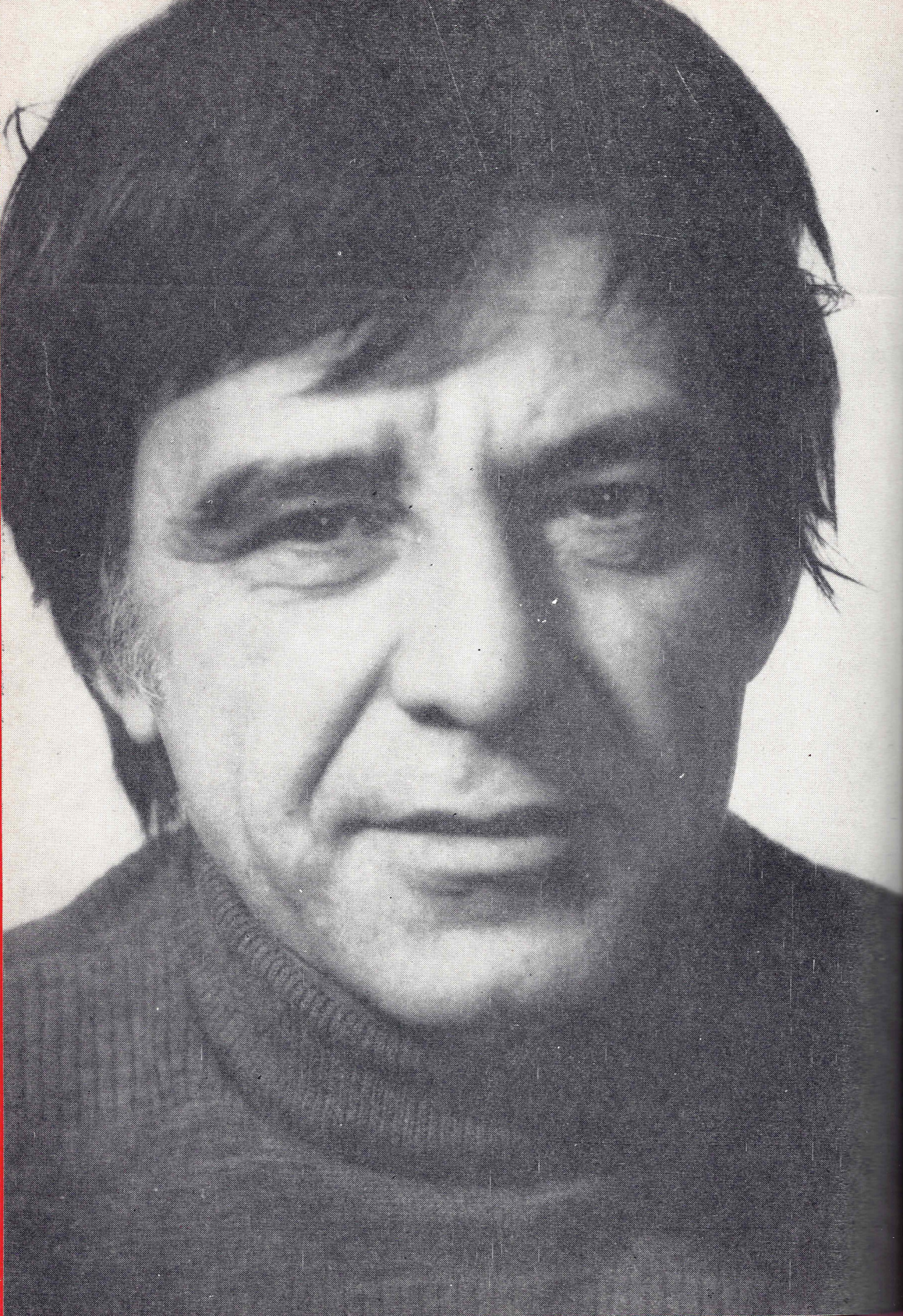


киноизкуство







**кино
изку
ство**

30

Г О Д И Н А

бр. 2, февруари 1975

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

АЛЕКСАНДЪР ГРОЗЕВ — РЕЖИСУРАТА В БЪЛ-
ГАРСКОТО КИНОИЗКУСТВО

ИВАН СТОЯНОВИЧ — ИГРАЛНИ ФИЛМИ, КОИ-
ТО НАРИЧАМЕ ТЕЛЕВИЗИОННИ
ИЗКАЗВАНИЯ

Около редакционната маса

**В. НАЙДЕНОВА, А. СВИЛЕНОВ, КР. ГЕРЧЕВА, ГР.
ЧЕРНЕВ, АС. ШОПОВ** — „ВЕЧНИ ВРЕМЕНА“

ЛЮБЕН СТАНЕВ — „СВАТБИТЕ НА ЙОАН АСЕН“

ДИМА ДИМОВА — „СЪРДЕЧНИ РАБОТИ“

МАРИЯ РАЧЕВА — „ПОСЛЕДНИЯТ МЪЖ НА
САРА“

ЕЛЕНА МИХАЙЛОВСКА — „КИНО И ЗРИТЕЛ“
30 години от победата над хитлеристка Германия

А. КРИЧЕВСКИ — СТАЛИНГРАД

ОГНЯН САПАРЕВ — АТРАКЦИЯТА

БОЖИДАР МИХАЙЛОВ — ВИТОРИО ДЕ СИКА

ХРОНИКА

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, втр. 316, 317 и 319 от 14—18 ч.
каса — 88-00-31

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 Стефан Данаилов и Елена Димитрова в кадри от филма „Този истински мъж“. На втора страница з. а. Петър Слабаков.

РЕЖИСУРАТА В БЪЛГАРСКОТО КИНОИЗКУСТВО

АЛЕКСАНДЪР ГРОЗЕВ

Киноизкуството на социалистическа България започна фактически на пусто място: без традиция и опит, без класическо наследство и славата на признати първомайстори. Скромният актив от няколко десетки игрални филма, създадени с невероятния ентузиазъм и пословичното упорство на пионерите, се оказа оскъден багаж в творческата надпревара с развитите европейски кинематографии. Лишено от каквато и да била подкрепа на буржоазните режими, националното ни филмопроизводство не можа да се осъществи дори като промишленост. Озарявано от инцидентни творчески проблясъци на отделни автори, българското киноизкуство остана през годините на капиталистическото развитие в плен на посредствеността и художествения примитивизъм, една необятна и неразработена целина, към която наред с първооткривателите често пъти се устремяваха и нечистите помисли на дребни мистификатори и шарлатани.

Една национална кинематография без собствена идейно-творческа физиономия, лишена от капризите на индивидуалния вкус между крайностите на пошлостта и грубия илюстративизъм, вътрешно изсушена от липсата на свежи и оригинални творчески импулси — това представляваше киното на капиталистическа България. Нещо повече, българският филм нямаше почти никакво влияние върху масовия зрител, защото неговото място в проката на страната бе изцяло заето от всемогъщите американски и френски монополи. Съвсем закономерно и естествено нашето кино кретаеше в ариергарда на националната ни култура...

Отделните реалистични нишки, подхванати от филми като „Под старото небе“ (1922, реж. Н. Ларин), „Безкръстни гробове“ (1931, реж. Б. Грезов) и „Грамада“ (1936, реж. Ал. Вазов), останаха неразвити и неоплодени от амбициозни творчески търсения, самотни върхове в една безлика панорама на кинематографични факти и събития. Липса на професионализъм, дилетантски подход към спецификата на киното, примитивно използване на неговите изразни средства, стеснен до крайност диапазон на жан-

рово-тематични търсения, пълна откъснатост от процесите и тенденции на развитие в световното киноизкуство — това са някои от най-общите черти, които хвърлят светлина върху състоянието на филмовата режисура от този първи период от съществуването на българското кино.

*

Револуционните събития от първите дни на социалистическите преобразования в нашата страна не оставиха българските кинематографисти безучастни. Филмовите камери запечатаха върху лентата образите на онези, които извоюваха народната свобода, миговете на възторг и опиянение, на благодарност и обич към съветските войни. Започна редовното излизане на седмичен кинотреглед, по екраните се завъртяха и първите документални филми на младата социалистическа кинематография. После дойдоха паметните дни, когато Отечественофронтовското правителство национализира промишлеността (1947 г.) и филмопроизводството (1948 г.) Първи групи наши студенти бяха изпратени да учат по различни киноспециалности във висшите учебни заведения на Съветския съюз, а по-късно и в Чехословакия, Полша, ГДР и др. Започна строителството на модерна производствена база — Националният филмов център.

Киното постепенно зае своето място в цялостната културна политика на Българската комунистическа партия като едно от най-действените средства за идейно-възпитателна работа сред широките народни маси. Значително се активизираха непосредствените творчески контакти между кинематографистите и художници от останалите клонове на изкуствата. Редица от нашите най-утвърдени писатели се заеха да пишат за киното, бяха привлечени композитори, художници, театрални режисьори и актьори към активно сътрудничество в областта на филмовото творчество. Това несъмнено обогати киноизкуството ни, оплоди неговите първи несмели начинания с опита и традициите на другите изкуства. Българският филм започна да излиза постепенно от сянката на своето полуанонимно творческо съществуване, навлезе в бита и духовното всекидневие на нашето общество.

Може да се каже, че кинорежисурата, както и българското киноизкуство в истинския смисъл на думата са рожба на социалистическата културна революция у нас, която отприщи творческата енергия на народа ни, създаде всички предпоставки — икономически, социални, идейни и пр. — за художественото израстване на националната ни кинематография и нейното активно включване в общата панорама на културното строителство.

Режисурата започна от нищото. В известен смисъл, колкото и парадоксално да е, това положение има и своята положителна роля: нашите кинорежисьори започнаха „на чисто“, те нямаха зад гърба си бремето на увяхнала слава, нито закостенелостта на канонизирани традиции. Буквално всичко, което раждаше в павилионите на кинематографията, бе откривано и изстрадвано от самите творци. От друга страна, това обстоятелство значително усложни картината на творческите търсения в областта на филмовата режисура от този етап на развитието на нашата кинематография. Естествено и закономерно този етап трябваше да премине под знака на борба за

професионализъм, за овладяване на азбуката и законите на режисьорската професия.

Докато в повечето развити европейски страни професионализъмът е априорно изискване към всеки, който пристъпя със сериозни намерения в тази област на творческа изява, българското кино в началото на 50-те години изпитваше остра нужда от квалифицирани творчески кадри и на първо място от кинорежисьори. Затова появата на всеки нов филм се посрещаше и като своеобразен изпит за професионализъм.

В това отношение особено интересни са отзивите на кинокритиката. Основният патос на почти всички рецензии е страстното утвърждаване на професионалното умение на режисьорите, техните успехи в постигането на „плавен ритъм“, „естествено поведение на актьорите“, „правдоподобие“, „последователност на разказа“, „синхрон между слово и изображение“ и т. н. и т. н. Тези първи филми на социалистическата ни кинематография в много отношения приличат на учебни работи, в които режисьорите учат тънкостите в изкуството на монтажа и мизансцена, овладяват тайните на актьорското присъствие на екрана, търсят своя собствен стил, експериментират различни формални решения и похвати. Интересно е да се отбележи, че именно в този пионерски стадий на развитие нашата филмова режисура не избра пътя на самоцелния експеримент, на формотворчеството в областта на стила и езика.

Образците на революционната съветска кинокласика, високите идейни и хуманистични традиции на съветското киноизкуство бяха най-добрият учител за цяло едно поколение наши кинорежисьори. Нашите творци ясно осъзнаваха своята мисия на граждани и художници, на възпитатели и учители преди всичко. Това в голяма степен обяснява и неприкритата активност в граждански план на първите ни филми, която и днес заразява с патоса на утвърждаване новите социални и нравствени норми, независимо от очевидната професионална незрелост. Нашата филмова режисура се втурна да решава глобалните проблеми на времето, нагърби се с тежката задача да бъде образна летопис на своята епоха. Недостигът на умение се компенсираше с ентузиазъм, липсата на творчески опит — с настойчивост, неубедителната художествена защита — с подчертан градивен патос. Характерната за киното ни гражданска ориентация определи и основните посоки, по които се разви режисурата от този период: търсене на монументално звучене, пиетет към епичните форми на разказа, отказ от детайлната психологическа мотивировка на образите.

Това несъмнено сложи отпечатък върху стилистиката на нашите филми от този период. Преобладава романтичната героизация, патетичното възвисяване, откритата тенденциозност в ущърб на психологическото уплътняване, на играта на полутонове в разкриването на конфликти, образи и проблеми. Във формалните си решения българското кино следва собствените си практически усилия за овладяване на филмовия език: статични мизансцени, обилие на масови сцени, спокоен монтаж, чийто ритъм се наклъсва на моменти от външното напрежение на фабулата. Актьорското изпълнение в повечето случаи страда от непреодолян театрален маниер на изпълнението.

Монтажната фраза е упростена до крайност, лесна е за „прочитане“, защото е лишена от богатия подтекст на асоциативни връзки, Нейните функции са чисто служебни — да следва добросъвестно логиката на филмовия разказ, да показва и обяснява онова, което става на екрана.

И все пак в най-интересните работи от този период се наблюдават и качества, които несъмнено очертават някои доминиращи тенденции, свидетелстващи за последователност и настойчивост в прокарването на определени режисьорски концепции, колкото и незавършени да са те. На нашия екран се появи един след друг филмите на Захари Жандов, които наложиха особеностите и предимствата на една авторска стилистика, използваща силата на внушение, търсено по линията на кинематографичната пластика.

В тази ориентация няма нищо случайно. От една страна, операторската традиция в нашето кино като че ли имаше относително най-голяма тежест (да не забравяме, че сам З. Жандов е талантлив фотограф и оператор!), от друга — този стремеж към пластично водене на разказа съвпада с търсенията за епична монументалност на образите при недостатъчния професионализъм у актьорите. Ярки и запомнящи се композиции, съзнателно търсене експресивност на кадъра, увлечения по едно почти живописно третиране на филмовото изображение, голяма смислова натовареност на изображението — това са положителните страни на тенденцията, която си проби път в нашето кино с филмите на З. Жандов. Разбира се, когато нещата опират до психологическата дълбочина и нюансировка в изграждането на отделните образи нито монументалността на композицията в кадъра, нито каквито и да било операторски средства са в състояние да скрият недостатъците на една обеднена драматургична разработка. Все още голяма част от филмовите герои остават статични, театрално патетични, еднопланови. Но да не забравяме, че това са първите стъпки на едно младо изкуство, непритежаващо школата и рутината на традициите.

Развитието на националното ни филмово производство способствува за появата на творчески индивидуалности, за разширяване обхвата на идейно-творческите търсения на филмовата режисура. Всеки нов филм носи със себе си и едно професионално обогатяване, предпоставките за избистряне на индивидуалните предпочитания. Недостатъците на пластично-изобразителната тенденция в първите произведения на българското кино породиха и своеобразна реакция, идваща по линията на засилен интерес към разнообразните психологически състояния. Подхранвана от богатите национални традиции на реалистичната ни литература от края на XIX и началото на XX век, от „класическите“ изкуства в опита на нашата национална култура, подобна режисьорска нагласа се изяви най-напред с пълното пренебрегване на операторската работа. Аскетизмът на пластичното решение, често пъти граничещ с небрежност или невнимание към изображението, отказът от живописна трактовка на кадъра, липсата на впечатляващи операторски похвати — създадоха впечатлението за връщане назад що се отнася до някои режисьорски търсения.

Но в реалната практика на нашето киноизкуство тази тенден-

ция доказа своята необходимост и художествена убедителност с редица преимущества. Преди всичко те се отнасят до онова главно място, което бе отделено на образа на човека. На екрана започна да живее обикновената личност с нейните тревоги и съмнения, с всекидневните си радости и скърби. Режисурата се насочи към разкриване психологията на героите, започна да търси достоверното актьорско присъствие на кадъра, засили вниманието си към битовия детайл, към всичко онова, което може да характеризира душевността и вътрешния мир на образа.

Най-изявеният представител на това направление в режисурата е Дако Даковски, чиито филми отбелязаха и един от върховете на киното ни от този период. Д. Даковски наложи сериозният критерий на едно изчистено от външни похвати реалистично актьорско изпълнение, в което импонираат жизнената правда, типажната достоверност и психологическата убедителност. Режисьорът откри за киното и създаде такъв ярък кинематографичен актьор като Иван Братанов, сътворил по-късно богата галерия от образи на силни и конфликтни личности.

Но ако трябва да потърсим онова, което сближава режисьорските търсения в българското кино от първия период на неговото развитие, очевидно е, че двете определящи тенденции — пластично-живописната и драматично-психологическата — изхождат от една гражданска позиция, обединяваща полюсите на режисьорските търсения. Именно изостреното чувство за гражданска отговорност, за значението на филмовото изкуство в културната политика на партията е онази обща характерна черта, която доминира в нашето киноизкуство от този период и в голяма степен определя насоките на режисьорските търсения. Не винаги равна в постиженията си, режисурата в българското кино успя да преодолее сравнително бързо своята професионална незрелост и да се стабилизира като творческа институция с ръководеща роля в кинематографичния творчески процес. Нещо повече, със своята категорична гражданска позиция, с постоянната си амбиция да разработва важни и обществено-значими проблеми тя си извоюва място в общата културна панорама на духовния живот на нацията ни.

Без тези първи крачки, без широката амплитуда на творчески търсения и реални художествени постижения биха били невъзможни успехите, към които нашето социалистическо киноизкуство се домогна през следващите етапи на своето развитие. Общият подем на социалистическата култура от края на 50-те години доведе до естествени качествени промени в областта на киноизкуството. Атмосферата на творчески търсения и художествени открития, озонирана от Априлската линия на партията във всички области на общественно-политическия и културен живот, акумулира потенциалните възможности на редица творци, създаде предпоставките за стремително движение напред.

Нашето киноизкуство започна да се отърсва от предишната си скованост, да руши закостенялата си жанрово-тематична ограниченост. Появиха се ред филмови произведения, решени в ключа на семейната драма или битовата хроника. Оказа се, че тревожните въпроси на времето могат да се поставят и в кръга на обикновените

герои, че техните конфликти и образи са не по-малко интересни и важни за обществото, както и епично-монументалните платна из революционното минало. Българският екран посрещна с интерес и разбиране и първите филмови комедии, приключенски филми и филми за деца.

Жанровото многособразие и пълнотата се превърна в условие, което стимулира по-широката изява на различни режисьорски почерци, допринесе за формирането на определени индивидуални стилови предпочитания. Този неспокоен и динамичен творчески процес бе съпроводен и от смелото навлизане на ново поколение творци в нашето киноизкуство — режисьори, оператори, актьори, на нови индивидуалности.

И резултатите не закъсняха.

Режисьорската професия излезе напълно от своето състояние на анонимност и се наложи властно не само в кинематографичния живот. Киноизкуството от този период със своите творчески успехи стана значително явление в културната панорама на духовното ни развитие при социализма. Най-зрелите филмови творби, създадени в тези години на подем, се наредиха сред най-значителното на социалистическата ни култура. Причините за този полет на идейно-художествените постижения трябва да се търсят както във важните обществени и граждански проблеми, поставяни и решавани от филмите, така и в несъмненото израстване на филмовото ни изкуство, което все по-често се домогваше до интересни и убедителни художествени резултати. Това са годините, в които нашето киноизкуство достигна определен висок етап на развитие и успешно излезе на международен екран.

Натрупала известен професионален опит, стабилизирала своите възможности и качества, филмовата режисура се зае с решаването на друга важна задача — яркото пресъздаване на многоликата човешки характер, разкриването на сложни и неповторими съдби. Тази тенденция издигна бариера пред посредствеността и повърхностното отношение към жизнения материал. В творческата практика се утвърдиха високи критерии и изисквания към всеки художник.

В областта на стилистиката се забелязва увлечение по камерно-психологическата обработка на сюжетите, една значително по-вгълбена и емоционално наситена психологическа характеристика на персонажите. От своя страна тези особености предизвикаха и съществени промени в почерка на редица режисьори, които показаха вкус към по-сложни и многозначни решения на мизансцена, към по-изискани и асоциативни монтажни решения. В нашето киноизкуство от този период смело нахлу поезията, поетичното разкриване на света и героите. В конкретната художествена практика се забелязва засилен интерес към метафоричния изказ и символиката, към сложните монтажно-асоциативни построения, към поетичната недоизказаност и многозначност.

В голяма степен близка с аналогичните търсения в театъра и театралната драматургия от същия период, „поетичната вълна“ в киното по своеобразен начин успя да пречупи натрупания опит и да осмисли от свои, кинематографични позиции редица традиционни теми и образи. Това се отнася преди всичко до разработката на анти-

фашистката тема, която решително излезе от предишната си тезисност и емоционална сухота, за да заблести с привлекателните бои на романтичния подвиг, с красотата на жертвата в името на народната свобода. Дидактиката се оказа ненужна, а илюстратизмът — невъзможен. Екранът сякаш престана да търпи каквато и да била следа от фалшиви чувства и конфликти, от измислени проблеми и герои. Увеличителното стъкло на поезията правеше невъзможни всички изкуствени драматургически построения, от екрана тържествувахе един особен свят на дълбоки и силни преживявания, на високи нравствени идеали и примери на достойно изпълнен дълг.

Това са годините, в които се оформиха и натрупаха богат опит едно поколение филмови творци с ярко изразени индивидуални стилови и жанрови предпочитания. В панорамата на нашето кино се открии особената поетична нагласа на Р. Вълчанов редом със суровия до аскетизъм реалистичен почерк на Д. Мундров, философската вглъбеност и лиризмът на Б. Желязкова и романтичната интонация на Хр. Писков, верността към битовия детайл и точната психологическа атмосфера на Б. Шаралиев и експресивната сила на човешките характери и съдби във филмите на Н. Корабов.

Реалното многообразие на имена и индивидуални стилове създаде необходимите условия и високи критерии на трайни постижения в областта на филмовата режисура. Следващите години от развитието на нашето киноизкуство доказват това. Разбира се, много режисьорски открития и похвати от предишния период бяха бързо асимилирани и станаха нещо обикновено за масовата продукция. Този закономерен процес ускори стабилизацията на режисурата като цяло, запазвайки високото средно професионално равнище и култура на режисьорската интерпретация.

Но отбелязвайки това, не бива да изпускаме предвид и факта, че в този по-късен и зрял етап отделните проблясъци не бяха така много, че той не донесе поне в количествено отношение успехите на предишния. Всъщност такава е логиката в развитието на нашето киноизкуство. Първата половина на 60-те години ще остане в историята на българското кино като етап на сложни и необходими производствени творчески преустройства, предизвикани от смяната на поколения творци, от новите развиващи се обществени условия и необходимостта от тяхното адекватно отражение на екрана. Но същевременно, без да носи открития в тематично и жанрово отношение, този етап е интересен с любопитното и осезателно нахлуване на нови изразни структури, революционизирали поетиката на киното в световен мащаб.

Става дума за овладяване формите на монологичните структури, които в значителна степен отбелязаха етапа на художествена зрелост на киноизкуството. Такъв тип построение даде възможност на филмовите автори изцяло да постигнат мащабите и дълбочината на човешкия образ, да приближат до зрителя сложната плетеница на мисълта, трескавата работа на съзнанието, да открехнат дверите на вътрешно-психологическите измерения и емоционалния мир на героите. Същевременно монологичните структури придадоха на съвременното кино и голяма доза изповедност, разкриваща личността на самия творец.

Разбира се, и нашето кино не остана назад от аналогичните търсения на световното кино, но овладяването на тези похвати, както и тяхното идейно-творческо преосмисляне от нашите творци, бе един процес, нямащ нищо общо с епигонството или бягството след поредната кинематографична мода. Осмислени от позициите на определена идеология, пречупени през специфичните условия на нашата социалистическа действителност, през принципно новата духовна нагласа на творците, формалните похвати се изпълниха с богато вътрешно идейно и естетическо съдържание, в основата на което легнаха хуманистичните принципи на комунистическата идеология, революционният оптимизъм и класовата непримиримост. Заслугата на българската филмова режисура е преди всичко в обстоятелството, че тя успя да придаде на монологичните структури значително обществено и гражданско богатство и темперамент.

Това намери израз и адекватно художествено прикритие в ясната и перспективна авторова позиция по редица съществени проблеми на времето. Вместо разсъдъчно абстрактните лабиринти на едно уморено и в голяма степен пасивно буржоазно съзнание, лутащо се в паяжината на собствените си преживявания и пълната им откъснатост от реалността, нашето киноизкуство предложи друга, коренно противоположна алтернатива — будна гражданска мисъл, разтревожена за съдбините на нацията и нейното бъдеще, за мястото на човека в гигантския размах на историческите процеси, гражданската роля на личността и нейните преобразяващи функции в обществото, освободено от експлоатация и антагонистични класови отношения. Личната драма на отделния човек стана проекция на драмата на времето, частица от духовния климат на епохата и обществото.

Филми като „Слънцето и сянката“ на Р. Вълчанов, „Цар и генерал“ на В. Радев, „Отклонение“ на Гр. Островски и Т. Стоянов, „Рицар без броня“ на Б. Шаралиев и др. защитиха равнището на българската филмова режисура. Тези творби заслужено спечелиха международно признание и наградите, които им бяха присъдени на авторитетни международни кинофестивали, изтъкват на преден план новаторството и своеобразието на режисьорската трактовка. Успехът на тези филми дойде, за да утвърди едно вече доказано режисьорско присъствие. Р. Вълчанов пристъпи към филма „Слънцето и сянката“, имайки зад гърба си опита на няколко интересни и самобитни творби; В. Радев се изяви като проникновен изследовател на деликатни човешки отношения и конфликти; Б. Шаралиев бе вече творец със свои територии в нашето кино; Гр. Островски и Т. Стоянов дебютираха със солиден опит от театъра и киното...

Опитите на някои други режисьори да пренесат механично на екрана структури от типа на монологичната доказаха, че в случая новаторството е дълбоко и принципно обусловено от съдържателната страна на творбата. Няколко неуспеха дойдоха по линията на бедната откъм конфликти и ярки човешки характери драматургия, от външното копиране стилистиката на монологичната структура с нейните характерни размествания на временни пластове, с начупения ѝ ритъм и подчертан изповеден характер. Оказа се, че тази специфична структура съвсем не е само модерен кинематографичен по-

хват, а преди всичко метод за разкриване сложността и богатството на личността, хода на мисълта и кардиограмата на чувствата. Тъкмо в тези посоки бяха и принципните успехи на „Слънцето и сянката“, „Цар и генерал“, „Отклонение“, „Рицар без броня“. Всеки един от тези филми по своему успя да изгради многопластовото усещане за хоризонтите на човешката мисъл, успя да внуши на зрителя острия и неспокоен пулс на времето, успя да предаде с вярно чувство за художествена мярка действителното богатство и многообразие на идейни и емоционални пориви у личността.

Наред с това обаче някои творби доказаха и тезата, че следването на поредната кинематографична мода може да се окаже пагубно и за твореца, и изкуството изобщо. Липсата на интересна мисъл, на собствена позиция не може да се прикрие с няколко модерни похвата. За съжаление в своите масови изяви българското кино от средата на 60-те години прояви неоправдан стремеж към криво-разбран интелектуализъм, който в известен смисъл застраши контакта между киното и масовата аудитория. На практика „интелектуализмът“ се оказа само поза, стараеща се да прикрие собствената си немощ пред проблемите на времето, откъснатостта си от живота.

Като естествена защитна реакция на това явление режисурата се преориентира към друга тенденция, търсеща преди всичко възстановяване на непосредствената връзка със зрителя. Това се изрази в един експлозивен процес на засилен интерес към жанрове, ползуващи се с неизменната любов на публиката — криминално-приключенския, мелодрамата, леката комедия, доскоро високомерно пренебрегвани в репертоарната политика на кинематографията ни. Тяхната открита сюжетна структура, следваща кривата на нарастващия интерес в каноничните закони на зрителското възприятие, възвърна доверието на масовия зритель в българското киноизкуство.

Но своя истински авторитет нашето кино затвърди не толкова с ориентацията си към „консумативни“ жанрове, колкото с обстоятелството, че то успя да влее в тях свежа кръв и да каже редица важни неща по вълнуващи съвременния човек проблеми. Всъщност хуманизирането на авантюрният жанр, проблематизирането на мелодрамата бяха и най-съществените художествени заслуги на кинорежисурата. Запазвайки външните белези на жанра, тя навлезе надълбоко в същината на проблемите и конфликтите, решавайки ги на различни равнища. Най-ярки примери в това отношение са „Осмият“ на З. Хеския“ и „Черните ангели“ на В. Радев.

Особено интересен е филмът на В. Радев, който успя да постигне художествено равновесие между зрелищност и проблемност, между събитийност и задълбочен психологизъм, което го направи явление в най-новото българско кино. Режисурата акцентува върху редица моменти, имащи допирни точки с днешния ден и неговите тревоги, при една запазена атрактивност на събитийния ред. Това определи и феномена на този филм — при изключителна популярност сред масовия зритель да има траен успех само сред по-подготвените от тях.

Но нашето най-ново кино не се ограничи в своите режисьорски търсения: появили се редица филми, които смело навлязоха в съвременността. Техни отличителни черти са непосредствеността на раз-

каза, максималната близост с действителността, остротата на конфликтите, тяхната подчертано етична насоченост. Като че ли съвсем естествено на втори план остава грижата за динамика на интригата, за нейната фабулна усложненост. Напротив, авторите старателно придават на своите работи подчертано фрагментарен вид, в който отделните епизоди са сякаш изсечени от многообразието и сложността на всичко онова, което заобикаля героите и нас самите. Основното внимание се съсредоточава върху образа на съвременника, върху неговия индивидуален свят на емоции и мисли, върху остротата и обществената значимост на конфликтите и проблемите. Тези специфични посоки на режисьорските търсения определят и характера на постигнатите резултати предимно в работата с актьорите, пластичното изграждане образа на новата социалистическа действителност.

„Сбогом, приятели!“ на Б. Шаралиев, „Обич“ на Л. Стайков, „Момчето си отива“ и др. филми приближиха до масовия зрител образа на съвременника, успяха да създадат убедително неговото неспокойно и търсещо съзнание, да го обрисуват като неделима част от процеси в нашето социалистическо общество. Поставяйки в основата на тези работи сериозни нравствено-етични проблеми, авторите не търсят само жизненото правдоподобие, а се опитват да извлекат действителното богатство на гледните точки, на човешкото присъствие в тези конфликти. И успяват в своите генерални намерения, подкрепяни от една зряла филмова режисура, която точно умее да разпределя акцентите, да гради многопластови композиции, да постигне цялостно и завършено идейно-художествено внушение.

Началото на 70-те години отбеляза нов подем в развитието на социалистическото ни киноизкуство, което излезе на нова позиция в общата структурна система на нашето културно строителство. Режисурата се насочи към значително по-разширен периметър на жанрово-тематични търсения. Наред със създаването на филми за нашата съвременност тя опита не без успех силите си в претворяването на сложни в идейно-творческо отношение постановъчни задачи — „Наковалня или чук“ на Хр. Христов, „Иван Кондарев“ на Н. Корабов, „Зарево над Драва“ на З. Хеския. Днес тя е в състояние да решава отговорни политически задачи, да се справя с постановъчни трудности от голям мащаб, да създава епични исторически платна с многофигурни композиции и сложна проблематика. И не само това.

Режисурата в съвременното българско киноизкуство вече упорито култивира съзнанието у своите творци за съпричастност и неделимост от световния кинематографичен процес. За това говорят последните филми на редица режисьори — „Козият рог“ на М. Андонов, „Последната дума“ на Б. Желязкова, „Последно лято“ на Хр. Христов, „Преброяване на дивите зайци“ на Е. Захариев и още много други, в които откриваме белезите на един зрял кинематографизъм, богатството и сложността на мисълта на твореца. Не са случайно и изолирано явление успехите в пресъздаването на ярки образи и характери, които се налагат преди всичко с умело поднесената национална характеристика. От екрана все по-често се долавят измеренията на националната душевност и характер на българина, неговото специфично отношение към света и хората откриваме във все повече филмови герои.

Процесът на задълбочено изследване и търсене координатите на специфичните национални отлики в характера на героите, оставил отпечатък и върху начина на разрешаване на конфликтните сблъсъци, е истинско свидетелство за творческата зрелост на филмовата режисура. Този интерес не идва, за да възкреси една мнима носталгия по отданва изчезнали етнически качества, а за да утвърди ново качество в подхода към задачите на изкуството. Съвременното българско кино смело навлезе в територии, които преди десетилетия бяха запазен периметър на литературата. Нещо повече, използвайки опита и богатите традиции на литературата и другите изкуства, киното каза своя дума, разработвайки проблематика и образи, съзвучни с общите посоки на идейно-художествени търсения в нашата култура и изкуство. Все повече филми се домогат до зрели и художествено убедителни и правдиви обобщения, изграждат правдивия и точен образ на духовния ръст на нацията. Режисурата запази, усъвършенствува и утвърди своята генерална линия, следваща реалистичните принципи в изкуството.

В години, когато световният екран е залян от вълна на садизъм и насилие, когато порнографията и примитивният художествен вкус се издигат като еталон на съвременност в изкуството, нашата филмова режисура отстоява своя хуманистичен патос, воюва за разцвета и всестранното развитие на личността, за тържеството на комунистическите идеали. Традиционният патос на социална дидактика се трансформира в повишен интерес към разнообразните прояви на личността в обществото, към богатството на живота. Българското киноизкуство възпитаваше у своите зрители историчност в мисленето, осмисля техните емоции от позицията на класовите идеали и критерии, утвърждава високите духовни стойности на нашето социалистическо общество, наследило най-светлите идеали на нашия народ.

Повишените идейно-творчески задачи, както и повишеното чувство на отговорност у творците на нашето кино уверено водят режисурата към нови художествени завоевания. Все по-рядко срещаме във филмовите произведения външното и повърхностно отношение към съвременността, недостатъчно задълбочения анализ на миналото, непознаването на човешката психология. Кинорежисурата се ориентира все повече към синтезиране на психологическото портретуване с ярката образност при разкриване на характерите, на занимателния разказ с мащабното обобщение. А това е верният път към големите идейно-творчески победи.

Пъстра и многообразна е картината на режисьорски търсения и постижения в социалистическото ни киноизкуство. В интерес на изложението подчертах само най-характерните особености, посоки и тенденции, без да имам възможност да проследя диалектиката на онзи сложен и вътрешно противоречив процес, наричан „кинематографичен климат“. Целта беше да се очертае най-същественото, което определя физиономията на съвременната българска филмова режисура.

Нейните успехи и несъмнени творчески завоевания дават основания да вярваме в бъдещото ѝ развитие, в способността ѝ да изрази с най-голяма сила на въздействие промените в съзнанието на съвременника, конфликтите и проблемите в нашето общество.

ИГРАЛНИ ФИЛМИ, КОИТО НАРИЧАМЕ ТЕЛЕВИЗИОННИ

ИВАН СТОЯНОВИЧ

Наложи се да вляза в този разговор през пожарната стълбичка, тъй като в доклада на колегата Игнатовски не са намерили място телевизионните филми, които не са серийни, някои от тях не са и пълнометражни. За краткото време, с което разполагах, не можах да видя всички пропуснати филми, затова моля да се има предвид, че неспоменаването на някои творби не е признак на пренебрежение към тях.

И така, аз имам задачата да споделя мисли относно игралните филми, които не попадат в така наречените „сериали“ и които наричаме телевизионни. Няма да скрия желанието си да провокирам един възможен спор, като заявя още в самото начало моята позиция — такива филми според мен няма. По-точно: у нас няма игрални филми — независимо от метража, — които могат да бъдат разграничени от вододела между кино и телевизионна специфика. Кой е онзи игрален филм, който зрителят би възприел с подчертано предпочитание от своя телевизор „София“ пред екрана на кино „Благоев“? Не говорим сега за пантофите, кафето и дивана, които придават една битово-психическа привилегия на малкия екран, а за естетическите предпочитания, за вкусовите и стилистични отлики, които биха вкарали зрителя на българския филм не в киносалона, а в мекия домашен фотьойл и обратно. Бих хвърлил ръкавица и към телевизионната „чистота“ на серийните филми, които у нас по-скоро практиката, отколкото теорията обявява за най-характерни представители на телевизионния филм — аз си представям спокойно голяма част от тях върху нормалните екрани, при същото ниво на художествено възприятие, каквото е успял да постигне малкият екран. Впрочем един експеримент още преди седем години със сериите на филма „С лагоните на дявола“ достатъчно убедително доказва това.

Разбира се, азбучните истини, които творецът на игрални телевизионни филми трябва да знае, преди да застане на снимачната площадка, имат логичен и доказан за спецификата на работата смисъл: масовото съпрежи-

Продължение на разговора за телевиз. филм от миналия брой.

вяване, наречено кино, стана самостоятелното преживяване, наречено телевизия, кръгът на героите се стеснява, камерната сцена замества масовата, вторият план има ограничено внушение, едрият план става централно изразно средство, конфликтът, взаимоотношенията между героите, макар да засягат понякога широко обхватни обществени проблеми, търсят своя израз в интимната среда, пестеливо изграден миз-ан-кадър, подробно сюжетноизложение и пр. Към общоизвестни изисквания от този род ще прибавим и разликите, които полага технологическият процес на телевизионната снимачна техника, произхождащи от материала за шестнайсет милиметрова лента, оптиката, различния начин на звукозапис и т. н. Но аз се питам кои от нашите телевизионни филми, за които ще стане дума по-долу, изхождайки от тези основни принципи, доказаха разлика на въздействието от малкия и големия екран? Аз лично съм гледал почти всички тези филми в кинозала, а не у дома. И мога да твърдя — чувството, че гледам филм на телевизията не ми се е натрапвало, чувството, че гледам въобще един филм, не ме е напуснало. Отивам по-далеч. В съзнанието ми изникват десетки филми например на френски кинематографисти, в които не само преобладава, а просто се налага камерният епизод, твърде стесненият персонаж, психологическото изследване на героите в едър план, неангажиращият втори план и т. н., но никога не ми е минавало през ума, че това могат да бъдат филми, правени за телевизията. Да вземем случая с големи американски филми „Инцидентът“ — едно от най-сериозните произведения, които съм гледал напоследък от Запада. Случайно узнах, че е правен от и за Нюйоркската телевизия. От какво бих могъл да се повлияя, за да предугадя това? От предимството на grosовете, от ограничената площ на купето в подземната железница? Ако тези средства на сценариста и режисьора биха ме насочили към специфичното излъчване на телевизионния филм, то с какво право българският филм „Най-дългата нощ“, решен, най-общо казано, с подобни средства и близка обстановка, трябва да се числи към семейството на кинематографията?

Естествено не се наемам да защитавам позицията, че поначало няма разлика в естетическото въздействие между малкия и големия екран. Този въпрос се разглежда от теорията, преди да се появи моят скромнен доклад. И тъй като по силата на обстоятелствата днес и аз се намесвам в нея, искам да изложа една позиция, която би могла да бъде взета под внимание от творците на игрални филми за телевизията. Викам на помощ два метода на конструктивното мислене — дедуктивния и индуктивния. Дедуктивният метод изхожда от общото явление, от широко валидните факти, за да отиде към частния случай, ограниченото явление. Индуктивният начин на мислене изхожда от частния случай, от отделния факт, за да изведе до общото, широко валидното, масово значимото. Тези два метода, сполучливо доказали виталността си в областта на науката и философията, разбира се, имат приложенияето си и в изкуството. И точно тук, във връзка с нашата тема, прилагайки ги към художествените особености на киното и телевизията, методите на дедукцията и индукцията могат да бъдат много полезни като изходни естетико-идейни творчески позиции. Създателят на кинопроизведе-

нието може да изходи от едно крупно, масово събитие в широк план, с мащабно внушение, за да стигне до отделния герой, до камерния конфликт, до човека. Така той е използвал дедуктивния начин на мислене. Създателят на кинопроизведението има възможност да използва и индуктивния метод — той може да изходи от интимни взаимоотношения, ограничен персонаж, камерен конфликт, за да отиде към главните, значителните обобщения, широковалидните философски изводи, засягащи човечеството. А какво може да направи създателят на телевизионния игрален филм? Той няма избор — той може да подходи към произведението, използвайки единствено индуктивния начин на мислене, той може и трябва да работи с опорните точки на „малкия“ конфликт, ограничените съдби, герои, взаимоотношения, които да изведе в общото, масово значимото, в света на големите, обхватните стойности. И това, мисля аз, би могло да бъде един вододел, който да разграничи киното от телевизията в областта на игралния филм — една изходна позиция, използвана от творците в теоретичен, мисловно-конструктивен аспект. Но засега на нашите екрани, що се касае до игралния филм, вододел от такъв род не може да се почувствува. И в този етап подходът на критиката (продиктуван от универсалния начин на възприемане на филмите) може да бъде само универсален. На бъдещето принадлежи все още онзи игрален филм, за който би могло да се каже: той не принадлежи на киното, той принадлежи на телевизията. Днес дори сериалите, стига всеки от тях да има своята рамка, своето начало и финал, както справедливо отбелязва Владимир Игнатовски, могат да бъдат заменен продукт за кинозрителя и телевизител. Решен ли е въпросът „телевизия—кино“ в световен мащаб? По принцип е решен и правилно, с извеждането на телевизионната специфика до нейното съвършенство — но само чрез една тънка прослойка произведения, които можем да наречем „показни“ или „образци“. Въпросът не е и не може да бъде решен при реализирането на една наситена, денонощна, многоканална, целогодишна програма. В Токио имах възможност неотдавна да проследя в продължение на петнайсет-двайсет дни вечерните телевизионни програми на осем цветни канала. От двайсетината игрални филма, които се показаха, само един-два бих могъл да нарека донякъде телевизионни — нещо от рода на семейни драми, всички останали бяха най-обикновени каубойски, шпионски, военни филми, някои от тях доста стари, обиколили киносалоните на света, преди да запълнят програмата на телевизията.

И така подхождайки с универсален критерий към игралните филми, които кой знае защо наричаме телевизионни, бих тръгнал от онези опорни точки, които са валидни въобще при оценката на нашето филмово творчество, така да се каже от класическите компоненти: сценария, режисурата, операторската работа, актьорската изява.

Кому не е известно, че ахилесовата пета на нашето филмово творчество въобще е сценарият? Нямам намерение да конфронтирам режисурата на литературния материал, още по-малко разглеждайки филмите на телевизията, чиито автори все още търсят своя специфичен почерк. Но не мога да се отърся от чувството, че в ре-

дица пълнометражни и късометражни игрални филми режисурата се „бори“ със сценария, преодолява го, спасява го. Навлизам в територията на примерите. „Опак човек“ е за мен пример на непривлекателен сценарий; нито със своята тематично-идейна насоченост, актуалност, нито със своята професионална конструкция, сюжетостроене и художествено въздействие писателят Стоян Даскалов би трябвало да събуди сериозното внимание на филмовата режисура. Излизат на преден план други подбуди съвременната тема, при това свързана с така рядко отразяваното на екрана ежедневие на кооперативното село, комедийното начало, от което така се нуждае нашият зритель и репертоар, конфликтът, който противопоставя новото на старото мислене. Но за разлика от първия сценарий на същия автор — „Неспокоен път“, който носеше същите общи тематични черти, но беше наситен от ярък, задъхан със своята актуалност вътрешен и обществен значим конфликт, с комедийност на характерите, с незабравимия по своята пълнокръвност образ на колебаещия се селянин Мито, днес, двацет години по-късно, конфликтът неусетно е изместен от вторичния, страничен сблъсък между председателя и единствения останал частник в селото. Изгубил своята актуална стойност, този конфликт се превръща в сблъсък между двама чудаци, двама инаги, едва ли не двама близки по сърце хора, които си правят напук. Оттам всички допълнителни сюжетни линии, масови и камерни сцени в сценария губят от силата на внушението си; комедийното начало, освободено от своите сатирични и конфликтни черти, се превръща във веселба, в която преобладава не хуморът на характерите, а хуморът на ситуацията. Но ето че режисьорът Янко Янков, познат с устремлението си и към съвременната тема, и към комедията, набира необходимата доза вдъхновение от литературния материал и реализира филма „Опак човек“. И веднага трябва да се каже, че неговата режисура издига сценария на по-високо ниво, придава му жизненост, търси киноестетическа гледна точка, изобразителни решения, специфична стилистика. Естествено тези усилия не биха могли да превърнат второстепенния проблем на сценария в главен, нито да изменят вторичността на конфликтите. Но режисьорската и операторска амбиция на Янко Янков и Яцек Тодоров ни срещат с кинопроизведение, което се гледа не без интерес, а някои епизоди заслужават определено внимание. Бих споменил като цяло сполучливо намерената атмосфера в дома на частника, характеристиката на неговото семейство начело с оригиналното портретиране на главния герой, тънко интерпретиран от актьора Антон Карастоянов. Епизоди като този с нощното хоро се запомват като драматургическа и изобразителна кулминация на режисьорското решение. Стефан Гецов в ролята на председателя също има убедителни актьорски постижения, макар някъде да губи мярката и да допуска театрални нотки в играта си. Сцените на сбиванията между представителите на отделни стопанства носят приятния полъх на буфонадата и събуждат зрителската усмивка, въпреки че излизат малко извън стила на цялостното произведение. Не са преодолените драматургическите слабости на сценария в извеждането на линията на младите — тук все фалш и изкуственост, подсилени от режисурата със съмнителния актьорски избор. И така един нера-

вен, но бих казал „спасен“ филм, който дава своя принос към осиротялата комедия и съвременна селска тематика, главно благодарение на режисурата.

За да продължа с примери от рода „съмнителен сценарий — режисура“ бих се спрял на филма „Баща ми бояджията“. Авторът Васил Цонев ни припомня българския градски фолклор от двайсетте години, с рязкото класово деление, в един план, който изглежда елементарен и сантиментален, преди да открием, че това звучене е търсено като стил. Нека възприемем този стил — но това веднага влече след себе си възприемането на филмовата обстановка, героите, като условни. А всъщност реален или условен е светът, в който се движат героите на Васил Цонев? За линията на реалното говорят редица епизоди, но едва ли това е посоката, избрана от автора, те по-скоро са отклонения от нея, а неговите предпочитания са към едно условно възприемане на събитията, което всъщност и доближава творбата до истинския музикъл. Впрочем само по пътя 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, на една среда. Изводът — голяма степен условност, един от главните белези на музикъла, не отсъства от сценария „Баща ми бояджията“, но за съжаление не е негов траен и верен спътник.

Режисьорът Стефан Димитров е направил опит да изходи от основните изисквания на жанра музикъл. Той търси органичната връзка между музика, песни и танци, втъкани в драматургията, като нейна същност и движение. Но поради споменатите пропуски в драматургията изпусната мярка, вкусови предпочитания (тук естествено не се оневинява и режисурата), филмът на редица места изневерява на стила си, постепенно главните герои, двигатели на действието, се изблъскват от по-камерни или по-масови хореографски изпълнения, музиката и танците се откъсват от музикъла, т. е. разкъсват органичната си връзка с драматургията, с действието, а започват да стават тяхна илюстрация. Но въпреки това този пръв опит в областта на музикъла 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, като същевременно ни респектира с професионалния усет към един твърде труден жанр.

Един друг пример — този път за равен залог на сценарий и режисура, от който се ражда непретенциозен, но не незначим филм, е „Деца играят във“ на режисьорката Иванка Гръбчева и сценариста Георги Данаилов. Бяхме нарекли този филм малко изравнен, дори малко скучен, ако не откривахме в него търсената дискретност на авторите, желанието да се загатнат и подсказват проблемите с една лирична тоналност, не да се поставят, камо ли разрешават. Разбира се, в изкуството винаги остава открит въпросът дали деликатно подадените, дори затаени конфликти са търсени като авторски стил или на авторите не е достигнала творческа сила и гражданска смелост, та са останали в сферата на загатнатото и подсказаното. Така или иначе, пред нас е едно произведение, което носи искания или неискания финес на недоизказаното, на предполагаемото и асо-

циативност. Може би това е предпочитан режисьорско-авторски подход към навлизането в детската психика, в онази тънка душевност, която още предпазливо опипва духовните и материалните прояви на доброто и злото. Но по този въпрос аз съм по принцип на особено мнение — според мен така наречените автори на детски филми, между които попада в случая Иванка Гръбчева и донякъде Георги Данаилов, искат да кажат нещо на възрастните, което (по творчески или други причини) предпочитат да кажат през устата и поведението на децата. Според мен детски филми освен филмите-приказки няма. Така и филмът „Децата играят във“ е филм с деца, но той е за мен камбана, макар и твърде нежна, която звъни за еснафството, за справедливостта, за насилието, за истинската любов, свободата и духовната старост. Няма да скрия, че лично предпочитам по-ясното, незавоалирано поставяне на тези големи проблеми на нашата действителност от екрана, но съм сигурен същевременно, че по-меките и деликатни форми, с помощта на децата или без тях, стига да са защитени художествено, допринасят също за търсенето и откриването на големите истини на нашето време, на конфликтите и проблемите. Това е и стойността на филма „Децата играят във“.

Разбира се, има произведения, които щастливо съчетават деликатността и мекия лиризм със заявяването на значителна проблематика на висок глас, с дълбоки измерения на причини и следствия. Такъв пример е филмът „Един снимачен ден“. Тук срещаме сполучлива симбиоза между сценарист и режисьор на едно ниво, което ни отвежда към високите художествени и идейни постижения. Ние наблюдаваме творческия съюз между Валери Петров и Борислав Шаралиев във филмите „Васката“, „Рицар без броня“ и както всеки един от тях и „Един снимачен ден“ се налага със собствена физиономия, с неповторимите си естетически и интелектуални качества. Ако трябва да маркирам с крайъгълен камък едно изминато разстояние в даден етап от филмите, които условно наричаме телевизионни, бих написал на този камък „Един снимачен ден“. Бих искал да започна с универсалния критерий, който определя стойностите на това произведение. Като цяло то се радва на завършеността на всичките си компоненти — дълбок на мисъл, философски значим, изграден в тънки детайли и висок професионализъм сценарий; режисура, която издържа на филигранния поетически език на Валери Петров, като не само го реализира, но му придава и своя по-суров, по-мъжествен стил, характерен за творческия почерк на Борислав Шаралиев. Така се ражда творба, която в една лирическа гама ни хвърля в очите парливи истини, философски обобщения, кара ни дълго да разсъждаваме върху нашия живот, върху нашите отношения, осмисляйки символа на този измислен снимачен ден. Наблюдателността на камерата на оператора Атанас Тасев, изпитаният с тънко чувство за мярка монтаж — ето още някои компоненти, които завършват естетическия облик на това произведение. Една дълбока мисъл е художествено защитена, поради което, независимо че филмът е снет преди шест-седем години, не е изгубил и няма да изгуби силата на внушението си. Извън тези универсални качества в „Един снимачен ден“ аз намирам и някои от онези елементи, които в началото се опитах да определя като наложителен индуктивен под-

ход на мисленето в телевизионния игрален филм. Не преставам да твърдя, че наш специфично телевизионен игрален филм няма, но ако говорим за стремежа към него и търсим на теоретичното поле един начин на конструктивно мислене, филмът „Един снимачен ден“ ни доказва, че разглеждането на „малкия“, частния, отделния проблем, конфликт и случай по дълбочината на своята философска концепция, по размаха на психологическото внушение и артистичната си мотивировка ще ни изведе до голямата истина, до общовалидният проблем.

Специална и подробна разработка изискват игралните новели — един вид филми, които не са чужди на големия екран, но които имат по-сериозно и определено бъдеще на малкия екран — повече поради вкусови, програмационни и репертоарни причини, свързани с кинорежата и кинозрителя, отколкото с така наречената кино и телевизионна специфика. Тук нямам достатъчно време за такава разработка, при това извън някои по-стари филми ми се даде възможност да гледам от новата продукция само новелите „Чудесната катастрофа“, „Пикник“, „Нефт“. Преди да премина към тях, ми се иска да припомня един късометражен филм, който на времето ни удиви с чистотата на формата и съдържанието си, чиято сила на художествено въздействие не е отслабнала и днес. Това е „Васката“ на Валери Петров и Борислав Шаралиев. И в този случай не може да се говори за някакво определено въздействие, свързано непременно с телевизионната специфика, дори изпитвам известни колебания да го причисля категорично към семейството на игралните новели с всичките необходими компоненти на жанра. Но произведението безспорно налага над всичко внушенията на игралния филм — с въвеждането на главния герой, който играе ролята на свой прототип, със стилизирането на епохата, атмосферата — този поетичен дух, който витае около героя и насища пестеливия текст. Може би „Васката“ не е игралната новела-еталон, но във всички случаи е творба, по която би трябвало да се равняват новелите и на българската телевизия, и на българската кинематография.

От по-новата продукция се спирам накратко на игралната новела „Пикник“ на сценариста Никола Петров и режисьора Стефан Димитров, за да отбележа едно търсене в областта на екранизацията. Произведението буди внимание не толкова заради острата сатира, насочена срещу тъпата военщина на бивша България, колкото с амбицията да се стилизира изобразителното решение на филма, да се изведе пластическото внушение до една условност, която да продиктува естетико-идейното възприемане на филма. В тази целенасоченост и режисьорът, и художникът Николай Сърчаджиев, и операторът Христо Тотев са хвърлили немалко усилия и много от тях са възнаградени. Но в произведението се чувства един непреодолян конфликт между условността на пластическото решение и реалността на събитията, едното търсещо въздействието на безмълвния образен символ, другото — приземяващо взаимоотношенията с помощта на актьорското поведение и на диалога. Но би било несправедливо да отречем творческото дръзновение на авторите, онези проценти на сполуката, които трасират път към оригиналното изобразително претворяване на една тема, при това сложна и

многопосочна, каквато я намираме в творчеството на Георги Стаматов.

Две новели отварят страници към днешния ден — те ни водят из градските улици, в суровата обстановка на строежа, опитват се да навлизат в духовния свят на различни поколения, да разкажат за положителното и отрицателното в нашето ежедневие. Това са творбите „Чудесната катастрофа“ на сценариста Панчо Панчев и режисьора Николай Попов и „Нефт“ на сценариста Димитър Паунов и режисьора Владислав Икономов. По-значимата от двете според мен е „Чудесната катастрофа“ поради няколко причини: той е по-дълбоко граждански ангажиран филм, противопоставяйки стария морал на новия, осъждайки еснафството в съвременното социалистическо общество и недоверието към младите; той носи една свежест в ритмиката на повествованието; не му липсват сценарно-режисьорски хрумвания от рода на илюзионистичните номера на младежа, рамката, която отваря и затваря филма на екрана на телевизора. Жалко е, че ахилесовата пета — сценарият — отново е простреляна с някоя и друга стрела, а в случая и режисурата не е успяла да заздравя раните ѝ. Така отрицателните герои, главно в лицето на ръководителя и съпругата му, са изградени на естрадно ниво, те ни действуват като клишета на огрубените съпружески конфликти и повърхностен битов план и с това намаляват убедителността на положителния персонаж, който трябва да изнесе духовната си победа над тях. Декларативно и повърхностно звучат и репликите на епизодиците. Що се касае до положителния персонаж, аз вярвам повече в таланта на младия Пламен Петков, отколкото на Бранимира Антонова, която няма още достатъчно актьорски, пък и духовни сили, за да защити нравствеността, новата психика, цялото онова сложно лице на днешното младо социалистическо поколение.

За разлика от новелата „Чудесната катастрофа“, където се уеща още желанието да се казват истини, да се търсят психологически анализи и верни обобщения в социално-нравствената посока, новелата „Нефт“ се плъзга по-външно-демонстративното показване на действието, на героите, на конфликтите. Диалогът, видът на персонажа, поведението му, околната среда, костюмите, всичко говори за суровост, за проблемност и трудност. Сценаристът Димитър Паунов е съумял да събере всичко това в едно драматургическо русло, но не и да центрира вниманието си около главните неща, да градира проблемите, развитието на образите по пътя на драматургическата съгълбца. Режисьорът Владислав Икономов не е преодолял сценарните слабости, дори е задълбочил някои грешки, например чрез подбора на актьорския състав, сред който бих отбелязал само играта на Николай Узунов въпреки не съвсем ясната му философско-психологическа характеристика. Разбира се, филмът остава да звучи с тематичните си стойности, с познавателните си качества, доколкото ни информира върху едно сложно, изпълнено с трудни победи ежедневие на дадена прослойка на работническата класа.

В заключение бих искал да споделя с две думи впечатлението си от продукцията игрални филми, които наричаме телевизионни и

които не попадат сред сериите. Аз имам усещане за една, общо взето, приятна среща с творци от различни поколения, които в по-голямата си част са търсещи, не се облягат на рутината, въпреки неудачите стремят се към съвременни изразни средства и проблематика, която може да задоволи гражданската им съвест. И независимо от това, че любовта им към телевизията е понякога любов към кинематографа и обратно, техните игрални филми — пълнометражни, среднометражни и късометражни — доставят необходима духовна храна на зрителя. За това говорят и бъдещите планове на българската телевизия. Любовта на зрителя дълго ще бъде разделяна между големия и малкия екран, но какво от това — нали в края на краищата той иска да види интересния, значителния филм, пък бил той проектиран утре и в собствената му летяща чиния.

ИЗКАЗВАНИЯ

В началото на своето изказване **Янко Янков** изложи някои свои мисли и съображения във връзка с изразните средства на киното и телевизията, с пространствено-временните граници на двете изкуства, „от които едното не е гробоспач на другото; телевизията няма да засени с широките си листа киното, нито пък тя изразва като подрастък на неговия крив клон“. Спирайки се на изнесените доклади, той оспори по-специално предложената от Иван Стоянович схема за използването на индуктивния и дедуктивния метод. По-нататък режисьорът говори в защита на реализацията на филма „Опък човек“, още повече че у нас не съществува практиката творците да се изказват публично, в пресата, в защита на своя замисъл. Според Я. Янков конфликтът на филма съсем не е остарял, както смятат някои критици, напротив, този конфликт ще продължава да съществува много години. Накрая Янков подчерта големите възможности, които телевизията предлага — „да можем да направим ония неща, които на собствена територия като кинематографисти не бихме могли да направим“. И големият проблем не е този за минималната разлика между големия и малкия екран; всъщност той е общ за двете изкуства — проблемът за гражданската позиция на творците, за художественото майсторство, за тяхната гражданска и професионална честност.

На телевизионния сериен филм се спря **Свобода Бъчварова**; според нея той се развива положително „по линията на жанровото разнообразие, на тематичното разнообразие, на режисурата“. Тя говори и за някои нови серии (една по „Записките на българските въстания“, втора — екранизация на романа „Тютюн“, трета — на селска тема), които са в производството и които обещават да бъдат „нова крачка на телевизията в многосериенно производство“. Бъчварова обърна внимание върху необходимостта нашата телевизия да прави много повече художествени експерименти. „Именно тази масовост, този постоянен контакт, който има, ако щете, даже мащабността на нейните проявления според мен я задължават да бъде по-експериментална в творческите си художествени търсения“; до известна степен това ще я подпомогне да преодолява индустриалната стихия в художественото производство. Бъчварова препоръча БТ да прави екранизации и на чужди произведения, които ние бихме интерпретирали по друг начин и в идейно, и в художествено отношение; това позволява „вярно идейно насочване и проникване в световното творчество“. Според сценаристката телевизията би могла да помогне много и „за възпитанието на българина в посоката на публичното мислене“, да организира повече дискусии. „Импровизационното начало на публичното мислене също произтича от характера на самата телевизия като средство за общуване“. Свобода Бъчварова смята, че телевизията би трябвало да търси една по-богата контактност с най-различни слоеве от нашето население, да ги обединява върху проблемите, които вълнуват нацията.

Владислав Икономов говори най-напред за мястото на филма в програмата на телевизията, за огромните задачи, които тепърва предстои да бъдат решени в тази област. „Толкова по-отговорно трябва да бъде нашето мислене като хореокинематографисти, като граждани, които са активно ангажирани в това дело.“ По-нататък режисьорът говори върху особената природа на телевизионната серия, която съответствува на характера на самата телевизия, на телевизионния поток. Отделният филм, колкото и да е блестящ, колкото и да е развълнувал зрителя, потъва в огромната информация, в разнообразието от предавания, „той изчезва в този поток, докато телевизионната серия се явява със своето неумолимо постоянство — всяка сряда или всяка събота — и просто става събеседник, слушателник на телевизионния зритель“. Но за съжаление, отбелязва Икономов, нашите телевизионни серии са поначало много кратки, съставени от 12, 10, 6 и дори 43 епизода; много често те имат характер само на продължение, но не са телевизионна поредица или серия. Истинските серии продължават месеци наред, дори години, техните герои стават „съжители в духовния свят на телевизионния зритель“. След това Вл. Икономов изрази срещу някои обобщения в доклада на Игнатовски, отнасящи се до възможностите на приключенския жанр на сегашния етап. Съвсем закономерно нашата телевизия се насочва към литературната класика, към големите епични платна, към по-задълбочени психологически изследвания. Но това съвсем не означава, че приключенският жанр е изчерпал своите възможности, напротив, този жанр е „дълбоко присъщ на телевизионната серия, както е бил навремето присъщ на романа-подлистник“. Атрактивните жанрове могат да бъдат в бъдеще пълноценно използвани за енушаване на най-актуални и значими мисли, за политическото и естетическото възпитание на нашия зритель.

Александър Грозев отбелязва огромните задачи, които стоят пред телевизията; функциите ѝ на предуктор и дистрибутор в общонационален мащаб „вече определят мащабите на отговорността, която поема телевизионният филм в рамките на цялостната телевизионна програма със своите идейно-художествени качества“. Според Грозев производството на телевизионни филми не бива да се свежда само до експлоатиране на приключенския жанр. Наред с криминалните филми и филмите за съпротивата — тук могат да се използват безчислено количество варианти — съществува и трета възможност: създаването на серии от семейни жиготи. За съжаление опитите със семейство Калинкови прекъснаха — „очевидно не достигна житейска мъдрост, не достигна художествена зрелост, за да бъдат развити в това направление. А именно този тип филми са популярни в страни като САЩ, Франция и Англия, където има серии, които се въртят по 5—6 и повече години, анализирайки и изследвайки живота в едно семейство“. По-нататък кинокритикът се спира на прояви, свързани с етиката на някои творци, които гледат на телевизията единствено като на източник на средства, пренебрегвайки качеството на продукцията си. Очевидна е „драматургическата несъстоятелност на съчиненията, върху които те правят своите филмови опита“. След това Ал. Грозев засегна проблема за кадрите. Хубаво е, че творци с изявиени качества от кинематографията (напр. Б. Шаралиев ще прави „Записки по българските въстания“, Л. Шарланджиев — „Тютюн“, Т. Стоянов — „Под игото“) ще създават филми за телевизията, но „киното в един момент може би ще се окаже оголено откъм теоретични кадри“. Би трябвало, продължи Грозев, телевизията да проявява гъвкавост, да работи с хора, които за пръв път ще застанат зад камерата. „И в този смисъл е много полезно обръщането към творческите възможности на студентите, които в момента се обучават във ВИТИЗ“. Накрая Грозев обърна внимание върху необходимостта от сериозен критерий към всички произведения на телевизионния филм. Телевизията влияе върху огромна, милионна аудитория и всички ние сме кръвно заинтересовани зрители да бъдат възпитавани в здрав естетически вкус.

Естествено бе нашата телевизия да започне с имитиране на образци, създадени другде, в други телевизии, много често при други социално-политически условия — отбелязва **Анжел Вагенщайн**. „Мога да кажа с удовлетворение, че това е измислен етап в развитието на българската телевизия, но не е етап, с който окончателно тя се е сбогувала.“ Не един от нашите сериали представляват — наред с редицата свои успехи — и имитация на нашата действителност, имитация на нейните конфликти. „Имитирайки нашата съвременност, все още не създадохме нито един що-годе приличен сериал за нашата съвременност... Ние заменихме за много дълъг период съвременната тема с част от тази съвременност.“ Дълги години сините екрани бяха пренаселени с диверсанти, убийци, контрабандисти и про-

чее престъпници; репертоарният баланс бе много сериозно нарушен във филмовата програма на телевизията. А сега предстои, продължи Вагенщайн, „на мястото на автомата и пистолета да дойдат кремъклийките и ятаганите“. Сами по себе си новите сериали, посветени на национално-освободителната ни борба, са необходими на зрителя, „това са чудесно улучени теми“, но все пак големият проблем си остава съвременната тема. Нужно е да се вземат мерки в много посоки — контракции, лични разговори с авторите, най-широко обсъждане на проблема. За съжаление в тази насока „атаката на сценарната редакция на телевизията по отношение на авторите е слаба, да не кажем нулева“. След това Вагенщайн говори върху непълнотата на социологическите проучвания. Посочваните общи проценти за обема на телевизионната аудитория „почти нищо не говорят“. Необходими са по-сериозни, по-задълбочени изследвания, които да установят посоката, по която въздейства даден сериал — дали тази посока е желаната от авторите или резултатът е провокирал обратни асоциации и нежелани мисли у зрителите. Всичко това трябва да се знае с оглед бъдещото развитие на телевизионния филм.

След като подчерта изключителната роля на разговора по проблемите на телевизионния филм, **Георги Карайорданов** отбеляза необходимостта този разговор да бъде последван от други срещи — с представители на творческите съюзи на писателите, на композиторите, на журналистите и художниците. Според Карайорданов „един от много важните проблеми тук е въпросът за репертоарната политика, която да бъде издигната на по-голяма висота и да се опре върху по-висока възискателност към литературния материал.“ Необходимо е, продължи той, подготвяните у нас млади телевизионни кадри „да бъдат използвани във всичките жанрове, в цялото многообразие на телевизионния филм“, като се обърне голямо внимание за правилното ръководство на дебютантите. По този път ще можем „да осигурим нашата утрешна творческа смяна, от една страна, а от друга — да издигнем на по-висок идейно-художествен етап нашата телевизионна филмова програма“. По-нататък Карайорданов говори за някои постижения в областта на изобразението, на практиката на филмовите оператори, работещи за телевизията. Същевременно той обърна внимание върху необходимостта „пестеливо, внимателно и умно“ да се използва техниката с оглед желанието естетически резултат.

Владимир Михайлов спря вниманието си върху изнесените доклади, като изрази съгласие с предложената от Вл. Игнатовски периодизация в развитието на телевизионната ни серия. Същевременно той възрази срещу изходната позиция на Ив. Стоянович — че телевизионен филм като самостоятелен жанр със своя специфика не съществува. „Не виждам защо човек, който мисли, че няма телевизионен филм, трябва да пише доклад за телевизионните филми...“ По-нататък В. Михайлов засегна проблема за спецификата на телевизионния филм, „за формирането на телевизионния филм като собствено произведение“, съобразено с новия тип зрители — зрителя пред малкия екран. Накрая Михайлов изрази убеждението си, че бъдещето развитие на телевизионния филм в най-голяма степен зависи от „привличането на млади творци, които ще работят само за телевизията“. Хора, посветили усилията си само в тази област, ще съдействуват „да се търси все пак някакъв път за отделяне на телевизионния филм от обикновения“.

След като възрази на опитите да се отрече изобщо спецификата на телевизионния филм, **н. а. Захари Жандов** отбеляза едно вредно увлечение — да се отежнява ненужно филмопроизводството на телевизионни филми. Въпреки че в цял свят се снима на 16 мм, ние „като че ли сме най-богатите и най-талантливите, позволяваме си да продължаваме да работим на 35 мм, продължаваме да отиваме към претенции това да бъде пуснато в кината, продължаваме — бих казал — да прилагаме много детски болести в киното на телевизията“. Понякога съвсем неоправдано сериата се удължава, „камерата се разхожда не знам по какви шосета и по какви панорами, които за мен не са характерни за телевизията.“ Засягайки по-нататък тематичното разнообразие на телевизионния филм, Жандов се спря на филма „обърнат към семейството“. Би трябвало да се потърсят, да се разискват, подчерта той, причините за несполуките на сериите за семейство Калинкови и за д-р Минева, които бяха неоправдано отминати в доклада на Вл. Игнатовски. Сериозна несплука за нашата телевизия бе и сериата „Нако, Цако и Дако“; дано са извлечени необходимите поуки. Накрая, отбелязвайки късите производствени срокове в телевизията и нарастващите нужди на филмовата ѝ програма, З. Жандов обърна внимание върху необходимостта да се работи по-организирано, по-творчески, да се избягват „производствени усложнения на снимачната и постановъчна дейност“. Това ще позволи на дейците на

телевизионния ни филм да обърнат по-голямо внимание на художествените качества.

След като се присъедини изцяло към изказванията на Св. Бъчварова и А. Вагенщайн, з. а. **Борислав Шаралиев** изтъкна безплодността на усилията сега „да определяме кое точно е спецификата на жанра във филма на телевизията“. Режисьорът е на мнение, че в близките години Българска телевизия безусловно трябва да премине на 16 мм, но сега за сега „не можем да мислим за едно нормално производство в телевизията на 16 мм“, тъй като все още не е усвоена новата технология. По-нататък Б. Шаралиев подчерта значението на дзата генерални според него проблема на телевизионния ни филм — за репертоара и за възискателността. Голямо внимание трябва да се обърне на качеството, особено в сферата на малките форми — тук „има не само много да се желае, но има и неща, които просто не бива да бъдат излъчвани в ефира“. Ръководството на телевизията и на филмовата редакция трябва да вземат сериозни мерки за повишаване на критерия, на възискателността, още повече че телевизионният филм се създава със значително по-малко средства, с по-малко труд, в скъсени срокове. Трябва да се воюва за „точните творчески решения, които дават облика на бъдещето произведение“, против компромисите, против увлеченията да се получи неоправдано по-голям метраж, само и само да се получат нужните постановъчни. Накрая Шаралиев говори за работата с младите кадри. Наложително е свързшилите висшето си образование, които идват с много големи амбиции и увереност в силите си, да преминават предварително известна практика като асистенти или втори режисьори в два-три-четири филма и едва след това да се заемат със самостоятелна постановка. Това ще им позволи да се запознаят с условията, с организацията на производството, да натрупат и опит. Назряла е и необходимостта към телевизията ни да бъде изграден експериментален център.

Като подчерта значението на усилията да се търси спецификата на телевизионния филм, **Камен Тодоров** същевременно посочи едно погрешно увлечение — да се извличат някои особености от досегашната практика, да се наричат специфика на телевизионния филм и след това тези особености да се превърнат в схеми, които ще ограничат развитието на телевизионния филм. Много по-перспективно е да се вземе „една по-свободна позиция, която допуска използването на всякакви видове средства и похвати, които допринасят максимално за най-убедително, най-точно и най-пълно довеждане до зрителя на авторския замисъл“. По-нататък кинокритикът настоя да се подхожда с единен критерий при оценка на всички филми — и за големия, и за малкия екран — не към „телевизионните филми да подхождаме с по-малки изисквания“. В световната практика и в практиката на нашата телевизия е натрупан огромен опит, който ни задължава да бъдем строги и възискателни, да бъдем непримирими към „сериите, които по своето примитивно мислене, по своето непрофесионално реализираче са толкова неприемливи и несъстоятелни, че не бива да намират място в една сериозна програма“. Тази възискателност е толкова по-необходима поради масовото въздействие на телевизията. По-нататък К. Тодоров посочи, че професионалната ни филмова критика не се занимава с телевизионния ни филм. Причините са много — недостатъчно е мястото, което се отделя в печата за отразяване проблемите на киното и телевизията; трудно се намира автор за рецензиране на серия, обхващаща 10—12—15 епизода; съществува известно предубеждение относно готовността на редакциите да поместят критични материали и др. К. Тодоров се спря и на непълноценността на социологическите проучвания. „Тая примитивна статистика, която се прави и в киното, и в телевизията, струва ми се, че практически не може много да ни ползува.“ Накрая критикът подчерта огромното значение на проблема за подготовката на кадри за телевизията.

Никола Петров спря вниманието си най-напред за спецификата на телевизионния филм. Според него „едно от професионалните и теоретични достойнства на нашия разговор беше това, че нямаше яростни напъни и страсти да се наденат върху телевизионния филм някаква естетическа каска... Мисля, че телевизионният филм не може да претендира за някакви принципиално нови естетически закони, различни от тези на киното. Той просто е една функционална модификация на филмовото изкуство и си служи с целия арсенал от богатство на филмовото изкуство“. Но наред с това съществуват „редца функционални изисквания“, които не бива да се пренебрегват; те са свързани с особен начин, по който се възприема телевизионният филм, с принципа за цикличност или серий-

ност, с домашния интимен начин на контактуване със зрителя. По-нагатак Петров отбеляза трудностите, пред които би се изправила телевизията при едно цялостно преминаване към производство на 16 мм: лентата се доставя от Запад, необходими са нови павилиони и други капиталовложения, трябва да се подготви контингент от квалифицирани кадри. Засега се предвижда създаването на пет-шест игрални филма на 16 мм годишно; това позволява „по естествен начин да се разгъне този център“. Телевизионното филмопроизводство у нас се разви, продължи Н. Петров, „в много тесен производствен и творчески контакт с кинематографията“ — едно наистина рядко явление. Още от самото начало зад българския телевизионен филм стояха опитни, широко изявени творци; това обуслови бързото му професионално и естетическо развитие. Накрая ръководителят на филмовата дирекция при Българска телевизия говори за дебютите. Всяка година в тематичния план се предвиждат по 3—4 теми за дебютанти, „за да можем да разширим творческия контингент, който използваме“.

В заключителното си слово з. а. Христо Христов, председател на СБФД, говори най-напред за трудностите да се очертае спецификата на телевизионния филм, още повече че „все още стройна научна теория за киното и неговите естетически категории и закони липсва“. Много често сме свидетели на появата на шедьоври, които опровергават теорията; творците им не се съобразяват с теоретичните концепции. По-нататък, отбелязвайки успехите на българското филмово изкуство, Хр. Христов се спира „на една от най-важните задачи — овладяването и претворяването на съвременната тема във високохудожествени филмови творби. „Смята, се че тук могат да бъдат отправени сериозни бележки и изисквания към телевизионния игрален филм. Съвременността почти отсъствува от репертоара му“. Нашият телевизионен екран, продължи Хр. Христов, направи много за патристичното възпитание на народа и особено на младежта със сериите „С пагоните на дявола“ и „На всеки километър“. Някои епизоди от сериите „Последна проверка“, „Нако, Цако и Дако“ и „Синята лампа“ обаче „говорят за снижаване на идейно-художествения критерий, будят сериозни тревоги у нас — кинематографистите“.

Развитието на телевизионния игрален филм, отбеляза Хр. Христов, е неразривно свързано с кадрите. Във връзка с изказаните мнения за необходимостта от специализиране на режисьори за създаване само на телевизионни филми, „аз смятам миграционния процес на режисьорите за най-подходящ на този етап. Това се доказва и от нашата, и от световната практика... Не е най-важна специализираната подготовка, а личността, която застава зад обектива на камерата“. След това председателят на СБФД се спира на някои особености и различия на зрителското възприятие в кинозалата и пред малкия екран. Телевизионният зрител „има възможността да фокусира по-ясно своето внимание, да повиши интензивността на зрителското си възприятие, да се вживее по-интимно в екранното действие. Затова всеки фалш в събитието, в психологическия рисунок на играта на актьора го отчуждава“.

Хр. Христов посочи някои високи постижения на телевизионния филм „На живот и смърт“ и същевременно отправи упрек към някои актьори и актриси — водещи имена в българското кино — за елементарно разкриване съдържанието на образите. Накрая той отбеляза плодотворността на този пръв разговор по проблемите на нашия телевизионен игрален филм.

«ВЕЧНИ ВРЕМЕНА»

Вера Найденова: Ето един повод, който ни кара да не се ограничаваме в рецензентските оценки. Мисля, че това е един от филмите, който ни заставя да търсим по-генералното звучене на отделния факт както във филмовата ни култура, така и в цялата ни художествена култура — поради неговия смисъл и съдържание и поради неговите формално-структурни белези. А за да постигнем едно по-теоретично обобщение на факта, неизбежно трябва да съотнесем факта към действителността, т. е. да потърсим основната взаимовръзка кино—живот. Десетилетия върху нашето кино, както и върху изкуството ни изобщо, висеше обвинението, че пропусна много съществени движения, много съществени изменения в живота на селото. Киното ни като че ли беше стъписано и даже безсилно да ги отрази, а в това време отделни произведения на литературата правеха това, и то на много високо равнище. Киното изчака пет, шест, седем години от появянето на тези произведения — да речем „Последно лято“ на Йордан Радичков и „Корени“ на Васил Попов — за да се намеси в едно повторно интерпретиране на тази фиксирана в литературата материя. И това, струва ми се, също не е случайно. Една повторна намеса винаги внася динамика, допълнителни смислови значения, доосмисля нещата, социализира ги според мен по-очевидно и по-агресивно.

За какво всъщност става дума във филма „Вечни времена“? За изкореняване, за пренасяне на друга почва на цели огромни културни пластове на нашето национално битие, на цели огромни национални пластове, които са се родили в една селска действителност, в една провинциална действителност. И проблемът тук е — как да се пренесат тези ценности (битови, житейски, културни, нравствено-емоционални), как да се трансплантират те в друга територия и в други пластове на цивилизацията, че да се вземе от тях всичко скъпоценно за националния живот и националния характер и да се освободи нашето битие от техния архаизъм. Филмът не идеализира значението на



Петър Слабаков в ролята на Горския

тези пластовете. Той тръгва от истинския, виталния им заряд, този, който трябва да се пренесе или да се слее с новите ценности на новото битие.

Това село, тази територия (казвам го в по-общ смисъл), е изпразнена от своето социално битие. Но веднага трябва да кажем, че тя все още съдържа критериите на нравствено-емоционалното ни битие, от които ние не само не бива да се освобождаваме, но не бива да забравяме. Това са именно корените, това са именно вечните времена. Мисля, че целият смисъл на филма можеше да се затвори в оглеждането на това битие, на онази територия, като не се намесва градът. Струва ми се, че някой е пожелал с тези сцени (тях ги нямаше в „Корени“) да се подчертае перспективата. Според мен перспективата е в самите корени, в самата нравствена устойчивост на героите. От друга страна, този процес на адаптиране, на приспособяване е труден и той трябва да се разглежда много сериозно, много съсредоточено, а не да се намесва като илюстрация, при това карикатурна, на това, как живеем сега в града.

Атанас Свиленов: Позицията на авторите на филма обаче е по-друга. Аз мисля, че те не случайно показват в един гротесков, малко карикатурен маниер обитателите на града, първите стъпки на селянина в града.

Красимира Герчева: А не би ли се струва, че това е обект на едно друго изследване. Тук акцентът пада именно на селото, което се изпразва, на тези хора, които със сетни сили се стараят да запазят корените си.

А. Свиленов: Не е ли това позицията на авторите, които искат да кажат — вижте от какви неща се лишавате, в името на какво се лишавате.

К. Герчева: Дори да е така, струва ми се, че като художествен резултат тези две сфери във филма са неравностойни, стилистически те са необединени, подходът към тях е различен. Тук става въпрос не просто за авторско намерение, не за обикновена контраста, а за тяхната съизмеримост в контекста на цялото.

В. Найденова: Предварително нещата са поставени в неравностойна позиция. Авторите неравностойно противопоставят двете драми.

Кр. Герчева: В единия пласт има драма, а другият е само илюстрация

В. Найденова: В едното има даже трагизъм, а в другото — карикатурност. Това е несправедливо по отношение на историята и по отношение на самите хора, които тръгват не по своя воля.

А. Свиленов: Тука не става дума за отделния човек, а именно за някои социални процеси. Става дума за миграцията и за това, че тя довежда понякога до тотално преселване на селото в града, което не винаги е оправдано. Всичко ли трябва да се увлече, всичко ли трябва да отиде нататък? Няма ли след няколко и друга година да искаме да възстановяваме тия корени с миналото, с вечното? А ще можем ли да ги възстановим? Според мене тука е болката и тревогата на авторите. В големи страни като Франция и Западна Германия през последните две-три години статистиката показва, че има едно обратно връщане, бягане от големия град пак към малките селища, пак към примитивния живот, пак към лоното на природата. И чак толкова ли е неоправдана тая тревога на авторите на филма и тая тяхна даже малко карикатурна цел да представят някои увлечени от инерцията хора. И оттука не е ли тая симпатия към главния герой, който като някои дъб с корените си се е впил в тая земя и не иска да се пусне. Може би това не е само носталгия, не е само някаква жажда по примитива, а някаква смътна тревога, някаква интуиция, че това не бива да става, защото е може би даже социално неоправдано.

В. Найденова: Мисля, че тук най-малко става дума за носталгия и за конфликт примитив—цивилизация.

А. Свиленов: Искам да си обясня защо трябва да се показват някои пластовете от града и някои моменти от преселението от селото към града.

В. Найденова: Но това явление е само загатнато в своя карикатурен смисъл. А то е също драматично, защото тръгва от трагизма на първото. Това е единственият акцент, по който се различаваме. Иначе аз съм изцяло съгласна с вас, ние си допълваме взаимно кръговете на мислите.

Григор Чернев: Аз смятам, че градските теми не са нито толкова карикатурни, нито са излишни за филма. Затварянето на филма в рамките на селото би го лишило от някои допълнителни смислови акценти, от допълнителни нюанси. Тука стремежът на авторите е бил да покажат степените на това движение. При това движение може да има някои комични и трагикомични моменти и герои, но степените на това движение съществуват, съществуват колебанията. Иларионката на Наум Шопов с единия крак е в града, а с другия — в селото и не знае къде всъщност да се установи. Виждаме другите, които са се установили вече в града, но нещо непрекъснато пак ги дърпа назад. И от друга страна, виждаме хора като Горския, които са се „вцепенили“ като генерала в селото и не искат да мърдат наникъде. По тоя начин в лицето на различните герои се предават всичките нюанси на това социално движение — от единия край до другия. И мен лично не ме дразни карикатурността, добродушният хумор спрямо тези хора. После градските моменти са количествено твърде малко, те не надделяват. И не ме подразниха.

А. Свиленов: Те са мотиви към лейтмотива.

Гр. Чернев: Аз ги намирам обогатяващи общата тема, а не излишни.

В. Найденова: Според мен те внасят известна карикатурност. В тях има известна назидателност. Аз разбирам ангажмента на авторите; те искат да предупредят обществото. Но филмът загубва своите по-дълбоки философски измерения, своето по-трагедийно звучене и излиза към някакъв назидателен тон, който според мен не е в цялостния стил на филма.

А. Свиленов: Те внасят даже разнообразие; едно тъпчене на едно място и известна монотонност на настроенията се сменят от тези действително малко по-жанрови, пестри епизоди. Според мен те даже правят филма малко по-зрелищен. Спомнете си Кантонера, сцените в новото селище, после сцените в града; те са даже малко разреждащи епизоди, по-леки за възприемане. Даже в пропорциите на филма, в цялостното му конструиране те имат място на своеобразни паузи. Да не говорим, че имат някакви смислови, идеино-концептуални позиции.

Кр. Герчева: Вярно е, че тези сцени не са случайно въведени във филма. Но аз не мога да не се съглася с Вера, която тук говори не толкова за целесъобразността на тези сцени във филма, а за тяхната конкретна реализация. Филмът като че ли се разпада на два отделни сектора. Хората в това село,

лишено от социален живот, са погледнати не само през призмата на конкретно-битовия план. Всеки един от тези герои прераства в едно обобщение, в известен смисъл в символичен образ на определени тенденции в нашия живот. В същото време градските сцени са останали в сферата на жанровите зарисовки. Има и едно допълнително обстоятелство, което според мен може да събуди известна реакция към тях. Когато Асен Шопов борави с герои, които са очертани мащабно, конфликтно, той използва по-голямата степен условност като стилизиращо средство, като стилообразуващ фактор. Когато се обръща към града чрез жанровите сцени, условността действа против него. Би трябвало да се спази точността и достоверността на сякаш скритата камера, която да погледне хората едва ли не по Людмил Кирковски, която да фиксира явленията, хвърлящи се в очи, но без преднамереността и тенденциозността на жанровите сцени във „Вечни времена“. Те са поднесени със своеобразна условност; тя се възприема само като лошо овладяна специфика на киното, като театралност, която не помага за изграждането на цялостното звучене на филма.

А. Свиленов: Позволете ми да не се съглася с вас. Това е според мен една изключително субективна, пристрастна творба — с огромна лична вътрешна ангажираност се проследява драмата на човека, който страда от това, че се прекъсват корените с едно традиционно национално битие, с една богата, обичана до болка традиция на българския живот. Не бива да лишаваме авторите от правото да бъдат пристрастни в показването и на контратезата. Те не могат да бъдат обективни, да покажат по Людмил Кирковски, едва ли не в духа на скритата камера онова, с което не могат да се съгласят.

Кр. Герчева: Но те изнасят открито камерата сред живота и суетата на града, за да заснемат неподправния живот. И именно това обстоятелство ме кара да мисля, че стремежът е бил не към откровената гротеска и карикатурата, а към житейската достоверност. Това усещане за гротеска се създава у нас от обстоятелството, че актьорът, въведен в една автентична среда, има погедението на театрален актьор. Оттук и усещането за преднамереност, за дидактичност или илюстративност на всички сцени от града, от този втори пласт на повествованието.

А. Свиленов: В повечето случаи авторите на филма прибегват до деформацията на гротеската, до карикатурността, както каза Вера, именно поради този субективен ъгъл на оценка и показване на нещата. Човек може да не е съгласен с тях, може да оспорва позицията им, да им противопостави своя възглед, но би трябвало да се разбере, че те оценяват нещата от такъв именно ъгъл. Аз смятам, че ако те навлизат във философските, сложни проблеми и на хората, които вече са в града, на напусналите вече селото, на човека, който вече не е нито селянин, нито гражданин — това би било друг филм.

Кр. Герчева: Никой не иска това. Става въпрос за конкретната реализация на двата пласта.

А. Свиленов: Главното за мен си остава драмата на напускането, на изтръгването на корените, на премахването на едно битие, на напускане територията на вечните времена. Това са социалните координати, в които се поставя проблемът. Спомнете си тая баба, която отива в града да види позото и да го усети. Аз го почувствувах като един великолепен пластически образ... Дали тя ще разбере новото, дали ще се адаптира към него — това, повтарям, не интересува авторите на филма. Но новото я привлича неудържимо.

Кр. Герчева: Това е единственият момент в градските сцени, който е стилово издържан и обединен с вечните времена.

В. Найденова: Аз съм съгласна с Красимира. Това е вече в символната система на филма — не в смисъл на символичен, а в смисъл на обобщен... Не да се занимаваш частично-жанрово какво става в града, а да предадеш шафетата. Какво ще взима градът от тези вечни времена, какво няма да взима — това си е вече негова работа. Не защото авторите нямат отношение към това, а защото в тяхната творба няма достатъчно място и за тази материя. В такъв смисъл аз мисля, че филмът щеше да запази тази великолепна основа на своята структура, която без никакви неудобства бих нарекла интелектуална, пронизана от организираща идея, с рационално строена форма, която според мен се състои колкото от елементи спонтанен живот, толкова от общия смисъл на тези елементи или на този спонтанен живот. Филмът е силен там, където извежда нещата до такова ниво. Щом излезе от него, той разрушава малко своята структура. В такъв смис-

съл аз намирам, че най-високата точка на филма е бабата, изведена наистина до един компактен символ. Слабаков, който е изтънен с повече житейско-битие, също е изведен до това равнище — поради великолепната, бих казал, компактна игра на актьора. А да речем, Тодев и други приземяват малко нещата, дърпат към ескиза.

А. Свиленов: Тодев винаги дърпа към битовото.

Кр. Герчева: Неговият избор гече е грешка на режисьора.

А. Свиленов: Той е определен тип актьор, с когото просто злоупотребяват.

В. Найденова: Но така или иначе, въпреки монте отделни резерви, аз мисля, че ние трябва да отбележим, първо — този филм като един от сложните варианти на тази тема, която не случайно битува в нашето кино напоследък, и второ — обезателно да отбележим качеството на литературата, върху която той се гради. Една сложна литературна конструкция дойде в нашето кино, осъществена и по сложен кинематографичен начин. И това според мен би трябвало да бъде високата точка в нашия разговор.

Гр. Чернев: Няколко думи по смислово-съдържателната страна на филма. Аз четох някъде, че тя се определя и се сравнява с оптимистична трагедия. В това има известен резон, защото трагичните нотки във филма са много ясно доловени, но също и оптимистичните. Четох обаче и това, че хората, видите ли, се разделяли със селото, едва ли не с лека усмивка, защото това село, което ги е родило, си било изживяло ролята. Според мен тук нещата са много по-сложни и много по-дълбоки. Ако това конкретно село си е изживяло своята роля, селото въобще не си е изживяло ролята и авторите искат да ни покажат не само това планинско село, а една по-широка амплитуда от чувства — българската национална душевност, българските корени. Викът на Горския — „Къде отивате, на кого оставяте тая земя!“, мисля не се отнася само към жителите на това село, той, така да се каже, не е исторически ограничен и продължава да важи и днес и утре.

А. Свиленов: Това е даже политически проблем в момента.

Гр. Чернев: Миграцията, колкото и прогресивно явление да е тя, не може да бъде тотална, безгранична. Само заради това да беше направен този филм, той щеше да има своето значение. Така че, приемайки „Вечни времена“ като

Ст. Гъдев и П. Слабаков в сцена от филма



оптимистична трагедия, ~~ние не бива~~ да внасяме в него нотки на повърхностно бодрячество. Такова нещо във филма няма.

А. Свиленов: Не трябва да се възприема филмът локално, като призив да се върнем към бедните планински села, а да не се лишаваме от онова хубаво, което българинът носи векове със себе си и което в името на новото, което маме, защото е интересно и динамично, се изпуска.

В. Найденова: И което може да съществува само ако се съчетае с новото. Двете нравствени системи — вечната, древната и новата — не могат да съществуват една без друга. Това е според мен диалектическият смисъл на филма, а не симпатите към едното или към другото.

Кр. Герчева: За идейното осмисляне на филма би трябвало да си спомним една сцена от миналото на героя, която се връзва неколккратно в тъканта на повествованието — сцената с ранения другар. Като един символничен образ тя изразява смисъла в днешното на Горския. Той не трябва да се приема само като човек, който се изправя спящо срещу новото. Той интуитивно е доловил проблема в цялата му сложност. В динамиката на новото, увлечени от мащабите на научно-техническата революция, ние изоставяме земята, която ни е хранила, която ни е кърмила. А Горския, както не изостави ранения си другар в миналото, не може сега да изостави и селото. В това е неговата сила, но в това е и неговата трагична обреченост. Защото той разбира правотата си, но не намира верните пътища, по които да я защитава. Той използва методи, които не са в унисон с времето. И затова е безсилен да задържи хората в бедното планинско село. Но този герой заслужава нашето възхищение, защото е прозрял истината по-добре от многото хора, които, примамени от града, повлечени от инерцията, от самото развитие на живота, напускат леко родното си село. Той интуитивно долавя, че след време ние ще съжаляваме за безотговорността и лекоатата, с която сме се отказали от тези вечни корени, които са ни задържали към земята. В неговото поведение се долавя упоритостта на човек, който никога не е бягал от трудностите. Той сякаш доказва, че не винаги най-лекият път е най-верният.

В. Найденова: Той е герой с онова, с което е герой и Иван Ефрейторов от „Последно лято“ — със своята нравствена устойчивост. Нравствено устойчивият човек по-трудно приема новите неща, но когато ги приема, ги задържа толкова трайно, колкото и онова, с което се е родил.

Кр. Герчева: Но съпротивата на Горския не е родена толкова от неприемането на новите взаимоотношения, колкото от желанието тези нови взаимоотношения да се съчетаят разумно със старите. Когато създаваме агро-промишлените комплекси, трябва да се мисли и за онези късчета българска земя, които няма да дават вече сокове на вечните корени, крепили българското у българина. В този смисъл аз смятам, че симпатите на авторите към Горския не са случайни. Той е следващата степен на развитието в сравнение с Иван Ефрейторов.

Гр. Чернев: Прави впечатление, че напоследък нашето кино се обогати с нови имена и че най-изявените ни театрални режисьори гравитират към киното по един много настойчив начин. Дошли в киното, тези режисьори обикновено много се страхуват да не ги обвинят в театралност. И правят всичко възможно да бъде филмът им по-кинематографичен. Често пъти това става за сметка на външната раздвиженост, на външната динамика и нерядко на една превзетост, претенциозност. Казвам всичко това, защото в дебюта на Асен Шопов не намирам подобни елементи. Според мен тук нямаме натрапчивото желание и амбиция непременно да се направи някакво много интересно кинематографично произведение. Аз чувах дори да го обявяват в театралност, но често с тези обвинения оценката на филма се привежда до един занаятчийски аспект. Филмът може би има някои театрални интонации, дължини или монтажни грешки.

В. Найденова: А защо да не видим театралността като стил.

А. Свиленов: Във филма има един близо 8-минутен монолог на Петър Слабаков в грот, обърнат директно като от сцена към залата. Това е направо театрален прием. Без движение на камерата, която е закована, статична. Дълги минути — монолог адресиран към публиката.

В. Найденова: Една театрална нишка тук се налага от конструкцията на филма. Друг е въпросът, че едно по-преднамерено и по-взискателно око може да открие някаква статичност, която да е излишна. Но аз мисля, че нашето кино

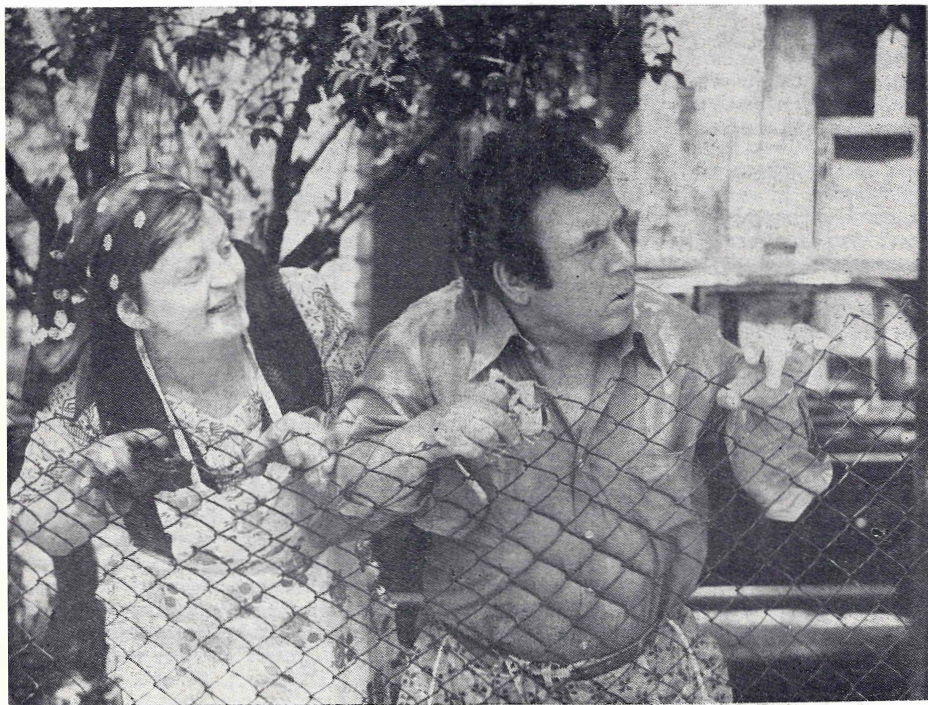
се обогати стилово чрез опита на тези режисьори, които идват от театъра и „Вечни времена“ е един пример за това.

А. Свиленов: Театралността е прием, който може да бъде оправдан и да обогати киното. Един актьор може 10 минути да бъде обърнат директно към залата и да говори с нея, но когато в поведението на актьора не се чувства, че той се държи като театрален актьор, без засилената жестикулация, адресирана към последния ред на втория балкон, а с онова спонтанно общуване с камерата, със спецификата на филмовото око.

Гр. Чернев: Филмът е кинематографичен не тогава, когато камерата се движи непрекъснато. Например епизодът, който най-много е обвиняван в театралност — партийното събрание — според мен, е най-блестящият епизод във филма. Ние не забелязваме статичната камера, а сме покорени от вътрешната динамика, от сблъсъка на характерите, от блестящото актьорско присъствие.

А. Свиленов: Ако трябваше преди години да си представя разказите на Васил Попов като кино, струва ми се, че щях да си ги представя точно така, както Шопов ги е претворил на екрана. Смятам, че прозата на Васил Попов не е въздушна. При него има нещо малко конструирано, малко тежко. Той е в тези по-сурови тонове, в тия по-конструктивни, прозаични блокове. Според мене вярно е намерен не само трагедийният жанров характер на творбата, трагедията на човека, който не може да реши един социален проблем, превърнал се в личен, но и дълбоко изповедалният и дълбоко пристрастният субективен характер на това, което ни съобщава писателят. Оттук и филмът, пристрастен и ангажиран, не оглежда нещата от всички страни, а застъпва енергично оная теза, онзи проблем, който възнува автора. Именно затова тревогата, която е целено да бъде предизвикана у зрителя, е много по-силна. Струва ми се, че градът е необходим дотолкова, доколкото трябва да се постави проблемът в някакви временни, някакви исторически координати. Същественото, главното е другото — че красотата на едно битие, красотата на един начин на живот, нравствеността на едни хора,

Татяна Лопова и Георги Калоянчев



която е чиста, която е висша нравственост, не бива да си отива. Оттук и тя тревога не само на авторите на „Вечни времена“, но и на Христо Христов и на другите режисьори, които не случайно поставят така остро, така polemично, така пристрастно тоя проблем на българското кино. И го поставят не в тесни национални рамки. Вие видяхте, че това бяха филмите, които най-много впечатлиха чуждите гости на варненския фестивал не заради локалното, местното значение на проблема, а за това, че той е поставен много по-широко, много по-сложно. Оттук — тия носталгични нотки и засилени бон на нещата.

Тук се постави много интересният въпрос за притока на нови имена от театъра в киното. Смятам, че освен от чисто субективни мотиви този процес се засилва и от руганата, но все пак притежаваща толкова много интересни съвременни проблеми днешна българска кинодраматургия, несвършена, рббата, хаотична, но в много случаи поставяща по-насъщни, по-важни, по-съдбовни проблеми, отколкото нашият театър в огромното си мнозинство.

В. Найденова: Ние говорим за кинодраматургия, но откъде се ражда тази драматургия? Киното с по-пълни шепи и по-директно може да черпи от завоеванията на литературата. Все пак на основата на голямата литература се родиха и „Последно лято“, и „Селянинът с колелото“, и „Дърво без корен“, и „Вечни времена“. Киното придвижи техния социален живот, доосмисли ги, динамизира ги. Това е динамиката на културата.

А. Свиленов: Киното доказва, че в прозата на Радичков, Хайтов и Попов проблемите не са субективни, а дълбоко обществени.

Г. Чернев: Аз мисля, че в българската култура е ударил часът на киното, без от това да се правят никакви генерални изводи. Киното и откъм проблемност, и откъм чисто естетическа страна е открило големи възможности за изява. Тук избухна няколко произведения, които са физиономични за цялото ни изкуство. Такъв е и филмът „Вечни времена“.

Кр. Герчева: Искам да върна разговора от височината на общетеоретическите проблеми към конкретния факт на изкуството, към „Вечни времена“, и да свържа своето изказване с тези мисли, които бяха изказани тук и на Варненския фестивал и които се появиха в някои от статите за варненския фестивал. Както вече беше отбелязано, ние се срещнахме с няколко произведения, за които говорим, че разглеждат проблемите на миграцията. В общи линии аз съм съгласна с това тематическо обединяване на филмите. Но ми се струва, че в някои от нашите изказвания се прокрадва неоправданий стремеж за по-голямо приближаване на отделните произведения като подход към тази тема. Например „Вечни времена“ се сравнява със „Селянинът с колелото“ не само като проблем, като тема, но и като начин на изследване на този проблем. А всъщност двата филма са разговор за сходни проблеми, на различни нива и от различен зрителен ъгъл. Например „Вечни времена“ се обвинява в това, че авторите му не разглеждат духовните изменения вътре в своите герои, че доста директно категорично заявяват проблемите, без да се търсят духовните измерения на тези проблеми. Струва ми се, че по начало това е едно неправомерно поставяне на въпроса. „Вечни времена“ има съвсем други цели и амбиции. Това е един размисъл на авторите върху проблема и той намира своето отражение и в конструкцията на филма, и в неговото стилово изграждане. Този филм е интересен и мен лично ме развълнува именно с мащабността на образите в него. Още самото начало ни въвежда в своеобразната образна система на филма и в онази атмосфера, в която ще се развият конфликтите. Всички помним как започва филмът — от ствола на едно дърво, до такава степен едро заснето, че се вижда фактурата на кората. С едно продължително отдаляване този огромен дъб, яко впил корени в земята, израства до символичен образ, в който се вмести идеята на произведението. Но както вече казах в една от репликите си, в този филм като че ли има два различни стила на повествование. От една страна — една условност, която обобщава, която дава възможност на авторите директно или пък в известен смисъл откровено да изявят своето отношение към проблемите, към събитията, към конфликтите, към героите. Сцената с партийното събрание, снета със статична камера, откровено условно, грубо погледнато, решена театрално, е най-ярката сцена, която обобщава, която изразява отношението на авторите към героите, която поставя конфликтите в едри и ярки краски. От друга страна — условност, която се възприема като елементи на неовладяна кинематографичност. Това се отразява и в под-

бора, и играта на актьорите. Когато образът, да речем, на Горския, надхвърля частното, конкретното, превръщайки се в обобщение, в което се пречупва отношението на автора не само към героя, но и към явлението, зад което той стои, не е необходима прословутата кинематографическа дискретност на актьорското поведение. Всички герои от тъй наречения селски пласт на повествованието са замислени като такива образи. Но на Тодев, който е един много битов, много земен, бих казала, актьор, е по-присъщо детайлното очертаване на героя, неговото разтваряне в ескизността на ежедневието. И той дърпа образа на своя герой към битово-достоверното. Вече се получава друго ниво в сравнение с Петър Слабаков. В същото време Гъдев (Генерала) е като поведение някъде между битовата правда и претенцията за художествено обобщение на образа, който трябва едва ли не да се идентифицира с автора, който е вътре в проблемите, в нещата, който наблюдава, съпоставя и търси истината. Той е летописец, но като летописец той има мястото си в този филм само ако се превърне в своеобразна призма, през която да се огледа светът. Той като авторите на филма в калейдоскопа от събития, от характери, от взаимоотношения и конфликти търси истината за живота. Аз така възприемам този герой, но актьорското покритие не е адекватно на намерението; ето едно трето ниво на актьорско поведение. Четвъртото ниво е свързано според мен с всички изпълнители от градските епизоди. Тук целта е била максимално приближаване до достоверността на живия живот, а актьорите преследват поведението си като на театрална сцена.

В. Найденова: Свиленов много добре подхвана една тема — че много поуместно е да се говори за емоционалното във „Вечни времена“. Аз искам да изведем нещата на по-обща плоскост. Ние сме свикнали, като се заговори за националното, да спрем до националната психология. Разбира се, че тя е основният компонент на проблема, ако мога така да се изразя. Но когато говоря за националното своеобразие на нашето кино, ние не можем да не стигнем до взаимоотношенията му с литературата, до неща, които са уж във от иманентния проблем на психологията.

А. Свиленов: Във филма може да се говори не само за взаимоотношенията на филма конкретно с литературата, а и за взаимоотношенията с пластическата култура, с нашата материална култура. Има кадри от този филм, които напомнят за най-хубавите неща на нашите художници. Но цвят и колорит те напомнят едни живописни традиции. Като изразност това е един дълбоко национален филм. Онова огромно дърво е като Златю Бояджиев. Тук, разбира се, всичко е функционално оправдано и напомня за едни пластически традиции.

В. Найденова: Но, разбира се, не можем да говорим за национално своеобразие, ако не си дадем сметка за взаимоотношенията на киното с националната действителност. Силните позиции на нашето кино днес се раждат от неговата социална активност. Свиленов каза, че чужденците „включили“ в тези филми, аз пък казвам, че те колкото включиха, толкова и не включиха. Например на мен ми зададоха въпроса, толкова ли драматично българинът преживява. Аз загварям елипсата и стигам пак до единия елемент на националното своеобразие — националната психика. Може би ние разкриваме на света и нещо ново и изненадващо, вътрешно и съкровено. И ако акцентираме върху него, това според мен е по две причини. Може би за една голяма територия, за една страна, разпростряна на милиони квадратни километри, не е толкова съществена привързаността към земята. Но за българина парчето земя, което той единствено притежава, е всичко. Аз бих казала, че всичките филми, за които тук става дума, поставиха диалектично въпроса за собствените отношения на българина вече на друго социално равнище. Не като собственост на личността, а като сърдечно родство земя—българин, като устойчивост. Нима и оттук не се ражда патриотизмът? Защо тогава ние да не смятаме, че намирайки мост към чуждия зритель, му съобщаваме нова информация за едно човешко битие. Аз бих казала, че по силата на трагически обстоятелства нашата нация сега разказва за тези процеси, които за Европа са отдавна минали. Ние извеждаме факта до общите проблеми на една световна култура.

А. Свиленов: Въпросът има и друга страна — малките нации участвуват в един общосветовен проблем. Днес всички се тревожат стандартът, унификацията да не погуби колоритното, личното, особеното.

В. Найденова: Исках да кажа, че ние напомняме на света, че ние му разказваме за нещо, което той е преживял в по-ранен стадий и сега го вълнува и ще го вълнува. Оттук би трябвало да тръгва и самочувствието на нашето ки-

но — че то разказва нови и стари неща. А що се касае за чужденците, естествено някои ще се шокират, други по-интелигентно ще „включват“, трети ще ги интересува, четвърти няма да ги интересува. Някои ще смята, че това са ариергардни проблеми, а друг ще каже — напротив, това са проблеми на бъдещето, тоест за нарушената хармония на света от това срастване на цивилизация и древно битие. Красимира Герчева много уместно постави въпроса, до който аз също исках да стигна. Аз не разглеждам тези филми, като еднакви, а като инварианти на една и съща тема. Но инвариантът вече значи новост, значи и нова художествена информация. Но във всеки случай този филм наистина поставя въпроса за стила на актьорската игра и за ансамбъла. Това са нови задачи за актьора. Тук става дума за монолитни архетипове. И само актьор, който умее да мисли категориално, бих казала, да види цялото в своята игра, а не да се любува на детайла, може да постигне резултати. Разбира се, в такъв смисъл и режисьорът има много сложна задача. Асен Шопов е разбрал своята задача, но Красимира е права, че той недостатъчно и поради обективни фактори не е успял. Няма да достатъчно такива актьори. Защо Григор Вачков постига категориален образ, а Дадов не постига? Защото единият мисли категориално, мисли образа си като процес. Вачков е играл много, той е един много добър актьор, при това много рутиниран. С интуицията си, с мъдрото си сърце той знае за какво става дума. Дадов не знае. За това Асен Шопов е сполучил актьорски там, където или сам е моделирал, както е с бабата, или където е имал големия актьор, както е със Слабаков, който не случайно играе именно такъв архетип.

Кр. Герчева: Искам само да добавя, че ние говорим за тези филми не само защото повдигате много важни проблеми и обсъждат много съществени неща, а защото това са действително силни художествени произведения. Ние в миналото нямаме филми, които поставят много сериозни въпроси, но явно, че не достига художественото мислене и способността на твореца да ги выплътъ в художествени образи, да ни ги поднесе така, че те да се възприемат не като теза, а като вдъхновение.

В. Найденова: Те са силни, защото са изстрадани. Доскоро говорехме за антифашистката тема като генерална и най-артистично интерпретирана в нашето кино. Днес, като си спомним за „Неспокоен път“ на Дако Даковски и направим една траектория от този много изстрадан и много автентичен филм за българското битие, за да стигнем до „Вечни времена“, ние бихме могли да кажем, че се затвори в естетическия смисъл на думата и другата голяма тема на българското кино, също толкова автентична и също толкова изстрадана като антифашистката, която не случайно дава своите високи художествени произведения. Оказа се, че това са големите теми.

Асен Шопов: Ще се спра на онази част от филма, която трябваше да го превърне в изключително съвременен като проблематика, тоест филм на днешния ден, даже на утрешния. Става въпрос за чувството на собственост. И ако във филма е реализирано все пак нещо от философската категория, заключена в заглавието „Вечни времена“, и това е успех, то другото, за което говорим, ни се е изпълняло. Обикновеният зритель, влизайки в киното, да усети, че Горския, който преди трийсет години се е борил да организира ТКЗС, да обедини земята, да убеждава хората и ги е убедил да се откажат от понятието „моята нива“, „моя имот“ в името на новото и ги е накарал да възприемат пълното съдържание на понятието „нашето ТКЗС“, „нашият кооператив“, „нашето общо“, за което ние се борим, в края на филма застава на същата позиция, на която са били тези, срещу които той се е борил. Тоест той се запъва на темата „моето ТКЗС“ и какво ще стане с него. Тая психика за собственост, веднъж като положителен момент, съхранявайки традициите, втори път като носеща момент на ограниченост, е всъщност онова, което в момента е основен белег на съвременника. Погледнете какво става извън всяко населено място — тая вилна зона прилича на концлагер, оградена с телени мрежи на парчета от осемстотин метра. Всеки закупува едно място за една барака и строи, слага бодлив тел и ограда — най-неестетичното, най-неприродосвързващото се, но това е негово. Има чувството, че е вкоренен в земята. И тоя момент, в който се съдържат и двете посоки, според мен е крайно съвременен проблем. Той е и задържащ фактор, нещо, което човек не може да преодолее, не може да се пренастрои на обществено мислене. Казвам, че ми се е изпълняло, защото за мен щеше да е интересно, ако Слабаков носи наред с цялото си обаяние и конфликта именно в този аспект.



В. Найденова: Прав сте, че едно поколение, един герой не може да изчерпи всички роли. Той остава пленник на старата си роля, на основната си роля, на коронната си роля. А коронната му роля е била да организира ТКЗС. Човек не е безкраен. В такъв смисъл е драматичен и трагичен този герой, без да е обречен, защото в него има импулси и към новото. Оттам идва и съзнанието за собствения му трагизъм. Аз казах, че тези филми поставиха диалектически въпроса за собственическото отношение на българина, както с неговите грозни рецидивни страни, така и с онова, което аз бих нарекъл не собственическо, а стопанско отношение, което ние позагубихме. Нека човекът да става обществен, без да губи стопанското си отношение към земята и към всяко нещо.

А. Свиленов: Но да бъде собственик на ТКЗС или на завод — това е всъщност проблемът.

В. Найденова: Водоразделът днес е в това — човекът стопанин ли е, обществено ангажиран ли е, лично ангажиран ли е или не.

А. Свиленов: Може би все пак е хубаво, че не сте натоварили героя с тия проблеми, защото драматургията няма да удържи такова многообразие от теми. Трябвало е някакво самоограничаване. У всеки истински художник съм усещал потребността да говори със своята публика по много неща. Но особено в киното, което не е роман, а разполага с някакви стандарти, той е принуден да се ограничава. И все пак предпочитам филми, в които напират многото теми, макар и недоизказани, макар и латентни, но има проблем на житейско съдържание, отколкото други, които са изпразнени от проблеми.

Гр. Чернев: Асен Шопов сравни героя си със собственик, а той е човекът, който се е отдал на всички, живее за всички. Собственическото чувство му е безкрайно чуждо. И аз искам да изразя едно несъгласие с това, което той каза, още повече, че подобно нещо съвсем не съзираме във филма. С това е симпатичен този герой, че изцяло се е отдал на другите и че няма и капка собственическо чувство. И слава богу, че това, което той тук каза, го няма във филма.

А. Шопов: Това, което говоря, е относително и може да се възприеме и по този начин. И в спора дали по този начин, с тези методи ще развиваме селото, запазвайки го или изнемвайки хората, позицията на Горския е проява на същата тази неосъзната, но в същността си собственическа психика на българина. Той не е този собственик, с който сме се борили, който е отказал да влезе в кооператива, но в него съществува усещането и чувството за това, че не може да се откъсне и откаже леко от онова, което е изградил.

Гр. Чернев: Толкова по-добре.

А. Шопов: Разбира се — толкова по-добре, но все пак в известен смисъл това е вече някаква ограниченост. Защото Горския нещо не разбира в мащаба, в размаха, с който разсъждава, мисли и проектира един Ликоманов, независимо от всички негативни моменти, които можем да открием в образа.

Кр. Герчева: Именно в този конфликт Ликоманов — Горския мен ми се струва, че Горския има повече право. Защото той не се изправя влобше срещу аграр-

ния комплекс. Той смята, че това е много хубаво, но мисли и за земята, която ще остане без хора, която ще остане необработваема. И де факто се получава, че Ликоманов, който осъществява практически научно-техническата революция в селото, в голяма степен мисли само за момента, реализира една конкретна задача. А Горския със своята ретроградност, както вие казахте, мисли в по-голяма степен исторически, мисли и за бъдещето.

А. Шопов: Поведението на Горския не бива да се таксува като ретроградност, но факт е, че той в момента е стопанинът, собственикът.

Кр. Герчева: Но това е само едната страна на въпроса, това е подбудата, лично-емоционалният подтик за неговите действия. Ние вече казахме, че той не е осъзнал проблема рационално, но той интуитивно го предусеща.

А. Шопов: аз говоря, че има една същност, която е диалектически противоречива, съдържа два момента в себе си, две посоки. С единия момент ние ще се борим да го преодоляваме, другия момент трябва да уважаваме и да търсим да го стимулираме, тоест, онова, което сме наричали категорично частнособственническа психика и категорично, брутално сме отхвърляли и е неправилно в историческия момент, и онова, което наричаме стопанско отношение. Това е всъщност положителното, това е хубавото. Но то липсва у някои хора. Лишавайки се от парчето земя, те отиват в кооператива, но загубват чувството за заинтересованост от обществото. Те вече са непроизводителни. Те се интересуват само от нормата, с която трябва да изкарат един трудов ден.

А. Свиленов: Съзнанието, че общественото е лично, е привлекателното в Горския. Но в известен смисъл това е негово ограничение, защото не вижда развитието. Не трябва да идеализираме този герой, да смятаме, че той е едва ли не възплъщение на обществената съвест и съзнание.

А. Шопов: Жанрово съм търсил филма като опоектизирана документалност. Документалност дотолкова, доколкото трябва да бъдем колкото се може по-близо до истината, до фактурата. В този смисъл сме използвали хора от селото без никаква подпрашеност, без никакво додекораване, без никаква зарисовка, без никакъв грим. Една спойка, едно смесване между актьори и хора от селото, без това да дразни, със заснемане — поне опити за заснемане — със скрита камера. Не можехме нищо да направим с тези, които поглеждат към камерата. Мъчихме се да бъдем скрити от тях, но те така или иначе разбираха, че нещо става. Все пак това е доста дискретно. В този смисъл документалност и в известен смисъл опоектизиране в стилистиката на изграждането на филма, в композиционно отношение, за да можем да измъкнем цялата атмосфера, цялата естетическа стойност на селото — и като архитектура, и като националност, без да е бит и без да е някакъв театър.

Гр. Чернев: Интересно би било др. Шопов да сподели какви мотиви са го насочили не само към филма, а към киното въобще.

А. Шопов: Първо, мисля, че интересът ми към киното възникна поради това, че то е скъпо платено изкуство — дават се много пари и се дават с чувство за отговорност, с желанието да се върне продукт, който да бъде на такова високо равнище, че да издържа най-малко нужната търговска конкуренция. Никой в театъра не е поставял подобни изисквания пред мен. В киното това ми импонира. Вторият момент е свързан с факта, че зрителят, който консумира филма, ежедневно поддържа критерия си. Зрителят гледа може би не всичко най-добро, което се създава в киното, но гледа достатъчно добри произведения, за да си поддържа и повишава критерия. И ние, творците на българския филм, не можем да не държим сметка, че той, зрителят, вчера е гледал редица заглавия на достатъчно високо равнище. Това нещо в театъра не съществува. Третият момент е, че ние нямаме режисьорски театър, в който да се налага ярката индивидуалност, виждането, стилът на режисьора. Ние имаме директорски институт, но ние нямаме нито един фактор, който да произтича от понятието художествен ръководител на театър... И ако аз в момента изпитвам някакви творчески импулси, те са свързани с това, мога ли да намеря сценарий, за да правя филм. Докато театърът не ме ангажира за съжаление в зрелите години.

«СВАТБИТЕ НА ЙОАН АСЕН»

ЛЮБЕН СТАНЕВ

Има нещо много своеобразно в този филм. То не идва само от трагичната недовършеност на едно голямо творческо дело, нито дори от странния изход, намерен след смъртта на Апостол Карамитев. „Сватбите на Йоан Асен“ носят вълнения от докосването ни до великото минало на нашия народ, от малко по-особения поглед към това минало — поглед едновременно и традиционно-патриотичен, но и твърде независим, суров, дори жестоко откровен в някои моменти. При това поглед на художници, търсещи зад историческия материал значителното философско обобщение, модела на вечните човешки колизии, на сблъсъка между плътското и духовното, между разума и чувствата, между доброто и злото.

Всъщност подобен подход и амбиции не са чужди на повечето български кинотворци, заемащи се с пресъздаването на страници от нашата история. Но като че този стремеж е по-често налице при филмите из по-близкото ни минало, докато в не многобройната галерия от произведения, посветени на народния живот през по-далечни епохи, по правило доминира стихията на самоцелното изображение, историографията или остротата на интригата и по-рядко прозвучават ония общочовешки интонации, които са главната предпоставка за извисяването на творбите до мислите и тежненията на съвременния зрител.

И може би за пръв път в нашето историческо кино Вили Цанков и Евгени Константинов си поставят толкова определено задачата: да използват един малко известен и почти нетретиран до днес в литературата и изкуството период от далечното ни минало, за да изследват някои кардинални нравствено-философски проблеми, вълнуващи хората от всички времена — проблема за властта и неизбежните компромиси по нейния път, темата за правото да се жертват близки и скъпи хора, в името на една голяма цел, за смелостта да се опълчиш срещу инерцията на господстващия морал и религиозни догми.

Истинско попадение в този смисъл е идеята основният конфликт във филма да се проектира върху двамата братя — Йоан Асен и княз Александър, — братя, свързани с най-искрена обич, верни един другиму до гроб и следователно лишени от всякаква корист, тъмни помисли и погълзновения. Тази изчистеност в отношенията между главните персонажи на пръв поглед като че намалява драматичния заряд на творбата, обеднява интригата, лишава авторите от съблазнителните подмоли на коварни дворцови заговори и кървави семейни съперничества. В действителност обаче тя е позволила на създателите на филма да проследят в един избистрен нравствено-етичен план вътрешната борба у героите — терзанията на съвестта у Йоан Асен и непрестанното разкъсване на Александър между обичта и предаността към брата-владетел и собствените му разбирания за добро и зло, диктувани от светлия му характер и от верността към каноните на църквата.

По такъв начин основното сътъкновение във филма е изгубило остро-фабулния си характер и се е превърнало в духовна категория, а това е предопредило трайността, продължителността и цикличността на колизията. И наистина нека си спомним колко пъти в хода на тези дълги години братята застават един срещу друг, но не като враждуващи, дебнещи се съперници, а като носители на две същности, на две исконни начала в човешкия дух — жаждата към някакво висше добро, към обезличаване и сливане с Необозримото и бунтът срещу подчинението, ламтежа за действие, за изменение на съществуващия ред, стихията на праксиса, трезвия, утилитарен нагон, живеещ във всяко човешко същество. Разбира се, големият диспут не е теоретичен, той винаги се подклажда по конкретен, предизвикан от историческите превратности повод и това е хубавото във филма, то е, което придава на повествованието аромата на сериозност и достоверност.

През цялото време ние усещаме, че перипетиите на царуването на Йоан Асен II, неговите сложни, нерядко смайващи държавнически ходове не са в центъра на авторското внимание сами за себе си, а главно като повод за големия, неизчерпан през вековете разговор. Наред с това обаче всички тези действия на владетеля, цялата сложност на отношенията в тогавашна Европа и на Балканите са разкрити точно и убедително, със завидно познаване на историческия материал, с усет и култура, издигащи жанра на качествено ново стъпало.

И най-сетне още една своеобразна отлика — „Сватбите на Йоан Асен“ е чисто български филм! Не толкова с фолклорно-етнографските си или външно-ритуални белези, а по душевността на своите герои и особено благодарение образа на самия Йоан Асен. Това е сложен, богат и същевременно земен образ на умен, демократичен и гъвкав владетел, притежаващ някои от най-жилавите и същностни черти на българина — трезвия реализъм, граничещ понякога с груб практицизъм, миролюбие, вроденото благородство. И сигурно много повече поради тези черти, разкрити недвусмислено, макар и тънко, отколкото поради славната победа при Клокотница, показана впрочем доста традиционно, в духа на познатите истори-



Апостол Карамитев в ролята на Йоан Асен

чески суперплатна, филмът на Вили Цанков и Евгени Константинов предизвиква искрено и спонтанно чувство на национална гордост, удовлетворява благородната потребност на всеки българин да дири и открива примери на мъдрост, достолепие и духовно превъзходство в дълголетната ни тежка и превратна национална съдба.

Разбира се, зрителят не приема безпрекословно личността и делото на Йоан Асен. С редица негови постъпки той може и да не е съгласен и да вземе страната на Александър, но достатъчни са сцените на отношението на царя към пленените ромеи при Клокотница или решителният му отказ да участва в нападението на Константинопол, за да бъдат изкупени някои от драстичните му увлечения в недотам почтени сватбени комбинации, носещи мъки и огорчения за най-близки и обичани от него хора.

Впрочем погледнато обективно и от позицията на жизнените интереси на нацията, много от тези комбинации са неизбежни и единствено спасителни за страната. Зрителят разбира това, той долавя и другото — че жестоките актове на разпореждане със съдбите на деца и съпруги предизвикват страдания не само у потърпевшите, но и у самия Йоан Асен. Трагиката на съдбовната необходимост, на жертвата в името на голямото и общото е разкрита с ярки и силни средства в неговия образ (безгласния, символен рефрен с гладните дечица, редица сцени с брат му и с патриарха, срещата с дъщеря му; Белослава и особено с любимката му Елена,



Бруно Оя, А. Карамитев и Коста Цонев в сцена от филма

пароксичния му порив да се самонакаже, като се хвърли върху горящата жаравя). С всичко това героят става още по-близък и приемлив за съвременния зрител, спечелва неговия интерес и симпатии с колоритната си, разнолика и противоречива същност.

От двамата братя той е безспорно по-сложният и драматичен образ, а оттам — и по-благодарния за разкриване и изследване. Докато Александър е цялостна, изградена личност, страдаща главно от своята доброта и от греховете на брат си, които той поема върху своята душа, Йоан Асен и като замисъл, и дори в мъчителната си, ненормална реализация крие чувствително повече багри, по-дълбоки и общочовешки детайли.

И колко по-тежка става поради това участието на този филм, споletян тъй неочаквано и жестоко от една неизмерима загуба! Трудно е да си дадем точна сметка какво щеше да бъде въздействието на „Сватбите на Йоан Асен“ не само върху нашия, но и върху чуждестранния зрител, ако Апостол Карамитев бе успял да завърши работата си докрай. И все пак и от заснетите с него сцени (за съжаление главно външни и не възлово актьорски!), а и от онава, което бе способен да даде в последните години Карамитев като култура, интелектуално внушение, чар и висок професионализъм, бихме могли да си представим равнището, до което би се издигнал филмът, ако не беше го постигнало голямото нещастие.

Разбира се, това далеч не означава, че и сега „Сватбите на Йоан Асен“ не е респектираща и вълнуваща творба със значителни художествени достойнства. При това аз определено смятам, че авторите са излезли с чест от крайно трудната в творческо, морално-



Сцена от филма с участието на Невена Коканова

етично и производствено отношение ситуация. С истинско вдъхновение и трогателен колегиален респект е поел Коста Цонев тежкия кръст, изпуснат от неговия дълбоко уважаван партньор и съратник в общото дело на българското кино, понасяйки го умно, талантливо и всеотдайно нататък. Това, което той е направил в главната част на ролята на Йоан Асен, недовършен от Карамитев, е смайващо като ниво на превъплощението и дори на места надхвърля постиженията му в блестящо изнесената от него роля на княз Александър. Има нещо дълбоко покъртващо в този факт и в същото време нещо твърде знаменателно! Може би това внушение се е получило не само поради максималното творческо напрежение на актьора, а и защото и двата образа са създадени и развити в драматургията и главно в режисьорската концепция като две същности на една личност, като онези вечно контрастни и конфликтующи стихии в човешката душа, за които вече стана дума.

Филмът оставя впечатлението, че авторите поначало са искали да изградят образи-символи, персонифициращи отделните противоположности в човека, което им е помогнало да спасят своя филм въпреки неочакваната кончина на Апостол Карамитев. Най-малкото е безспорно, че наложената по необходимост трактовка не влиза в противоречие с основните търсения, дори бих казал, че подкрепя и доосмисля първоначалния замисъл за голямата дискусия, за вечната и неизменна борба между рационалното и чувственото, между прагматичното и духовното — борба, която се води не само между двамата братя, но и в самата душа на Йоан Асен, раздиращ се от своите мъчителни дилеми на владетел, християнин, съпруг и баща.

И според мен филмът въздейства върху зрителя главно с тази сложност, богатство, недовършеност и болезнена предпоставеност — тук са неговите слаби, но и неговите безусловно силни и покоряващи страни!

Естествено двете централни фигури в тази психологическо-философска драма съвсем не изчерпват нито сполуките, нито податките за мисли и аналогии, които „Сватбите на Йоан Асен“ събуждат в зрителя. Наравно с братята и като актьорско постижение, и като нравствено-философско присъствие се извисява личността на патриарх Йоаким в чудесното изпълнение на Иван Кондов. Интересни образи изграждат и Антон Горчев (Тодор Комнин), Георги Черкелов (Ватаци), Богомил Симеонов (унгарският крал), Невена Коканова (Мария), Цветана Манева (Ана), Виолета Гиндева (дъщерята на Комнин). Свежо и безспорно талантиливо е присъствието и на младата Анета Сотирова (Белослава), а също и на обаятелното малко момиченце, превъплътило с учудващо умение ролята на царската дъщеря Елена.

Ако имам някои бележки към режисурата, те засягат най-вече проблема за устояването на високия вкус. В това отношение съм убеден, че този филм е най-неуязвимият от всички досегашни кинотворби на Вили Цанков. И все пак отделни сцени с Борил и жена му, само с жена му, някои моменти от лова и последващото къпане (главно като режисьорски решения на мизансцена и актьорското поведение) отново събуждат тревога за увлечението на В. Цанков по самоцелни изобразителни и психологически ефекти.

За щастие тези и някои други отстъпки пред добрия сериозен критерий са редки и несъществени. Като цяло филмът е издържан в един изискан и интересен стил на синтез между историческата точност и правдоподобност и приповдигнатата поетичност на вижданията, който стил е най-близък и до материала, и до натюрела на постановчика, и особено до концепцията на сценарист и режисьор. В тази област освен на първо място, разбира се, с благодарната сценарна основа на Евгени Константинов Вили Цанков е могъл да разполага и с близкото сътрудничество на няколко от най-надарените художници на нашето кино (Мария Иванова, Ирина Маричкова, Енчо Пиронков), с уверената камера на Венец Димитров и с вдъхновената помощ на остапалите си сътрудници.

И въпреки сполетялото го бедствие той е съумял да изведе до успешен и радващ резултат своите благородни творчески усилия.

«Сърдечни работи»

Мисля, че ако причислим филма на сценаристите В. Кунин и С. Ласкин и режисьора А. Ибрахимов „Сърдечни работи“ към „редовата“ мосфилмовска продукция с това няма да бъдем нито прекалено строги към него, нито пък ще омаловажим крайния му резултат. По своята тематична и смислова съдържателност той несъмнено се приобщава към усилията на днешното съветско кино да разкрие образа на съвременния човек, да формулира неговата нравствена позиция към всичко, което го заобикаля, с което живее. От друга страна, очевидно е, че и самите автори са нямали самочувствието, че творбата им ще бъде явление, или амбициите на всяка цена да кажат нещо ново и непоклатимо в своята истинност. Поставили са си по-скромни задачи: да направят непретенциозен, топъл и човечен филмов разказ за благородния труд на медицинските работници. И в рамките на тези свои стремежи са успели до голяма степен. За това безспорно твърде много са допринесли с оригиналното си и талантливо присъствие в главните роли актьорите Антонина Шуранова, Анатолий Папанов, Григорий Тараторкин, както и неповторимо „пилихинската“ блестяща камера на Маргарита Пилихина. Те са подкрепили режисурата и драматургията в намерението им да погледнат на необикновеното, изключителното в професията на медика без патос и предозирано възхищение, но и без снизходителност. Представят ни го така, каквото са го видели и почувствали — без да го натоварват с нови значения, без да го доукрасяват и без да го изчистват от неблагоприятни и неудобни моменти. Затова по-голямата част от екранното повествование върви

просто, делово, без излишни ефекти, с интонацията на един обикновен журналистически репортаж.

Героите на „Сърдечни работи“ са четирима члена на една спасителна бригада от „Бърза помощ“ — специалисти по сърдечни заболявания. Телефонно повикване, след това заповед — „33-та на изхода“ и малкото автобусче ги понася към неизвестното, където от тяхното умение, ловкост, себеотрицание ще зависи още един човешки живот. А после ново повикване и отново в бясно темпо летят по големите асфалтови улици на нощния град, борейки се с времето, надмогвайки границата на човешката издръжливост и възможности — на болните и своите собствени. Така през цялата нощ, за която разказва филмът, тези хора ще дават живот и ще срещат смъртта, която вероятно се е превърнала в баналност на всекидневието им и с която всеки път не могат да свикнат, да се примирят...

Кинематографистите отдавна вече са усетили благодатността на една такава тема като живота и дейността на медицинците и не биднѐж са я използвали да провокират размисли върху същностните проблеми на човешкото съществуване. За авторите и изпълнителите на филма „Сърдечни работи“ спецификата на тази професия също така е възможност да се намесят някак съвсем естествено и директно в актуалните въпроси на съвременния морал и етика, да разгърнат широк фон от портрети на наши съвременници, като ни сблъскват с различни човешки съдби и характери. Това е определило и принципа на драматургичната конструкция на филма — низ от кратки новели. Всяко повикване води четиримата главни герои в нова



Из филма „Сърдечни работи“

среда, предлага им контакти с хора на различни социални и интелектуални нива, с различна душевност и умонастроения, конфронтира ги. За съжаление така добре замисленият пътър човешки втори план не винаги е достатъчно изразителен и не винаги внася в повествованието необходимата доза проблемна съдържателност. Не всички епизоди са смислово и художествено равностойни. Така редом с кадрите, запечатали моментите на неподправен драматизъм и несомверни усилия, се появяват бледи, жанрово неизбистрени сценки с лъжливото им повикване в ресторанта, или безвкусно решената сцена между фелдшерката Лида и групата предизвикателно веселящи се младежи. Драматургията не е била особено щедра и спрямо централните образи. Къде от желание да не изнасили достоверността, къде от творческа безпомощност тя им отказва жиго, пълнокръвно битие и често им предлага дидактични, еднопланови взаимоотношения. Това е особено осезателно при изграждането на емоционалния „триъгълник“ — между двете фелдшерки Лида и Наташа и лекаря Евгений Павлович — и финала: влюбеният в Наташа лекар неочаквано и бързо се разочарова от нея, защото става свидетел на малодушието ѝ и дребнавата ѝ лъжа, като поводът за тази „катастрофална“ развръзка е съвсем нелепата случайност.

И ако, въпреки споменатата драматургична оскъдност на екрана, героите

живеят свой убедителен и интересен живот, заслугата за това е преди всичко на актьорите. Именно те донасят неповторимия човешки колорит, нюансират поведението и преживяванията, придават нови измерения на невидимо съществуващите конфликти. При това за отправна точка при осмислянето на своите герои са избрали острата драматична колизия, пред която те често са изправени в своите делници — винаги на ръба на „живота и смъртта“. Един критичен момент, когато всичко външно, несъществуващо, наслоено някак от сам себе си отпада и се обезсмисля. Хората застават един срещу друг такива, каквито са — с реалните си слабости и достоинства. Именно в такава ситуация Георгий Тараторкин ненаатрапчиво убеждава, че за неговия млад герой нравствените и хуманни принципи са не само закон на професионалния дълг, а преди всичко неотменно и органично качество на характера. А симулацията, надделяла в Наташа (Екатерина Маркова), изведнъж придобива смисъл на нравствена изневяра към собственото ѝ „аз“.

Един друг човешки вариант и опит представя Анатолий Папанов. Неговият шофьор е чорек на вид грубоват, недодялан, с развит рефлекс към практическата полза. Но зад тази негова непригледателност Папанов е съумял да подкаже сложна и не лека биография. Вероятно именно преживяното, изминалото го е накарало да оценява всичко.

Той умее да цени не само „материалното“, но и нещо инстинктивно го тегли към добрите хора. Умее някак съвсем естествено и непринудено, съвсем без „полза“ да раздава своята природна душевна щедрост, да бъде всеотдаен. Зад постоянното му мърморене и дребни подмятания за „неустроения“ живот на Лида (Антонина Шуранова) не е трудно да се почувствува с какво уважение в действителност той се отнася към всички тези нейни принципи — „виновници“ за всичките ѝ нещастия. А героинята на Шуранова наистина е човек с принципи, може би понякога рязка, но винаги справедлива и искрена. Съвсем обикновената фелдшерка, момичето от седемдесетте години, неволно с нещо напомня за предишните женски образи, които актрисата е играла на екрана — във „Война и мир“ и „Чайковски“. Независимо от голямата историческа, социална и психологическа дистанция между тях можем да открием много общи черти в женската им нагласа и съдба. Както княжия Маря и Надежда фон Мек, съвременничката на Шуранова

ва — Лида носи в себе си същата руска аристократичност на духа, същата непреклонност, воля и вътрешна независимост. И същото нереализирано, неуспяло женско щастие, защото не може да се съгласи и приеме половинчатостта...

И накрая, струва ми се, е задължително да отбележим операторската работа на Маргарита Пилихина в този филм. Това е един от не толкова често срещаните в киното случаи, когато виртуозната камера не иска самоцелно и самоутвърждаващо да блесне, а се стреми да тушира слабостите на филма, смислово да допълни творбата. Преди години Пилихина създаде документалния и поетичен образ на Москва — град със свое лице, свое дихание, свой живот. И сега отново на екрана Москва има свой неповторим облик, свой пластичен израз. Това е образът на град от седмото десетилетие на века с цялата му красота, напрегнат ритъм и динамика.

Дима Димова

«Последният мъж на Сара»

или вярата в могъществото на киното

Познаваме италианското кино като високопрофесионално изкуство. Обикновено това са филми със сериозна обществено-психологическа тематика (говоря за филмите с естетически претенции, а не за откровено търговските продукти), с доста плътна сюжетна конструкция, ярки и убедителни характеристики, а всичко това бива реализирано с явна режисьорска находчивост, сигурност и яснота в изображението. При това такива високопрофесионални произведения са дело не само на утвърдени майстори, но и на дебютанти. Става дума за една филмова традиция, която задължава всеки новодошъл в киното. И докато в останалите западни кинематографии като френската, западногерманската, английската се появяват филми и цели течения, които в

името на автентизма и хроникалното запечатване на събитията снимат в черно-бяло, с ръчна подвижна камера, правят груб немарлив монтаж и използват натуршчици вместо актьори, в италианското кино такива случаи са изключително редки и свидетелствуват за крайно аматьорство на някоя ентузиастична групичка, решила да изрази иденте си на лента.

„Последният мъж на Сара“ започва с мътни, неясни, лошо композирани кадри-снимки в левия ъгъл на екрана, в сиво-синкаво-жълтеникави цветове, някакви фрагменти от демонстрации, знамена, полиция, изобщо нещо репортажообразно, докато в останалата част на екрана минават надписите. Непознати имена на сценаристи, режисьор (Мария Вирджиния Онорато), актьори.

Нима ще гледаме поредния напън в кинолюбителски стил?

След надписите се явява главният герой, който дълго и многозначително пие уиски в хотелската стая. Поредната изповед на измъчвания от противоречия, отчаян интелектуалец?

Постепенно усещаме как бавно и методично, но сигурно нас ни въвлечат в железните клещи на класически построена криминална интрига. Случайно срещнато на погребението на трагично самоубилата се съпруга момиче, светкавична любов, подчертаване на различни детайли около личността и смъртта на Сара, постепенно разкриване на това, колко много хора са били заинтересовани от смъртта ѝ, тайнствен дългосок младеж, който напоследък непрекъснато е приковавал вниманието ѝ, доброжелателна намеса на полицейския комисар, желаещ да помогне на съпруга-вдовец — това са утвърдените хватки на разработения и изучен до съвършенство криминален жанр в киното. „Следствието“ се води от съпруга Паоло, който се захваща с него съвсем случайно, попадайки за пръв път в работното ателие на Сара и започвайки от любопитство да преглежда записките от нея-ленти. Смъртта на жена му е за него колкото неочаквана, толкова и безразлична. Неочаквана, защото Паоло очевидно е смятал Сара за празновата, суетна и повърхностна личност, интересна и чувствена като жена, но инертна и пасивна, изцяло завладяна от невинното си на пръв поглед хоби. С други думи — едно от хилядите посредствени момичета, които обикновено не се самоубиват и никой не ги убива. Безразлична, защото ако между тях някога е имало любов, тя постепенно е угаснала сред непрекъснатите философско-политически диспути с приятели, все побезстрастните им и отчуждени отношения, сред вихъра на събития и дейност, които Паоло трескаво развива с политическите си съмишленици. И все пак Паоло, преглеждайки лентите на Сара, започва отново да се интересува от нея и да анализира постепенно мяркащите се на тези ленти лица. Той започва да свързва и подрежда фактите и така у него се събужда детективът. Класическата, стара, изпитана криминална структура и този път послужва на авторите като първична въдица за вниманието на зрителя. И така, още в първата част на филма разбираме, че имаме работа с професионалисти, които освен че ни заинтригуват, но ни информират директно за нищо, а упорито ни водят по кри-

воличешите пътища на догадките, задължавайки ни заедно с героя да се чудим и да се колебаем относно смисъла на този или онзи факт и мотивите на действие на даден герой. Това е качество на филма, но в никакъв случай не най-важното му качество.

Нарастващият интерес на Паоло към лентите на Сара се обуславя не само от откритието, че жена му е била далеч по-богата и сложна личност, отколкото той е предполагал. На тези ленти са запечатани някои лица, спорове и събития, които увеличат Паоло като политически мислящ човек. Той е комунист по убеждения и принадлежност и е силно развълнуван от някои неотдавнашни произшествия, зад които той подозира по-сложни процеси и механизми, трудни за доказване. Зачестилите демонстрации и митинги, акции, организирани от комунистите в знак на протест срещу правителството, биват компрометирани от избухналата сред мирната улична тъпна бомба. Естествено следва вълна от арести на комунисти, разтурване на клубове и бесни нападки в печата. Паоло е сигурен, че тази бомба не е хвърлена от комунистите — тя е по-скоро претекст за тяхното ликвидизиране. Кадър след кадър лентите на Сара доказват, че е налице явна, добре замислена и подготвена от полицията провокация, осъществена от няколко анархолевичари, чиято следваща стъпка след съюзяването с полицията е опит за убийство на човека, който е на път да се домогне до истината. Една от тях, Ана, става любовница на Паоло, за да следи отблизо степената на неговите разкрития. Именно Ана и дългокосият са преките убийци на Сара, която знае истината за тях. Така авторите доказват, че хората, които са в състояние да хвърлят бомби в населено място, няма да се поколебаят да станат непосредствени кръвави убийци. И това, струва ми се, е новото, което филмът „Последният мъж на Сара“ казва в сравнение с досегашното италианско политическо кино. Пишейки (на тези страници) за различни политически филми, неведнъж съм изразявала усещането си, че напоследък те тъпчат на едно място, че повтарят общоизвестни истини. Ако „Анкета на гражданина извън всяко подозрение“ на Елио Петри поразяваше със смелото обвинение към полицията, че тя е безскрупулна и престъпна, а „Салваторе Джулиано“ на Франческо Рози деуалярише лицето на мафията, то „Признанията на полицейския комисар пред прокурора на републиката“ на Да-



Сцена от филма „Последният мъж на Сара“

мяни и „Публикувайте чудовището на първа страница“ на Белокио просто допълваха горното обвинение по отношение на правосъдието и печата, а „Случаят Матеи“ на Рози и „Убийството на Матеоти“ на Ванчини правеха повече или по-малко сърчни вариации на същите теми. Необходим бе вече по-точен и дълбок анализ на днешните проблеми на Италия. И ето че авторите на „Последният мъж на Сара“ се заемат със същността на съвременното девичество на Запад, осмелявайки се прецизно и аргументирано, чрез майсторски подбрани художествени средства да докажат, че неговата идеология неведнъж ще го тласне към компромис с управляващата класа и полицията в борбата им срещу комунистите. Това е не само вярно, но и полезно прозрение, което авторите доверяват на своята младежка зрителска аудитория. Вероятно първоначалните подбуди на дългокосия и Ана да се включат в протестното движение са били чисти и честни, но тъй като идеологията на ултралевите групи на Запад

включва методите на насилie, всяване смут и паника сред населението, отделни елементи на тези групи стават лесна плячка на полицейските машини. После идва уплахата от масовото възмущение на обществото, от еднородното проклятие, самочувствието на престъпници и единственият порив да се прикрие всичко чрез ликвидиране на неудобните свидетели и веществени доказателства. Така дългокосият и Ана прибягват към убийства, а тяхна жертва се оказва Сара по причина на хобито си.

Невинното хоби на Сара е киното.

През последното десетилетие редица социолози и антрополози на културата, теоретици и наблюдатели внушават, че в епохата на аудио-визуалната комуникация, хората още от детска възраст привикват да мислят и възприемат по този начин. И докато само допреди двадесетина години повечето шестнадесетгодишни в желанието си да се самоизявят грабواха лист и писалка, днешните шестнадесетгодишни грабват ка-

мерите. Те чувствуват нужда да се изкажат чрез звучащи изображения. Вече цели поколения считат камерата и лентата за основни инструменти за отразяване на душевността и съзнанието си.

Нещо повече — има и такива, за които киното става ерзац на живата действителност. Те не само се изказват чрез филми, те даже възприемат света чрез филми. Те вярват, че обективът е по-съвършен от човешкото око, че микрофонът превишава по чувствителност човешкото ухо, че раздвижената фотография разкрива някакви дълбини, недостъпни за нормалните рецептори, че регистрираната на лента действителност е по-правдива и по-вярна от истинската. Такава вяра във всемогъществото на киното се усеща в творчеството на редица млади кинематографисти, но тя очевидно съществува и у хиляди аматьори. Една от тях е Сара. Тя присъствува на този свят чрез и заради скритата камера в ръката си. Струва ѝ се, че трябва да регистрира всичко наоколо си: хора, улици, площади, разговори, побоища, жестове, усмивки, сълзи, любов и смърт. И тя постепенно емигрира от действителния свят, за да се пресели в имажинерния свят на своите ленти. Не случайно Паоло я чувствуваше отчуждена и далечна, сякаш контактува само с физиологическата ѝ същност — просто в общуването си с него тя е отсъствувала душевно, тя е била там — запечатана на своите ленти. Не случайно също така ние, зрители, нито веднъж не виждаме Сара жива. Запознаваме се с нея от снимките ѝ на стената в ателието, а я опознаваме от лентите, където тя през ця-

лото време снима и себе си сред другите. Струва ми се, че авторите на филма споделят пиетета на Сара към киното: та нали всъщност именно чрез лентите Паоло открива истината за бомбата и убийците!

Предчувствайки, че нещо ще се случи, Сара е готова да понесе и най-тежкото, само и само да заснеме непоторимата сцена на своята смърт. Тя умира без трагедия и сякаш с любопитство — дали защото вярва, че лентите, сред които е живяла и на които е запечатала смъртта си, ще ѝ осигурят безсмъртие? Във всеки случай за Паоло благодарение на лентите тя заживява втори, по-богат и пълноценен живот. Донякъде и за полицейския комисар също, защото едва след смъртта ѝ той си дава сметка, че така тя е станала по-страшен свидетел срещу него, отколкото приживе. Единственият изход за него е да подпали тези ленти заедно с цялото ателие. Едва когато всичко изгори той ще откъдне спокойно, но това спокойствие трае минута, докато забележи, че от ъгъла към него е насочен неумолимият обектив на една ръчна камера. Едно ново, непознато момиче заснима пожара и изразява на лицето на комисаря и така киното се оказва нещо, срещу което човешката ръка е безсилна.

Дали киното е така могъщо, както ни го представят авторите на „Последният мъж на Сара“? Не смея да отговоря положително. И все пак освен политическа проникателност то проявява поразителна смелост в оценката на ролята си за съвременния свят.

Мария Рачева

«КИНО И ЗРИТЕЛ»

ЕЛЕНА МИХАЙЛОВСКА

Книгата на Божидар Михайлов „Кино и зрител“ излиза в поредицата „Актуални проблеми на съвременното кино“ на издателство „Наука и изкуство“. В сравнително краткия обем, характерен за тази поредица, авторът си поставя задачата да анализира множество проблеми, свързани със сложните процеси на приближавания и отдалечавания, на спорове или взаимни влияния между седмото изкуство и неговия зрител в условията на кинематографичната практика през последното десетилетие в страната. А тези проблеми имат както изкуствоведчески, така и социологически и социално-психологически аспекти. И от тяхнотопостъжно преплитане се ражда неповторимото лице на определени национални кинематографични явления.

Проблемите на зрителя и за зрителя са днес възлови за всяко изкуство. Самият характер на съвременната епоха, ускореният ритъм на научно-техническата революция, общият „информационен взрив“, инетнзивното развитие на масовите комуникации, всичко това приближава неимоверно изкуството до зрителя. Създава се един свършено нов и различен духовен климат, при който художествените произведения се превръщат в своеобразна част от ежедневието на съвременния човек—читател, зрител, слушател.

Филмът като дете на същата епоха е кръвно свързан с всички тези тенденции. Неговата теория и неговите творци много по-често и по-последователно са си задавали въпроси за зрителя, съобразявали са се с неговото многомилионно и разнообразно лице. Подбраните мисли на известни кинематографисти, които Божидар Михайлов е пръснал из книгата, идват, за да потвърдят този факт. Но те идват и да открият нови перспективи към проблемите, с които ни занимава авторът. Те също провокират нашите разсъждения, хвърляйки допълнителна светлина върху взаимоотношенията между големия и малкия екран в България в началото на 60-те години.

Във всеки един от основните три раздела на книгата: „Зрителите и големият екран“, „Проблеми на репертоара — проблеми на зрителя“, „Киноаудиторията — обект на конкретни социологически изследвания“ по същество се засягат всички сфери от функционирането на киното като отделен вид художествена култура. Засяга се сферата на творчеството и някои негови процеси в светлината на зрителското възприятие и потребности, т. е. в светлината на обратната връзка зрител—кино. Засяга се сферата на съвкупната художествена ценност, която във вид на определен филмов фонд притежава нашата страна. Този фонд подлежи на постоянно обогатяване с наши и чужди филмови произведения. Тяхното разпространение в страната ни отвежда в третата основна сфера на художествената култура, пряко и тясно свързана и с четвъртата и последна — сферата на възприятието.

Всъщност в тази последна сфера — на възприятието, се осъществява истинският контакт между творба и зрител. В нея изникват всички проблеми за и на зрителя. Но заедно с това тези проблеми в много по-релефен вид ни откриват и всичко онова, което недостига в останалите сфери като реализирано творчество, като богатство или разнообразие на наличния фонд, като съзнателно промислена репертоарна политика или материално-техническа база за нейното осъществяване.

Без да я назовавам или формулирам точно така, Божидар Михайлов анализира по същество именно тази структура на функционирането на киното в обществото и съответно в нашето днешно общество. Във всеки един момент авторът има острото съзнание за широтата и многопосочността на проблемите, синтезирани във формулата „кино и зрител“. Но той съзнателно, а това се налага и от характера на изданието, избягва техните теоретични аспекти. Вълнуват го определени връзки между киното и зрителя в живата и непосредствена практика на деня. Вълнува го диалектиката на тези връзки в светлината на марксистко-ленинската културна политика, според която достъпността до изкуството, в това число и до най-масовото, трябва да върви успоредно със самото усъвършенстване на цялостната естетическа култура и вкус на този зрител.

Заслуга на книгата е, че съумява да предложи един достатъчно строен и бих казала, „стилен“ в своите съзнателни ограничения анализ. Този анализ не забравя определени теоретични принципи. Стъпил върху тяхната основа, ни води към някои на пръв поглед „по-тясно“ практични въпроси. Така например поставя въпроса за броя на филмовите премиера в страната — 150 или 200 нови филмови заглавия през годината ще минат по нашите екрани. Петдесетте нови заглавия (ние също вземаме тази цифра в един по-скоро условно-символичен вид) означават цялостно изменение на репертоарната ни политика. Означават един по-квалифициран и взискателен подбор на филмите, които ще се внесат. Означават едно по-пълно представяне на световното актуално филмово творчество пред българския зрител. Петдесетте нови заглавия изискват усъвършенстване на материално-техническата база на българската киномрежа, повишаване броя на тиражираните копия, създаване условия

навсякъде в страната зрителят да се среща с цветните филми така, че цветът да има именно онази изразно-драматургична функция, с която го е натоварил неговият автор... Или с други думи, това означава един цялостно подробен и усъвършенствуван контакт между киното и зрителя, контакт, при който няма да се подценява нито една от функциите на изкуството — познавателна, възпитателна или развлекателна, а те ще намерят онова щастливо съотношение, което може да предложи само една социалистическа културна политика.

Това е само един пример от многобройните въпроси, или по-точно връзки в процеса „кино—зрител“, които поставя пред нас авторът. И една втора заслуга на книгата е, че анализът се разгръща не от позициите на наблюдателя, който събира, съпоставя и спокойно предлага изводите от определени факти. Проблемите са видяни и анализирани от позициите на заинтересования критик, който дълго се е сблъсквал с тях в своята практика, който има натрупани разностранни наблюдения и разсъждения по тях. Изводите от определени анкети или социологически проучвания идват като един нов, допълнителен аргумент за определени тези. Те никъде не са единственият такъв аргумент, а и не биха могли да бъдат при едно подобно преплитане между многобройните елементи на, както го нарекохме, процеса „кино—зрител“.

По същество книгата на Божидар Михайлов, след като анализира определени проблеми, условията, които ги пораждат, или някоя от техните възможни перспективи, пледира за едно по-пълно съответствие между потребностите на зрителя от кино и дейностите, призвани да задоволяват тези потребности. И тази пледоария на критика, кръвно заинтересован от съдбата на седмото изкуство и неговото място в духовния живот на нацията, е в духа на много от решенията на последния партийен конгрес и задачите, които той поставя в обалстта на културата у нас.

Възможно е на много от поставените въпроси авторът да предложи други разрешения в по-нататъшната си работа. Защото, както той сам подчертава на няколко места в книгата, отношението кино—зрител е също динамично и променящо се отношение. То се влияе не само от фактори вътре в самата система на художествената култура, а и от всички по-крупни тенденции или промени в живота на планетата и съвременното обществено съзнание. Но на този етап от събрани наблюдения (в това число и при анализа на определени социологически изследвания и сондажи), натрупан опит и достигане до определени изводи и обобщения „Кино и зрител“ обогатява и разнообразява тематично издаваната у нас литература по проблемите на най-масовото изкуство.

*30 години от победата
над хитлеристка Германия*

СТАЛИНГРАД

А. КРИЧЕВСКИ
кинооператор

... Средата на септември 1942 година беше критична за защитниците на Сталинград. Всъщност градът вече не съществуваше. Жителите отдавна бяха напуснали димящите, догарящи руини и едва ли беше по силите на човек, пък бил той и съветският войник, да се сражава в хаоса на разрушените здания. И въпреки това, като изпълзуваха купищата полуразрушени стени и увисналите във въздуха етажи и стълби, войниците изобретиха своя собствена бойна стратегия и продължаваха да се сражават с врага. Хитлеровците се стремяха към заводите. На тесния не повече от четири-пет километра участък настъпваха пет отборни немски дивизии. Само за един ден, на 14 септември, ескадрилите на четвъртия въздушен флот на Гьоринг извършиха повече от две хиляди самолетни нападения над районите на заводите „Тракторен“ и „Червените барикади“.

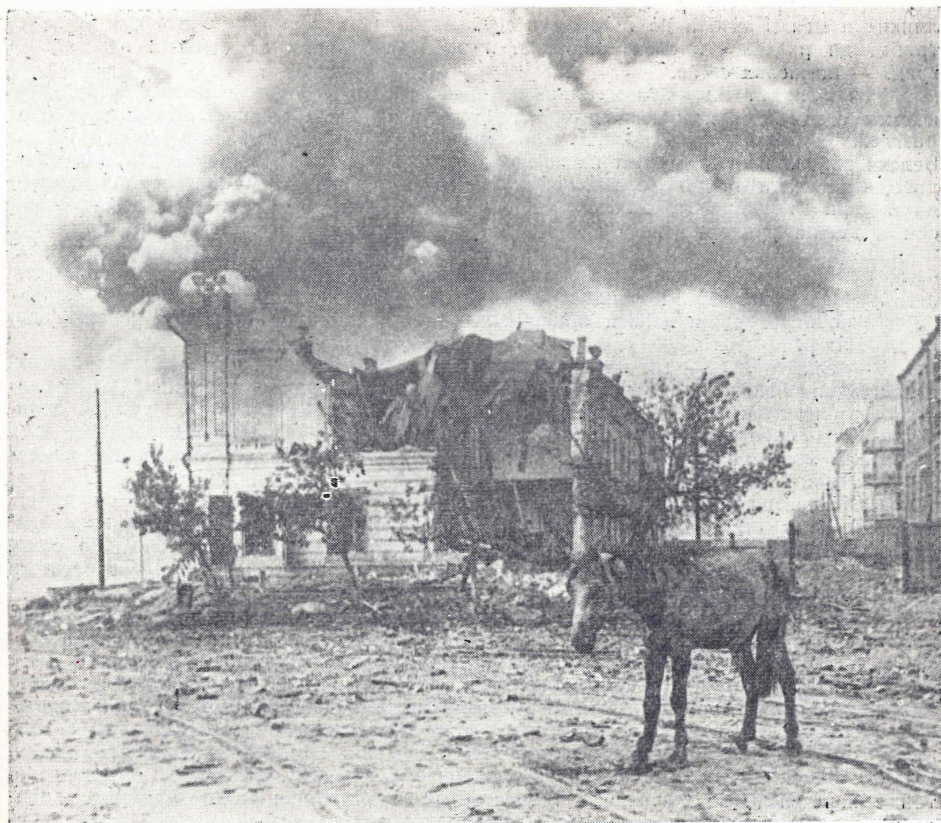
В този ден, в 15 ч. 25 мин., командувачият 62-ра армия генерал-лейтенант Чуйков записа в дневника си: „... вече и охраната на Щаба на армията влезе в бой...“

Стените на блиндажите се разтърсваха от избухващите на повърхността бомби. От таваните на щабните блиндажи на Чуйков и Гуртсв се сипеше пръст. Тя покриваше оперативните карти и молите, телефоните и оръжието...

Точно тогава Чуйков получи драматично съобщение: „Обкръжени сме. Патрони и вода има. Ще умрем, но няма да се предадем...“ Военният кореспондент успя веднага да предаде тези думи в Москва на Централното радио и те прозвучаха по цялата страна, чува ги и близките на онези хора, чиито подписи бяха под съобщението.

В този съдбоносен час под избухващите бомби и мини на Сталинградския бряг стъпи 13-та дивизия на Родимцев. Той за пръв път идваше на сталинградска земя и веднага поведе войниците си

Предоставен любезно откъс от книгата „Кадър по кадър“, над която автора работи



Сталинград — 1942

срещу врага. Помошта дойде навреме. Шестдесет и втора армия устоя и не само се задържа в града, но и с шум превзе Мамаев курган. Успехът събуди надежда в сърцата и хората разбраха — дори в такъв тежък момент може да се спбеждава.

И ето сега през октомври, тринадесетата, вече гвардейска дивизия на генерал Родимцев, отново държи отбраната. Противникът разгръща настъпление. Но вече всичко е по друг начин; септемврийските победни дивизии на врага не са същите. Немците са разбрали — борбата е станала съвсем друга. И на първо място в Сталинград тя ще продължи дълго.

В един такъв ден ние с Валентин Орлянкин се озовахме на масата на Александър Илич Родимцев и първото, което ме поразя в неговия блиндаж, беше закачената на стената... карта на Мадрид. Тук бяха поставени и други, неизвестно защо рисувани на ръка карти на сталинградски улици, площади и даже проходи към дворове, въпреки че по ирония на съдбата сега в разрушения град всички дворове имаха проходи. Но защо в сталинградския блиндаж се намираще картата на Мадрид, узнах по-късно. Александър Илич Родимцев се е сражавал против фашистите в Испания през 1936 година. Тогава той е бил още млад лейтенант, командир на картечен взвод. Мадрид и Сталинград са трудни и приличащи си зена от пътя на този от младежки години военен човек и, изглежда, поради стара привързаност към своето испанско минало генералът носеше със себе си тази карта.

С весела хитринка в очите, мълчалив, но при хубава шега избухващ в бурен смях, генерал Родимцев е добродушен домакин в своя команден пункт. Преди да започне да говори, той се заема със сандвичите и чая с лимон за Ор-

лянки и мен. Картата на Мадрид и пресният лимон тук са удивителни. Дали не трябва да разкажа в своите записки и за тези детайли от войната в Сталинград? — помислих си аз.

Началникът на щаба на дивизията полковник Владимир Белски е признат и смел специалист по военните действия в условията на града. Картите, които разглеждам сега на масата на командира на дивизията, са рисувани от него. Белски рисува карти и схеми на замислените от него операции в квартири и входове, в мазетата на домовете и в цеховете, в канализационните магистрали на града и дори във варелите на хранилищата за бензин. Още съвсем млад, със сини очи и нежна руменица на бузите, за което тук го наричат „хубавото момиче“, Владимир Белски не понася простачината и ако някой си позволи грубост пред него, руменината изчезва, погледът става твърд и тогава можеш да очакваш от него сурово наказание. Белски се изчерпваше, когато го обсаждаха кореспонденти и кинооператори, и винаги ставаше по-бял от сняг, ако офицерите почнеха да се държат разпуснато.

— Знаете ли — ми каза веднаж Владимир Белски, — за своите двадесет и пет години още не съм видял живот, но на смърт се нагледах за половин век. — По-късно, когато правех снимки в батальона на капитан Вавилов, чух от един възрастен войник същите думи, които каза Белски: — Аз съм на петдесет и две, синко. Преминях през Гражданската и финската, но не видях това, което видях за десет дни в Сталинград.

Как да разкажеш на лента за войниците, отбраняващи града? Как да се пренесе на екрана, макар и частица от онова, което ме обкръжава в сложната градска война. Как да се разкрият в кадри от хрониката, дори не черти, а само шрихи от героизма на хората, да се покаже техният живот, отдаден без остатък на родината.

И аз търся отговора на моите въпроси в това, че се старая да заснема не просто лицата на войниците, а напрежението на тези лица, острата мисъл, волята, ярката гама от чувства, които като искри озаряват човешкия подвиг на сталинградците. Дежури по цели денонощия, за да мога да заснема боен епизод, въпреки че войниците ме пазеха и често не ми позволяваха да бъда там, където се извършва действието. Аз бродя с апарата из развалините, стараяйки се да намеря нещо подходящо за своите снимки. Катеря се след снайперистът Коля Брисин — за своите скокове по разрушените корнизни и первази на Сталинград той е наречен „Дъг Фербенкс“. И често, много често, за един цял труден ден аз успявам да се добия само с един успешен кадър.

Такъв кадър може да бъде образът на войник, който излиза от боя. Димът от изстрела на фашисткия снайперист, мерналата се през прозореща сивозелена сянка на врага или заснетата с голям риск (камерата е повдигната за миг над окопите и се вижда от противника панорама на немските позиции. И като синмах, аз знаех: — нашите скромни кадри са само единични документи за един единствен ден в Сталинград. В това виждам смисъла на работата и живота на фронтовия кинооператор.

*

В най-напрегнатите дни дълбочината на отбраната на съветските войски достигаше до 200, най-много до 1500 метра. Да предадеш на противника 20—30 метра означаваше рязко влошаване на собствените позиции. И аз синмах борбата за тези метри във взводовете, ротите, дивизиите, полковете и батальоните. Но твърде малко войници имаше вече в Сталинград и тези дивизии, полкове и батальони бяха запазили не хората, а само номерата и знаменитите си названия. Но въпреки това призивът „Зад Волга за нас земя няма“ тук си оставаше свят както и преди и малкото останали войници умираха, но не отстъпваха нито крачка назад.

В Сталинград всичко изглежда съгъстено, концентрирано. И наистина тук няма нужда от никакви телеобективи, защото всичко се вижда отблизо. От командния пункт на армията до КП на полка има не повече от 300 крачки. В търсене на нужните ни хора и части ние не веднаж попадаме на места, където позициите на противниците под станове в цеховете и в развалините на града се смесват непрекъснато. Тук войниците измислят свои „хитри“ укрепления, създават уникални огневи граници и барикади. Пътеките се наричат „улицы“, тясната нивца земя под стръмния висок бряг — мъртва зона, където не може да падне нито мина, нито вражески снаряд и която не може да бъде видяна от противника — се нарича „Булевардът на Победата“. Акуратни таблички „Тук не мина-

вай, а пропълзи“ или „Оттук стреля немски снайперист“ са поставени на всички опасни места. Аз заснех един надпис на един изпълкомовски ЗИС: „От колата на председателя наблюдават фашисти. Пази се.“ Върху избухнал варел от нефтохранилището някой е нарисувал стрелка, сочеща на Запад и написал: „До Берлин остават 3426 километра.“ И като помислиш, че с това се занимават весели и спокойни хора през тежката 1942-ра година, когато Хитлер тръбни — да се превземе Сталинград и той е при Волга, — сърцето започва да бие по-спокойно.

Моята лента запечатва късчета от неповторимия бит на сталинградските блиндажи, въпреки че студията ми праща застрашителни телеграми. — Защо не ни изпращате снимки на мащабни боеве? — ми пише редакторът — О... — Защо изразходвате лентата за ненужни кадри от бита? — А как да не снимам войници, които донасят в блиндажите различна покъщнина, мебели, съдове и дори детски играчки? — Аз разбирах дълбочината на тези постъпки: домъквайки от безмълвните развалини всички тези вещи, войниците като че казваха, напомняха на самите себе си за мирния и някъде изоставен дом. И аз се стараех да снимам непотвърдените шрихи от живота на сталинградците.

Блиндаж в някакъв блиндаж снех огромен креват с никелирани топки. Някога такива кревати се явяваха като символ на заможните стари квартири. А сега напярк на този „символ“, на голата пружина дълбоко спят шестима войника от разузнаването. По-късно ги заснех втори път, когато отивайки да изпълняват задача, те дълго оправяха своите маскировъчни комбинезони, любувайки се на себе си пред огромно, поставено направо на брега огледало. Как войниците са го домъкнали тук от града — един господ и фризове знаят. Да можехме да заснемем ето такава или приличаща на тази „бойна“ операция — мислехме ние с Валентин. И скоро ни се удаде случай. — В едно от подразделенията служеше снайперист, по-рано часовникар от Житомир. Много войници припълзяха при него в окопа с единствената молба да им поправи часовниците. Точно тук ние заснехме двама гвардейци, намерили в отнет от немците дом, повреден от парче от снаряд, стenen часовник. С цената на огромен риск войниците донесоха часовника в окопа при майстора. Ние се намирахме наблизо и операция „часовник“ беше заснета с всички подробности. След това поправеният часовник вървеше точно и става достояние на цялата гвардейска рота. Ние снемехме как, изпълнявайки заповед, войниците отиваха на бой, а когато се връщаха в окопа, отбелязваха по гози часовник колко време е траело сражението.

Друг път видях войник, който беше намерил в развалините котка. Аз снимах тези хора, които се стараеха да стоплят и приласкаят изплашеното животно. Тръбваше да се видят в момента на снимките лицата на тези войници. Галейки котката, загрубелите и уморени от войната хора се преобразиха. Котката, която мъркаше в техните ръце, напомняше за друго време: далечното огнище и скъпите хора, за които всички те се сражават тук, на последната граница при Волга...

Но в Сталинград аз снимах не само картини от войната; обективът на моя апарат видя човешката доброта, такава каквато сега в епизода с котката, а също и в други снети от мен кадри, значителни по своя смисъл.

Такова беше погребението на един войник, който не се предал на врага. Отдалече го виждали как се бие до смърт с обкръжилите го врагове, но не успели да посмогнат. Снимайки погребението, аз не веднага забелязах, че оградата на гроба е направена от детски креватчета. Оградата, като прекрасен паметник ще напомня: — неизвестният войник е воювал в Сталинград за живота, за бъдещето на децата, които са напуснали тези оградили пресния гроб креватчета...

Командирът на 45-та дивизия подполковник Кортавцев ми каза: „А знаете ли, че в моя блиндаж има бебе?“ — и аз хукнах при него.

По време на нощна атака нашите войници обсипали един немски блиндаж с гранати. Нахлувайки вътре, те видели сред мъртвите тела руска жена с оцеляло момченце в ръцете. Как е попаднала при фашистите никой не можа да узнае. А Николай Кортавцев взима детето при себе си. Заедно с войниците му приготвят храна и започва да чака удобен случай да препрати момченцето зад Волга. Такъв случай се яви скоро и чрез болницата Кортавцев препрати на отсрещния бряг детето заедно с един ординарец, а след това и по-далече, в тила при жена си. Аз заснех операцията под заглавие „Сталинградският кришчелник“; снех как войниците приготвят храна и хранят детето, снех войниците, които го отнасят към реката. Снех отплаването на лодката и дори салюта от автоматите в чест на замисляването на „кришчелника“.



Сталинград, декември 1942 г. Военният кореспондент на „Правда“ Я. Рюмкин и фронтовият кинооператор А. Кричевски

Ето какъв боен материал се намираше понякога в нашите сталинградски касети.

Веднъж по време на стрелба заедно със сержантът Николай Тертичний ние попаднахме на прага на един съсем разрушен дом. — Снемете това, помоли Тертичний и ми показва дъската със списъка на живеещите. — Немците са извели на разстрел всички, които са живеели в тази къща. Хората не знаели, че е настъпил последният им час, но когато конвоят заповядал да се поставят етикетчета на ключовете от квартирите, разбрали всичко. Този ден бил неделя и немците отложили разстрела. Дори за децата дали грис. Осъдените хора сварили каша, нахранили децата, а в понеделник сутринта всички заедно с децата били разстреляни. Коля Тертичний узнал за всичко това от очевидец, разстрелян, но по чудо оцелял и допълзъл до своите.

Този кадър не отиде никъде: домовата дъска с потъмнелите фамилии, развалините на пустия дом и лицето на Коля Тертичний — колко много трагизъм се крие зад късчeto лента с дължина десетина метра, загубило се в бездънните архиви на войната.

* * *

Снетият материал буквално изгаря ръцете и трябва по-скоро да го изпратят в Москва. С бележка, в която се казва да ме прехвърлят със самолет „У-2“ на левия бряг, аз отивам на летището, което се намира наблизо, веднага под селото Райгород. Щабните самолети излитат и кацат тук на замръзналия пясък на приволжския плаж. Към импровизираното летище води широка пътека, покрита сега с дебел слой лед. Жителите на Райгород и войниците непрекъснато носят с ведра прясна вода от Волга, разпликват я и в продължение на няколко дни пътеката се е превърнала в пързалка. Когато стъпих на леда със своите подковани ботуши, веднага загубих контрол над всички свои движения. Само да не се подхлъзна и да завърша по-нататъшния път надолу вече по гръб — това става моя главна задача на тази ледена пътека. Но не преминах и двадесет крачки, когато чух зад себе си шум на мотор. Обърнах се — а това на леда не беше така прочуто — и видях в началото на пътеката „вилис“ с двама пътника. Те, както изглежда, бързаха и като не разбираха какво правят, започнаха да се спускат надолу

по леда към самолетите; това безумие реши в следващите минути цялата им съдба. За някаква частица от секундата, в която аз гледах хората в колата, успях сякаш да уловя, да почувствувам състоянието на тяхната обреченост. — Колата вече се носеше надолу по замръзналата пътека и на тях им оставаше да се надяват само на чудо. Стараейки се да освободя място, започнах да се притискам по-вляво, което беше достатъчно, за да падна. Сега аз лежах и гледах колелата на колата пред лицето си. Видях как за да ме спаси, шофьорът със смелост нахлува кубанка направи едва забележимо, микроскопично движение с голана и тогава колелата малко се отклониха, колата започна по-силно да се плъзга по леда и рухна надолу по склона. Видях как тя се преобръщаше от колея на гръб и отново на колея, загубвайки при това телата на своите пътници, и все по-далече и по-далече се търкаляше към бега. Станах чак крака. Празният „вилис“, като че нищо не беше се случило, стоеше до самолетите. Той беше обгърнат от пара, изглежда, от пробития радиатор и в настъпилата тишина се чуваше как гръмко продължава да работи неговият мотор. Всички, които бяха тук, трчаха към безжизнените тела на офицерите, но когато се приближихме към тях, видяхме, че единият от тях е мъртъв, а другият, който още проявяваше признаци на живот, занесох в санитарния „У—2“, който веднага отлетя за болницата в тила.

... Колко често на война пред очите ни, далече от предната линия, и затова още по-безсмислено, загиваха хора и сред тях фронтови оператори и кореспонденти. Те умираха не в бой, с оръжие или кинокамера в ръце, а на пътищата в тила, попадайки на мини, не проверили леда, сядаха в колите и заедно с тях загинаха: отиваха под леда; докосваха се до безобидна тел, стърчаща в снега, и изчезваха в грохота от взрива на избухналата скрита мина.

И ето сега отново нелепа драма на ледената пътека.

В подтиснатото поради случилото се състояние аз не забелязах как самолетът прелетя над Волга. В Ахтуб приеха моята лента и успокоен, че материалът ще бъде в Москва, се отпразвих към реката.

След като се добрах до десния бряг с лодката, забързах към блиндажа на Гуров. Искях само едно — да поспя поне два часа след пътуванията, преходите пеша, трудните снимки и нощните презареждания на лентата. Леглото в блиндажа сега ми се струваше пределът на човешките мечти.

Вървях по брега на Волга, по същия бряг, който се наричаше Булевардът на Победата. В различни посоки се движеха войници — на групи и поотделно. Във високата скала на брега се редуваха влясно от мен блиндажите на щаба и подразделенията на 62-ра армия. До блиндажа дими самовар, по-нататък бръснар подстригва „клиент“, до трети блиндаж войник с фотоапарат, насочен към замръзнала група приятели, а едно смешно кученце подскача и пречи на всички. Над тази проста и спокойна картина се вижда днес синьо небе. Немците не стрелят, но те и по-рано не са стреляли тук. Снарядите и мините не падат под скалата, това е мъртва зона за техния полет. А сега още повече не бива да се стреля — трябва да се пестят останалите бойни запаси.

... След войната ми се случи да мина оттук, но гече не можах да намеря нито един от блиндажите. Още първото пълногодие е достигнало тези места, размило е блиндажите и водата е отнесла със себе си последните реликви на 62-ра армия. Войниците не дадоха нищо на врага, а Волга отнесе всичко...

Именно първо на Гуров ми се искаше да разкажа за видяното в района настъпление. Но когато отидох в блиндажа, Гуров беше зает, разпитваше пленен „език“. В края на ноември обкръжените немци започнаха да се предават на различни части от съветската армия, но те предпочитаха да не вдигат ръце пред войниците на Чуйков. Твърде много вина чувстваха хитлеровците: зверствата, безжалостните изтезания и саморазправата с пленниците и ранените — всичко това предизвикваше панически страх от Шестдесет и втора и дори да се хване „език“ беше много трудно.

Пленникът седеше до масата в яркото петно от светлината на настолната електрическа лампа. Гуров стоеше в затымнената част на стаята. Към него почително се беше наклонил преводачът, но не превеждаше, защото на всички беше ясна единствената дума — „шлагфен“, която монотонно и действително заспивайки, пленникът повтаряше през цялото време. Възможно е, помислих си аз, нашите разузнавачи да не са се церемонили, когато са пленявали „езика“, да са го ударили по главата и нещо да са повредили — не ми се вярваше, че „шлагфен“ е уловка, която може да спаси от разпит. Не е възможно човек в такъв отговорен

момент от живота си, какъвто е пленчването и срещата със съветския генерал, просто да иска да спи. Такава хитрост според мен беше примитивна. И въпреки това пленникът, заспивайки, повтаряше и повтаряше своето „шлафен“. Готвеше се операция в участъка, откъдето беше взет „езикът“, разговорът с него беше необходим и Гуров едва ли беше доволен от несвързаните думи: „... Аз се върнах от отпуска; их бин културише менш... аз ще разкажа после какво съм видял в Германия, а сега да спя, само да спя...“ — Както се казва, Кузма Акимович Гуров „си остана с празни ръце“, беше разсърден и заповяда да отведат „езика“.

Не зная защо, но заспиващият до масата немец действуваше на моето въображение по-силно от безкрайните колонии от пленници, заснети вчера по пътищата на настъплението. Целият облик на този човек излъчваше чувството на безгранична обреченост и общото за всички сталинградски немци нещастие. На него, изглежда, днес всичко му е безразлично и думата „да спя“ е равностойна на думата „умирам“. Така във всеки случай си представях аз дълбочината на епизода, който видях в блиндажа на Гуров.

След една година, преди превземането на Киев, при едно нощуване в селска къща, разказвах този случай на известния сценарист Борис Чирсков. Удаде ми се доста пълно да предам обстановката на необикновения разпит и скоро получих от Чирсков писмо с молба, като не изменя нищо, да му разреца да включи този епизод в художествения филм „Великият прелом“. Гледах филма. Актьорът добре изигра пленника и неговото „шлафен“, но правдивата същност истинският драматизъм си останаха при онзи далечен факт, а във филма изглеждаха измислица.

В Сталинград ме прати членът на Военния съвет на 62-ра армия генерал Гуров. Аз знаех — когато и да дойда, мястото ми в малката землянка на Гуров ме очаква. Там мога да си почина и да сваля заснетата лента, да зареда касетите и да поработя над монтажните листове на своите снимки, да проявя фотолентата за Совинформбюро и „Огоньок“, чиито кореспонденти бяха на фронта.

Когато останах по-дълго у Кузма Акимович, ние разговаряхме много. Интересно беше да се слуша неговата оценка на бойната обстановка. Неговата мисъл беше винаги дълбока, оригинална и аз по-добре разбирах онова, което ставаше в Сталинград. Под черните, извити като дъги вежди очите му заблестяха, ако темата ставаше остра и увлекателна. Нашият разговор по крагило, се въртеше около образа на сталинградския войник. — Защото — казваше Гуров — войникът, който е воювал един месец в Сталинград, и войникът, стъпил едва вчера на брега на Волга, стават тук други хора. Или въздухът тук е по-друг, или войникът се е уморил да отстъпва и в развалините е видял възможност да надхитри врага, или примерите на околните са твърде силни — обяснения има винаги много, — но войникът в Сталинград се издигаше в собствените си очи. И това е главното — завършваше нашият полунощен разговор Кузма Акимович. Той ме насочваше към конкретни хора, така че отивайки на снимки, аз знаех какво искам и когато се озовавах в подразделенията, не се чувствах чужд.

Именно той, генерал Гуров, реши моите съмнения — да замина ли в района на започналото на 19 ноември настъпление, или да продължа да стоя при 62-ра армия. — Отивай по-скоро там — каза той, — където „се извършва прелом в цялата битка с фашизма“.

След Сталинград не видях повече Кузма Акимович. Той загина в Донбас и едва след войната, в Донецк, неочаквано се намерих при гроба на този забележителен човек. От порцелановия медальон на паметника ме гледаха неговите спокойни, изразителни очи.

В един от януарските дни генерал-полковник Чуйков провеждаше шабна реконструкция, Чуйков отбелязваше районите за местните удари по войските на врага.

Обкръжените немци търпяха много бедствия. Те бяха лишени от всичко, което може не само да съхрани техните отслабващи сили, но — и това е главното — да поддържа бойния дух. Почти не са останали огнени средства, снарядите и мините са привързани, войниците нямат даже минимален запас от патрони. Няма топло облекло. Разрушените и незатоплени мазетата са препълнени с ранени, болни и измръзнали. Доскоро още прелитащите тук юнкерси хвърляха на обкръжените войски балони с продоволствия. Като правило парашутите с балоните падаха на нищия земя и тогава започваше смъртоносна игра. Осигурените с всичко наши войници се стараеха да не допуснат немците към спасителния товар от лудория — другояче това не можеше да се нарече — и се стремяха първи да достигнат до балоните. Под огъня, който прикриваше пълзящите и пригичащите от



Сталинград. Разгромът на 6-та армия на фелдмаршал Паулус

двете им страни, нашите любители на острите усещания не пущаха гладните немци до плячката и се опитваха да я завладеят първи. Тази игра със смъртта често завършваше лошо. Когато узна за тази забава, нашето командване строго запоежда тя да се прекрати. Пък и какво ли имаше в пакетите? Тъпко нарязан лош хляб, кутин с изкуствен мед, изкуствено масло и маргарин. Не във всяка пратка войниците намираха месни консерви или колбаси. За гладните немци имаше смисъл да рискуват главите си, но за нас пратките на Хитлер нямаха никаква стойност. И въпреки това 6-та армия на фелдмаршал Паулус се съпротивляваше ожесточено. Тя трябваше да се дроби на части, да се принуди да прекрати съпротивлението.

...Страшният студ сякаш парализира всичко живо в развалините на Сталинград. Всеки участък, в който имаше замръзнал, изкорубен метал, тухли или засипани със сняг заводски цехове, се наблюдаваше от противниците и когато групата на командира на 62-ра армия се отправи на рекогносцировка, се оказа, че това никак не е лесно. А на всичко отгоре вятърът буквално поваляше на земята всеки, който се промъкваше по волжските долове към разрушените цехове на тракторния завод.

Преди три месеца и половина в Сталинград се премести 138-ма дивизия на полковник Людников. Тя спря хитлеристите, които бяха достигнали до тракторния завод. Оттогава Людников зае позиции между станове и под заводските цехове. Фронтът тук не може да се обозначи с каквато и да е линия. Противниците слушат взаимно разговорите си, знаят разпределението на деня на всяка страна. Например ако при немците се вдигне шум, нашите знаят: обедът е пристигнал и това е най-подходящият момент да се даде в ръцете на пленения фриц парче бял хляб и да се постави на разрушената стена, за да може той оттам да агитира своите другари да не протакат и да се предават в плен. Ако тази „нагледна агитация“ няма успех, тогава през стената летят гранати и обедът на противника е развален. Немците агонизираха в Сталинград, но 6-та армия на Паулус е още внушителна сила, необходимо е да се подтисне волята ѝ, да се убеждава да вдигне ръце.

Ето защо генерал Чуйков набелязваше тук район за огнево „убеждение“.

При рекогносцировката го придружаваха генералите Гуров, Крилов и Пожарски. Вятърът се нахвърляше на всеки, който вървеше срещу него, отнемаше дъха, събаряше и притискаше към земята. А Чуйков все вървеше и вървеше, изкачваше се на третите и четвърти етажи на полуразрушените заводски здания и цялата му свита — генерали, полковници и прикриващите тази група автоматичици — се старееше колкото е да не изостава от своя командир. А аз, вече окончателно запъхтян, изтичах през цялото време напред, ловах с апарата си сивите калпаци на генералите, събрали се най-после в кръг на едно от одобрените от Чуйков местенца. Началството се забави и аз реших да отида на мястото, където още през декември немските танкове направиха пробив, а сега беше късче нивия земя. Цареше тишина и само двата засипани от снега танка напомнях за от-давнашните събития.

Поисках да се приближа до тези сега безопасни вражески танкове и започнах да се придвижвам към откритото място. Развалините на цеха останаха назад и снимайки войниците, които теглеха след себе си по снега привързани с въжета артилерийски снаряди (също характерна сталинградска гледка), вървя напред. Наоколо всичко си оставаше спокойно. Встрани, изглежда, над центъра на града кръжат юнкерсите; кръжат, но не хвърлят нищо — нито контейнери, нито още повече бомби. Под юнкерсите преминават наши пловци, хвърлят над немските позиции снаряди и деловито се отдалечават. Всеки си върши работата — помислих аз, — обикновена за декемврийския Сталинград „тиха“ картина.

... Най-после съм при танковете. Единият от тях е стигнал до нашите окопи и тук е бил подпален. Не зная дали неговият екипаж го е напуснал или е изгорял в него. Днес този отдавна застинал и покрит със сняг танк е надвиснал над дълбок окоп. Под него, неочаквано за мен виждам четирима наши загинали войници. Тримата са засипани със сняг, а четвъртият, без него една снежинка върху него лежи по гръб в спокойна поза, сякаш спи. Не може да се разбере от какво е умрял — дали от куршум или може би от уплах, когато вражеският танк е надвиснал над окопа? Кръв не се вижда, следи от рани няма. Просто младежът си лежи с новия шинел, вятърът гони снежинките от лицето му и тихо гали косите му. Красивото лице сякаш е от порцелан. Долната устна е покрита с мрежа от малки бръчици и само те, тези малки бръчици говорят за предсмъртното страдание на юношата. От какво е умрял? През цялото време мисля за това, докато снимам общия вид на печалното мсто, танкът, надвиснал над окопа, и в сянката му падналите за родината съветски войници. Единият от тях лежи малко по-високо от своите другари, почти под дъното на изгорелия танк и аз до днес виждам неописуемото страдание на прекрасното му лице. Повече нищо не ми се искаше да снимам тук.

*

Когато се върнах, намерих своите генерали вече долу. Всички порядъчно бяха измръзнали и Людников покани всички в блиндажа да се стоплят и да обядват.

— С какво ще нахраните толкова много гости, полковник? — попита Чуйков гостоприемния домакин.

— Ами както обикновено: с гвардейска супа, другарю командир — отговори вместо Людников адютантът и пръв влезе във входа.

В затопления блиндаж имаше място за всички. Чуйков и Гуров продължаваха своя разговор за операцията. Людников питаше нещо ординарците. В блиндажа се чуваха разговори, а в това време на масата се появи хляб, украсена с лук селюдка, масло и „вторият фронт“ — както у нас наричаха американските консерви. Нито една чашка или чаша, както впрочем и нито една бугилка не се виждаха на тази маса. — Жалко, че се получава такъв манастир, — тихо промърмори силно премръзналият Глеб Петрович Крилов. Но вече донасяха и поставяха пред всеки от нас чинии със студената супа. В нея, както и трябваше да бъде, имаше зелен лук и парникови краставици, парчета кремвирши и шунка, и жълти като слънце половинки варени яйца. Гостите, така и не пийнали нищо, тихо взеха лъжиците. Когато сръбнах от супата, веднага се задавих. Вместо квас в чиниите беше налян по чаша коняк. Именно в него плуваше всичко, което се слага в тази супа. Ето значи каква е гвардейската супа на Людников, си мислеше всеки, който сега се затопляше с тази чудесна супа. Аз гледах Чуйков и останалите, които седяха около масата. — Всички поднасяха бавно към устата лъжиците и спокойно водеха разговор. Никой дори не мигна от неочакваност, когато опита тази необикновена и действително гвардейска супа.



Сталинград. Зимата на 1943 г.

Така неочаквано весело завърши и този ден от моите снимки.

Врагът все още се държеше на отделни „островчета“ в града и това му позволяваше твърде да контролира нашите части. Ето защо в един прекрасен ден командирът на армията Чуйков реши да осъществи резултатите от рекогносцировката, да докара танкове и пехота до тези „островчета“ и с един удар да ги унищожи.

Танковете — те бяха само четири — отдавна вече не решаваха нищо в Сталинград и се смяташе за успех, че те въобще са се запазили до ден днешен. Но сега военната обстановка беше друга и тези четири машини можеха да нанесат на врага непоправими загуби.

Началникът на щаба на 13-та гвардейска дивизия полковник Белский и танкистът полковник Вайнруб, щастливи от това, че танковете отново ще влязат в работа, нарисоваха всички цели и маршрути, определиха времето на атаката. Танковете бяха пуснали вече моторите си, когато аз заедно с фоторепортьорката Зелма тичах по коридорите за съобщения и бързах да отида в окопите при автоматчиците; оттук възнамерявах да снимам атаката. Орлянкин отиде в боя с танкистите.

Добро име си извоюва този фронтови оператор в Сталинград. Познавах го десетки хора — герои от снимките на Валя Орлянкин. В миналото алпинист, той като котка се катереше по разрушените первази и стени към необходимите му чардаци и покриви. Аз, доколкото можех, вървах след Валентина, за да мога да правя оттам снимки на бойните операции на снайперистите.

Когато тръгна заедно с танкистите, Орлянкин едва ли мислеше, че с ръчна камера ще успее да заснеме ефектни кадри. Но той искаше да бъде редом с танкистите, искаше да се опита да заснеме в полумрака на машинната поведението на тези хора в бой.

От Мамаев курган немците видяха танковете и веднага насочиха срещу тях силен минометен огън, като притиснаха към земята всички, които седяха или стреляха от окопите. В този момент всички видяха как един от нашите танкове се завърта и тръгна обратно към брега. Атаката продължи няколко минути. Танковете разрушаваха остатъците от строежите, смазваха врага, нашата пехота

довършваше задачата, а в това време по оконите летеше слух. В единия танк е ранен или убит кинооператорът. Това беше страшно за мен, като прекратих снимките, започнах да се промъквам към брега. Танкът се връщаше. На бронята му се бяха скупчили мрачните танкисти. Аз се изкачих при тях и видях на дъното на машинната неподвижното тяло на Орлянкин.

Станала нелепа случайност. Оръдейната кула не била закрепена и когато танкът се връзъл в развалините на зданието, ствола на оръдието се ударил в стената. Кулата рязко се извърнала и с ръчките си притиснала Орлянкин вътре в танка. Внимателно го измъкват от люка. Санитарите донасят носилка и изведнаж се раздава слаб, приличащ на стон глас: — Къде ми е апаратът?

Ето и целия епизод, където като в капка вода се отрази цялото същество на човека, професията на когото е кинооператор.

*

В един от януарските дни войниците в Сталинград изведнаж чува тишина. Именно чува — друга дума не може да се употреби, защото тишината, сменяла грохота на взривовите, оръдейния шум и картечните откоси, влизаше в града подобно на звук и съзнанието на човека я усещаше, чуваше я.

Не веднаж тук, над залетите с кръв пространства, се е възцарявало млъчание. Но дошлата в разрушения град тишина не се появи изведнаж. Обкръжената армия на фелдмаршал Паулус продължаваше да сипе смъртоносен огън, но нейните снаряди ставаха все по-малко и по-малко. Затова още по-пресметливо, разбирайки обречеността на врага, нашите войници използваха своите бойни запаси и все по-рядко в Сталинград се чуваше стрелба. Все още се чуваха избухванията на мини над земята и развалините, но сега това бяха само мигновени звуци, сред тишината, която се разстилаше над Волга.

Изглежда, Хитлер беше махнал с ръка на своята обкръжена армия и това особено се чувствуваше поради изчезването на неговите самолети над Сталинград. От тъмните изби на универсалния магазин излезе на бял свят и се предаде в плен самият Паулус. Фоторепортьорите от централните и военни вестници получиха заповед: за една нощ да се отпечата стотици снимки, които показват пленяването на фелдмаршала, за да може на сутринта те да бъдат разпръснати със самолети над бойните позиции на врага. Това се оказа последната капка от горчивата чуша, която немците изпиха, и те започнаха да слагат оръжие. И въпреки това многохилядната групировка в завода „Червените барикади“ продължаваше да се съпротивлява, макар че в биноклите вече се виждаше как колони от техни пленени другари тихо вървят по улиците на града. — Но ето че и тази разразявана наполовина Шеста армия се предаде, престана да съществува и всички хора — руснаци и немци, казаци и узбеки, румънци и италианци в Сталинград — сега вече изведнаж чува тишината. Хората, недоумяващо се гледаха един друг: случило се е нещо, което не е достигнало до съзнанието на всеки. Не че хората не виждаха и не разбираха, че е дошла победата. Не. Но всеки беше обзет от някакво ново чувство на покой... Хората не говореха за това помежду си, но всички изглеждаха по друг начин. Ето така, мислехме ние, ще дойде и краят на войната. Ето така, както и тук, ще затихне последният звук от сражението, човекът ще хвърли настрана каската и ще изтрие с чиста кърпа своето оръжие. Ето така, изведнаж, той ще чуе не грохот и залпове, а шума на вятъра, звук от затворила се врата, ще види спокойните очи на своя другар...

На площада аз снимам как бившият артист цигулар от сталинградски кинотеатър, артилеристът Григорий Рева навлича върху „катушата“ калъф от брезент: неговата страшна машина е изпълнила ролята си в Сталинград. На Григорий Рева предстои още дълъг път, а засега, докато си почива, той изважда старичка цигулка и над смълчаните руини неуверено се понася мелодия...

Войниците бавно се движат по пътеките в снега. Те слушат цигулката усмихват се, но вървят внимателно: сега, след свършването на боевете, всяка стърчаща от снега телчица може да се окаже съдбоносна. Мини са поставени навсякъде. Взривателите са измислени хитро: като се докоснеш до телата, можеш да взривиш сам себе си. Ето и сега в страни от пътеката лежи войник с откъснат крак. Към него внимателно пълзят сапюри. В тишината се чуват гласовете на санитарите. Обидно и трагично е, след като сраженията са свършили, да попаднеш на предателска мина, при това неизвестно чия? Своя или на врага?

По друга пътека вървят щабните офицери. В ръцете си държат съвсем неподходящи за обстановката мирновременни чанти. Узнавам, че в чантите има ордени и медали. Сега ще се състои връчването и в паметта ми възниква една

далечна картина в Кремъл. В залята от светлините на блестящите полюлен Андреевска зала аз снимах тогава другаря Калинин, който, помня, връчваше награди на колхозници. Между тях бяха известните в цялата страна: узбекската девойка, която отглежда памук Мамлакат Нахтангова, осетинския коневъд Барасби Хамбоков, колхозничката Мария Гнатенко, работничката по отглеждане на захарно цвекло Мария Демченко. Тези хора отглеждаха коне и памук, цвекло и пшеница и като че ли притежаваха някакъв „секрет“ в своя труд. Веднаж, когато отидох в колхоза при Мария Демченко, се опитах да открия, да покажа на екрана в какво се състои нейният „секрет“. Но девойката просто работеше добре. Тя умело разпределяше бригадата по участъка и, както казват: „си разбираше от работата“.

В очакване кога ще я повика Михаил Иванович Калинин, Мария е напрегната и ѝ се струва, че всичко сега ѝ пречи — и дантелената блузка, плътно обгърнала силните рамена, и мокрият кичур от непослушната къса прическа, и ярката светлина на прожекторите, сгорещили залата до краен предел. Навеждам поглед и виждам — Мария събува едната си обувка. Очевидно нова, тя я стиска и сваляйки я, Мария потъва в блаженство. Но ето че произнасят нейното име. Трябва да върви, а не е така лесно да се obuе обувката. Трябва да снимам, вълнувам се аз, а кракът на Мария все още не е обут. Минава миг, Мария улавя моя поглед, усмихва се — всичко е наред. И ето вече снимам как тя върви към Калинин.

Видението на Кремъл изчезва. Пред мен са чантите с наградите, лежащи на снега, до огъня, и електрическият (!) чайник, който виси над него. Водата ври и мирната песен на чайника се чува все по-силно и по-силно в тържествената тишина... Тук снимам и двама пленени фрица. Юношите гледат новата за тях картина на награждаването на съветските воители, но... все още се страхуват от тези войници и нито на крачка не се отделят от нашия командир на батальона майор Статланд.

От мазето на съседния добре укрепен дом енергично започват да стрелят немски автомати. Налага се да се прекрати церемонията. Долитачите до нас куршуми заставят войниците и офицерите да се оттеглят в прикритието.

В целия град съпротивлението на немските войски е прекратено, а ето тук група фашисти продължават да водят бой. Изглежда, че са сторили много злини, за да се страхуват да излязат от мазето.

Желаейки да ги вразуми, командирът на батальона изпраща при тях парламентъри — същите тези пленени немски момчета. Но, като проклинат Хитлер и заседналите в мазето фашисти, те се връщат с празни ръце. Като добавка, единият е ранен от тях в ръката.

Майор Статланд е въбесен от отказа на немците да се предадат. — Няма смисъл да повеждаме нашите войници на шурм към сградата. Не е нужно — казва той — да губим хора — и повиква по радиото танкове.

В очакване при разрушената стена се събират хора. Струпват се няколко взвода. Войниците се поздравяват един друг с наградите. Пушат, разглеждат ордените и трофейните пистолети и си разменят бойни трофеи.

Приготвям апарата за снимки. Орлянкин разговаря с някакъв капитан от пехотата. След като изгонят от къщата последните фашисти, той иска капитанът да забие червено знаме на нейния покрив. Знамето ще се вижда от много улици, а това значи, че и последното огнище на врага е унищожено!

Валентин слага в джоба си резервни касети и заедно с капитана запълзява зад къщата.

Мъчителното очакване свършва. Танковете с грохот идват все по-близо и зад тях, прибягвайки по навик, като използват като прикрития захвърлени бурети и дъски, тухли и развалини, войниците се промъкват към къщата. Някой вика „Бяло знаме, немците се предават!“ — и войниците, като се изправят в цял ръст, тичат към мазето.

Но бялото знаме е предателство. Немците са го показали, за да могат нашите да се открият и да излязат под прицелния и подъл огън. От всичките амбразури на мазето немците започват да стрелят по спокойно вървящите руснаци. За всеки военен беше ясно: — съпротивлението означава кръв. И бялото знаме трябваше да означава, че врагът също разбира всичко това. В Сталинград всичко беше свършено и съветските войници спокойно вървяха към предаващите се в плен противници. И ето сега отново на снега лежат наши ранени и убити.

Когато немците започнаха да стрелят, фоторепортьорът Гюмкин и аз ско-

чихме или по-точно паднахме в една траншея, открита в полуразрушените основи на някаква къщичка. Около минута ние лежим, потънали в калния сняг, но се раздават залпите на стрелящите в упор танкове. Виждам как отначало се срутва една стена, а след това от отвора започват да излизат с вдигнати ръце немците. — Предават се! — крещя аз и хуквам напред да търся изход от нашето прикритие. Обхванат от силното желание по-скоро да се озове там, Рюмкин като спял се мята и върти из траншеята. В своята възбуда той не разбираше, че е достатъчно да се повдигне на ръце и веднага ще се окаже на повърхността. Аз вече снимах фашистите, а Рюмкин, бойният репортьор на „Правда“ — все още като в лабиринт се мята из траншеята.

Обзети от гняв, нашите войници измъкват немците от мазето. Тяхната злоба няма граници. През апарата аз виждам как започват да бият немците с приклад, юмруци и с каквото попадне. Когато снимах, чух възгласите на офицерите: „Прекратете саморазправата, прекратете!“ Затаили в очите си очакването на смъртта — непоправима е гнусната постъпка с бялото знаме, — немците с вдигнати ръце очакват възмездие под дулата на нашите автомати. Обскирват фашистите. Отнемаг револверите и гранатите, а на двама изпод мундирите измъкват копирени женски рокли: немците все още са се надявали да изпатят от Сталинград колети! Това предизвиква смях и още по-голямо презрение.

На един небръснат, с превързана буза войник по време на обиска на земята пада дула. Той не смее да я вдигне и стои жалък и треперящ.

— Вземи дулата си, войнико! — му казва един от нашите.

— Их бин Аустрия, Аустрия — като не престава да трепери, мърмори пленникът. Руският войник му тикна дулата в зъбите и плененият веднага престава да трепери; заедно с дулата се върна и животът!

— Един малък епизод, който показва на стоящите тук немци силата и добротата на съветския човек. Немците бяха обхванати от животински страх за своето престъпление. Те не очакваха пощада и изведнъж... Падналата опушена дула, дадена от победителя на врага, преобърна техните представи за благородство и презрение, за живота и смъртта и веднага ги отрезви.

В този миг в тишината зад къщата избухна мина. Ехото разнесе този звук над Волга и отново наоколо стана тихо.

Седейки на броните на машините, танкистите пушеха и мълчаливо гледаха победените врагове. Рюмкин и аз снимахме как загубилите човешки образ пленници приближаваха до походните кухни. В това време зад къщата се появи Валя Орлянкин. В ръцете си той държеше парче от држката на знамето на капитана. Когато изтичахме към него, очите му бяха пълни със сълзи.

... Танковете още стреляли, а на противоположната страна на къщата капитанът и Орлянкин се готвели за красива снимка. По сигнал на оператора капитанът с развято знаме затичал към стълбите. Орлянкин започнал да снима. Зад къщата немците се предават в плен. Както тичал, капитанът настъпил сухо клонче. Клончето било съединено с взривателя на мина. Взрив. Именно него сме чули преди минута! Валентин едва имал сили само да покрне тялото на убития капитан с разпокъсаното знаме.

Войната тук е свършила и последната жертва е несправедлива

Помнех, че по времето на разгрома на немците те се предаваха на всички съветски части освен на войската на Чуйков. Те се страхуваха да отидат при него още от първите дни на обкръжението. Какво беше моето удивление, когато се върнах на брега, видях, как по доловете и ледените брегове буквално се търкалят надолу тълпи от предаващи се на 62-ра армия немски войници. Състоянието на немците беше тежко. Измръзнали, отдавна небръснати, в немислими парцали и дрипи върху шинелите, тези хора са престанали да бъдат армия. Сред тях все още се намираха отделни организирани групички, и то само защото те укриваха от своите другари осатъщи от донесеното тук продоволствие. Така например аз заснех един покрит със скреж конски крак, а около него охрана от немски автоматчици.

Нашите, които приемаха стоварилите се на главите им немци, работеха без да скръстят ръце. Ние снимахме как с помощта на немците се съставят списъци, как немците сами следят за опашките пред котлите с гореща вода и със скотвената със съветски продукти супа.

В този момент в блиндажа на генерал Чуйков се намират предалите му се немски генерали. Когато влязох, видях картина, която дълго ще помня. Запомних я затова, защото в моето съзнание това беше краят, пълният и окончателен край

на враговете в Сталинград. На походни столове, до стените и на единствения в блиндажа диван са се разположили нашите врагове. Топло е и тук всички са без горни дрехи. Кръстове, ордени и други отличия украсяват мундирите на тези — сега вече не надменни, каквито ги бях виждал в трофейната кинохроника, — а просто затопляли се възрастни хора. Те са се нахранили до насита, пили са чай. Чинии със сурови и пушени колбаси са поставени в безпорядък направо върху оперативните карти, станали вече предмет на историята. След няколко години в съветските военни академии тези карти ще бъдат изучавани от офицерите на Народната армия на ГДР. Командирът на армията Чуйков седи в ъгъла до масата и като не скрива отличното си настроение, задава въпроси на „дългоочакваните“ си гости. Само кракът му, който се поклаща насам-натам, издава вълнението му в този момент.

На пода е струпаната купчина от личното оръжие на предалите се. Последен предава своя валтер старият Пфайфер — командирът на 54-та дивизия. Помолих Чуйков да ми даде неговия пистолет. До края на войната валтерът беше при мен, а после го предадох. Но нишката от пистолета се проточи по-далече, в петдесетте години. След посещението на Аденауер в Съветския съюз пленените немски генерали бяха освободени. Те преминаваха в специален вагон през Москва и отделни на кинолетописа в нашата студия ми възложи да заснема тяхното пребиваване в съветската столица. Пристигането на генералите стана известно и на чуждестранните кореспонденти, но те напразно се лутаха, защото не знаеха нито гарата, нито времето, в което щеше да пристигне влакът. Задачата на тези, които съпровождаха генералите, се състоеше в организацията — от пристигането до тръгването на влака — уплътнена екскурзия из Москва. Аз снимам как тези цивилни генерали и адмирали слязоха от вагона и се качиха в автобуса. Снимах ги на Червения площад, на Врабчовите възвишения, в Третяковската галерия и изобщо, както се казва, бях вир вода. Но когато малко се поуспокоих, започнах да разглеждам тези хора. За мое учудване едно лице ми се стори познато. Вглеждайки се внимателно, си спомних къде съм го срещал. Това беше този, който в блиндажа на Чуйков на втори февруари четиридесет и трета година ми даде своя валтер. А сега розовичък, с четчица посивели мустаци и в син цивилен костюм той много малко приличаше на онзи генерал Пфайфер, който дъвчеше сандвич и беше заснет от мен в далечния блиндаж при Волга. Да, наистина историята, макар и в различни образи, се повтаряше.

Генералите се върнаха във вагона преди самото тръгване. Чуждестранните кореспонденти тичаха по перона, когато влакът вече потегляше. Сензационното интервю от освободените генерали се провали от добре организираната екскурзия.

... От блиндажа аз отново излязох на въздух. Продължавах да снимам тълпата пленници, като се стараех да открия характерни шрихи и епизоди на историческия момент в Сталинград. Успях да сменя един кадър, който вече тридесет години не слеза от екрана. Режисьори от много страни в света, които се обръщат към кинодокументите от борбата с фашизма, поставят този кадър в своите филми. За пръв път той се появи във филма „Сталинград“, създаден от забележителния съветски кинодокументалист режисьорът Леонид Варламов. След това този кадър беше поискан в САЩ от режисьора Майлстон за филма „Нашият руски съюзник“.

Какво представлява този кадър? При масовото пленяване на немците, показано в „Сталинград“, мнозина запомниха последния кадър от филма, където преминавайки Волга, препъвайки се с ледените буци, се мъкне завитият в дрипи, замръзнал фашистки завоевател. Степният вятър го вледенява и почти го повали на земята. Като едва премества крака, обути в огромни сламени шушони, немецът върви, препъва се и продължава да върви през Волга, отивайки в плен.

Дълго молих часовите да го пуснат с мен. Именно в образа на този пленник аз виждах крахът, пълният и невиджан крах на немците в Русия.

Войските нападнаха Сталинград. Транспортният самолет отвеждаше фронтовата киногрупа. Напред продължаваше настъпването и операторите още по пътя към подстъпите на Воронеж започваха да снимат.

А в Сталинград цареше тишина. И ни се струваше, че сред замръзналите руини никога повече няма да прозвучи човешки глас...

АТРАКЦИЯТА

„Всички жанрове са добри освен скучният“ (Волтер)

ОГНЯН САПАРЕВ

Според речника на чуждите думи в българския език атракция (от латинското *attractio* — привличане) е ефектен номер в цирка или естрадния театър, който привлича публиката.

Атракцията е понятие, най-тясно свързано с развлекателните зрелищни спектакли. Но то би могло да бъде полезно и при някои по-общите теоретически операции — напр. при анализиране развлекателността на изкуството и привлекателността на масовата култура. Тук задължително трябва да разгледаме схващанията на един от най-големите режисьори и теоретици на киното.

Айзенщайн за атракцията

През 1920—1923 г. Айзенщайн създава своята театрално-филмова теория за „монтаж на атракциони“. Това е първият етап от развитието на неговата теория за монтажа. В нея влиянието на Майерхолд и Форежер, на ексцентричния и акробатичен театър се сблъсква с техническата подготовка и ентузиазъм на младия възпитаник на политехниката с режисьорско-актьорско-живописни наклонности. Не е трудно да се досетим и за влияние по линията на ОПОЯЗ: малко преди това напр. В. Шкловски развива своите схващания за художествеността като резултат от използването на определени похвати („искусство как прием“)¹. Най-малкото — това свидетелствува за особения дух на времето, разкрепостен, предразполагащ към импровизация, и същевременно проникнат от научен ентузиазъм, от стремеж към точен анализ и моделиране.² Както много сполучливо отбелязва един теоретик, Айзенщайн подлага вдъхновението на математически анализ. Във всеки случай аналогията е удивителна („... не „разкриването на замисъла на драматурга“, „правилното тълкуване на автора“, „верното изображение на епохата“ и пр., а само атракционните и тяхната система са единствена основа на действеността на спектакъла“).³

¹ Сборници по теории поетического языка, выпуск 2, П. 1917.

² Еж. Эйзенштейн, Избр. произв. в шести томах, т. 3: „Бедный Салиери“, издательство „Искусство“, Москва, 1964.

³ С. Эйзенштейн, Избр. произв. т. 2, стр. 271.

Юткевич разказва следното за създаването на този нов термин. През 20-те години в Петербург е имало луна-парк, наречен „атракция“. Негови чести гости са били революционно настроените младежи; возейки се по въртележките, те крещели стихове на Маяковски. Напомняйки за този луна-парк, Айзенщайн решил да нарече своя режисьорски метод „изобретяване на сценични атракции“. Постепенно променил понятието до познатия му днес вид „монтаж на атракции“.

По-късно — в есето си „Как станах режисьор“ — Айзенщайн разказва за възникването на понятието по следния любопитен начин:

„И така, да потърсим единици за изследване въздействието на изкуството. науката познава „йони“, „електрони“, „неутрони“.

Нека в изкуството да бъдат „атракциони“!

От производствените процеси във всекидневната реч се промъкна техническият термин за обозначаване сглобка на машини, водопроводни тръби, станове, красивата дума „монтаж“, обозначаваща — събиране...

Нека съчетаването на единиците за въздействие в едно цяло да получи това двойствено полупроизводствено, полу-мюзикхолно обозначение, обединяващо в себе си двете думи!

И двете са от недрата на урбанизма, а в онези години всички ние бяхме ужасно урбанистични.

Така се роди терминът „монтаж на атракции“.

Ако в онова време знаех повече от Павлов, бих нарекъл теорията за монтажа на атракционите „теория на художествените дразнител“.

Интересно е да припомним, че тук в качеството на решаващ елемент се изтъква зрителят и изхождайки от него, се прави първият опит за организиране на въздействието и привеждане на всички разновидности на въздействието върху зрителя като че ли към един знаменател¹.

В монтажа на атракционите Айзенщайн вижда път за освобождаване на „агит-атракционния“ театър от статично-конвенционалното повествование („илюзорна изобразителност“) на традиционния буржоазен театър. Той допусна възможността от вилитане на повествователни фрагменти, но подбрани така, че да въздействуват като атракция. Тези схващания намират отражение не само в неговата ранна театрално-режисьорска практика (най-вече спектакъла „И най-мъдрият си е малко прост“), но и в първите му филми, особено „Стачка“.

„Този стремеж към постигане на максимално напрежение благодарение на скока от конвенционалната актьорска игра (диалог, жестове, мимика) към реалното, физическо напрежение (акробатични номера) създава в условията на театъра — до голяма степен статичен — комеднен и дори смешен ефект. Но Айзенщайн разбира, че в условията на по-динамичното зрелище, т. е. — филма, същият метод на скоковете може да даде ефект на патос“².

В случая схващанията на Айзенщайн за „монтажа на атракции“ ни интересуват не от гледна точка на монтажа, а от гледна точка на атракцията.

През 1923 г. Айзенщайн пише статията „Монтаж на атракции“, където предлага следната дефиниция:

„Атракцион (в профила на театъра) е всеки агресивен момент на театъра, т. е. всеки негов елемент, който поставя зрителя под сативно или психологическо въздействие, опитно проверено и математически пресметнато с оглед на определени емоционални разтърсвания на възприемачия, които от своя страна, в своята съвкупност обуславят единствено възможността за възприемане идейната страна на демонстрираното — крайният идеологически извод“³.

„Във формална плоскост аз схващам атракциона като самостоятелен и първичен елемент при конструкцията на спектакъла — като молекулярна (т. е. съставна) единица на действителността на театъра и на театъра изобщо...“

¹ С. Эйзенштейн, Избр. произв., т. 1, стр. 103—104.

² R. Dreyer-Sfard, „Montaz w tworczości Eisensteina“, W-wa, 1964, S. 67

³ С. Эйзенштейн, Избр. произв. т. 2, стр. 270.

„Съставна“ — защото е трудно да се разграничи къде свършва пленителното благородство на героя (психологичният момент) и къде започва моментът на личното му обаяние (т. е. неговото еротично въздействие); лиричният ефект на редица сцени у Чаплин е неотделим от атракционността на специфичната техника на неговите движения...

Атракционът няма нищо общо с трюка. Трюкът, а по-точно трикът, е завършено постижение в сферата на определено майсторство (предимно в акробатиката), само един от видовете атракциони при съответно негово поднасяне... понеже означава нещо абсолютно, завършено в себе си — е пряка противоположност на атракциона, който се базира изключително върху нещо относително — върху реакцията на зрителя.¹

И така атракцията е агресивно въздействащ момент на зрелището, но тази агресивност е релативна. Тя се определя от съотношението.

1) с останалите структурни компоненти на спектакъла или творбата, в сравнение с които изпъква (обективен момент);

2) с психологическата установка на възприемащия, т. е. реакцията на зрителя (субективен момент).

Атракцията изпъква на фона на останалото (не може всичко да бъде атракция), всяка творба има своите неизбежни кулминации и падове; тя се отделя със своя емоционален градус и сила на въздействие, с притегателността спрямо вниманието на възприемащия. Атракцията често носи изненадата от нещо ново, необичайно или поне от неочакваното съчетаване на познатото; тя предлага на зрителя удоволствието от виртуозното изпълнение на някаква трудна, опасна, невъзможна задача. Атракцията е преди всичко ефект на въздействие: тя е истинска атракция само доколкото представлява нещо привлекателно (интересно, изненадващо) за публиката. Това обяснява защо атракциите се подчиняват на модата: атракционното вчера рядко е атракционно днес.

Атракцията не може да бъде определена извън потребностите и установката на възприемателя. Но тяхната пъстрота и мобилност не означава пълен хаос: феноменологията на атракцията има своята социално-психологическа и естетико-художествена детерминираност.

Има трайни, социално-исторически и психо-физиологически формиращи човешки потребности.

Съществува ограничено количество варианти на типология на установката: психологията на художественото възприятие си има правила и закони.

Многовековната художествена практика е открила, селекционирала и утвърдила в естетическото съзнание редица типологически „модели“ на атракции с достатъчна инвариантна определеност при всевъзможните вариации в конкретните творби.

Атракция може да бъде участието на нашумяла звезда; екзотична обстановка, костюми, обичай; дръзка сексуална сцена; ефективна юмручна схватка или гоненица; монументална батална сцена; грандиозни декорации, невероятни, фантастични същества и събития... И все пак пъстротата не трябва да скрива от погледа ни общото. Атракцията може да се типологизира — разбира се, от различни гледни точки. По своето място и функция в структурата на творбата атракциите могат да се разделят на

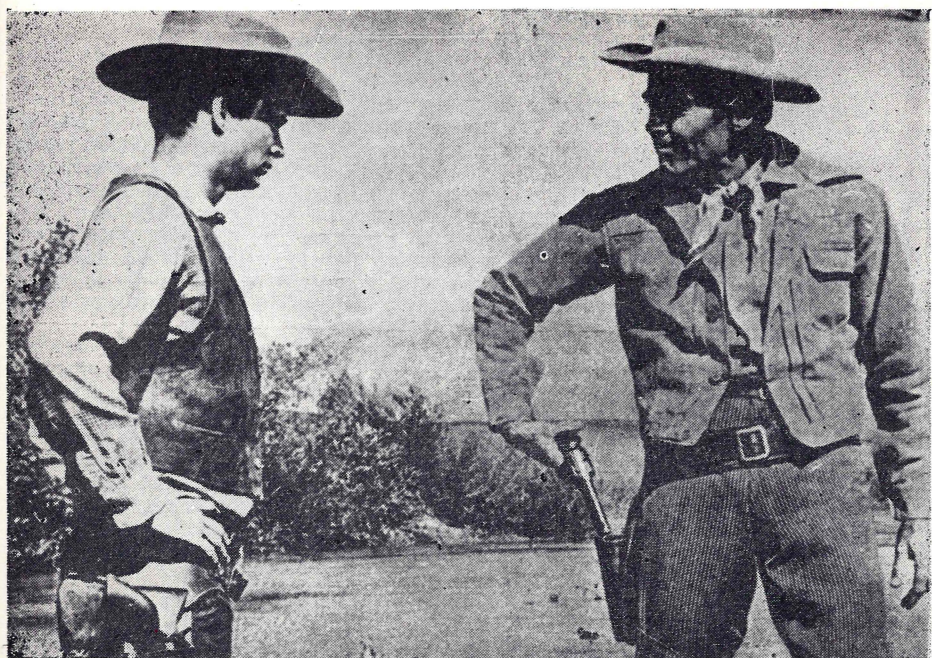
1) атракция — обстановка (напр. екзотиката)

2) атракция — персонаж (кинозвездите, редки животни или чудовища)

3) атракция — действие (приключението, битката, преследването).

Тази класификация не е схоластично умуване — тя има пряко отношение към жанровата специфика (модел) на атракциите. Абстрахирайки тези три момента, ние, естествено не забравяме, че това е оправдано от целите на анализа. Защото иначе те са тясно свързани: обстановката характеризира героя, героят и обстановката в своето художествено единство създават образа на човешкото (Н. Георгиев), героят се изявява в действието. От гледна точка на психологическото въздействие и социалния ефект относително най-важен е образът на героя. Поне в киното. Именно с филмовия герой се идентифицира зрителят, издигайки в култ актьорите, които са играли съответната роля, защото ни приписва върховите способности и качества на фантомите от екрана (екранът винаги хипер-

¹ Пак там, стр. 271.



„Звездата на шерифа“

болизира и патетизира). Не случайно най-благодарен обект при социологическите проучвания на филма е филмовият герой:

„Без опасност от пресилване, опирайки се върху досегашните изследвания, в това число и нашите... можем да кажем, че общественият успех на филма във всяка социална среда е детерминиран предимно от образа на героя, от неговото поведение, от неговата съдба“.¹

Атракция и художествена идейност

„Разелекателният момент е задължителен във всяко най-сериозно произведение, защото зрителят няма да отнесе със себе си никакви нравствени ценности, ако му бъде скучно. Скуката в изкуството не може да бъде оправдана с нищо, даже с експеримента“.²

Вторият особено важен момент в дефиницията на Айзенщайн е подчертаването на идейния смисъл и значение на атракцията. Това е много точно и вярно. Щом атракцията е агресивен момент на зрелището, който в най-голяма степен предизвиква психическо разтърсване, нейната тенденциозна целенасоченост ще ни ниоднесе „непосредствено и непринудено“ в образно концентриране и запомнящ се вид идейното внушение. (Знаем, че всяка творба е тенденциозна — резултат на целенасочения подбор и организиране на елементите, изграждащи художествено-условния свят на творбата; това важи и за атракцията като част от спектакъла). Тук е много важно отчитането на насочеността и силата на емоционалната реакция: тук най-нагледно количеството преминава в качество, емоционалният ефект — в идейно внушение.

¹ К. Zygulski, „Bohater filmowy“, W-wa, 1973. Книгата използва програмата на международното социологическо проучване на филмовия герой, проведено паралелно във Франция, Италия, Югославия, САЩ, Чехословакия и Полша. Тя хвърля поглед върху митологическия произход на героя, историческите му и жанрови превъплъщения.

² Виж „Литературная газета“, 17, 12, 1968.

„Зрителят по правило започва за дълго атракционните, наситени с външна динамика, мелодраматични и сантиментални сцени, героичните, екзотични сцени, комичният трик и пр. и само малцина си спомнят сцени с лирически и поетически характер“.

Атракцията е въздействаща и привличаща обстановка, персонаж, действие: т. е. „агресивен“ образ, който се започва лесно, а се помни дълго; тъкмо в този образ е скрито идейното внушение, той е специално избран тъкмо с тази цел. На пръв поглед отделната атракция гони обикновен емоционален ефект (възхищение от смелостта на героя, от прелестите на героинята, трогване от злочестата участ на невинните, негодуване от жестокостта на враговете и пр.); но идейното осмисляне се извършва в контекста, във взаимоотношенията между атракцията и останалите компоненти. Именно поради това идейният смисъл (внушение) на атракцията не е директен, а погече или по-малко прикрит, имплицитен, но това не му пречи да участва активно в „митологизиращото“ действие на теорбата.

Естетико-идейното внушение действа по-лесно и незабележимо (подсъзнателно) по линията на емоционалната заразителност, отколкото чрез разбуждане на критичността, провокиране към съзнателно преосмисляне на неизбежните истини. Атракцията има сериозно участие в митотворческите механизми: митът се създава не без помощта на атракцията и на свой ред сам се превръща в атракция. Тарзан, Херкулес, Спартак — са колкото мит, толкова и атракционни герои... Върху синонимното наслояване, натрупване на хиляди различни и все пак типологически идентични атракции се е родил митът за „западния начин на живот“ като Елдorado на частната инициатива, феерия на луксозната консумация в условията на живот-ваканция, ориентиран към проблемите на свободното време.

Жанрови превъплъщения на атракцията

Изкуството, както и играта, си има правила. Но в играта виртуозното прилагане на правилата е цел сама за себе си, докато в изкуството е само необходимо условие и средство за постигане на целта (художествената правда). Правилата (конгенциите) в изкуството могат да се пренебрегват, но трябва да се знаят. А пренебрегването на едни правила не означава липса на правила, а само тяхното частично или пълно заместване с нови, създадени по пътя на трансформация на старите.

Жанрът е съдържателна форма, кристализирала в процеса на историческото развитие на изкуството: определен начин на филтриране, художествено организиране и естетическо осмисляне на жизнения материал. (Разбира се, тази съдържателна форма е колкото кристализирала, т. е. — статична, толкова и относително динамична, променяща се съобразно редица фактори от социално-исторически и художествено-естетически порядък.)

Няма „сериозни“ и „несериозни“ жанрове: всеки има своя специфична естетическа функция, съответстваща на специфичните му възможности. Въпросът е на какво художествено равнище изпълнява тази специфична естетическа функция.

„Чисти“ жанрове няма — те са една теоретическа абстракция. Но има известна инвариантна качествена определеност, резултат на определена мярка в количествените натрупвания на характеристики, присъщи не само на конкретния жанр.

Но и „възприемателят е състаена част на изкуството“ (А. Толстой). Жанрът е неотделим от тези (исторически утвърдили се) очаквания и вкусове, които е призван да задоволява: които са го формирали и които на свой ред формира. Очакванията на възприемателите — особено при т. н. „популярни“ (развлекателни) жанрове се конкретизират в различни еидове атракционност. Това не е някакво специално качество, което се добавя допълнително: атракционността е определена характеристика на действието, героите и обстановката.

Тук бихме могли да се възползуваме от методологическото удобство, което ни предлага диалектичната „триада“ на Атанас Натев: „градеж — въздействие — потребност“.

Атракцията е особен елемент на градежа, който упражнява силно емоционално въздействие, задоволявайки определени потребности (очаквания).

¹ Сб. „Художественно възприятие“, Л. 1971, стр. 280.



„Как беше завоюван Дивият запад“

Всеки жанр предлага един исторически динамичен, но и достатъчно инвариантен модел на осмисляне и преживяване на действителността: резултат на специфичен начин на градеж. Това означава, че всеки жанр показва трайно предпочитание към определен вид атракции. А в някои случаи именно характерната атракция е диференцираща жанра.

Каква е жанровата тясна специализация на атракциите? Нека разгледаме в този аспект няколко популярни жанра.

Атракционността на уестърна

Въпреки всички трансформации и модернизации (фройдистки, екзистенциалистски, политически, психологически, антропологически) традиционната „конска опера“ не е загубила своята привлекателност. Тя ни предлага подчертано антиурбанистична атракционна обстановка: дивия пейзаж на американските прерии или Скалистите планини, индианско-траперска екзотика; атракционен пер-

сонаж — каубои и трапери, бандити и индианци, все майстори на ездата и точния изстрел. Специфичен „герой“ на уестърна е и коняг.

Истинската си филмова кариера конят започва още от първия уестърн — прочутия филм на Е. Портър „Нападението на експреса“ (1903 г.). Това означава, че традицията на коня като филмов персонаж е стара почти колкото киното. Каубоят без кон е толкова непълен, nedовършен, колкото Дон Кихот без Росинант: тук конят е просто част от образа... Без коня биха били невъзможни редица специфични атракции на уестърна и изобщо на приключенския филм: бясно препускане, преследване, глаголомни скокове (от покрива върху коня и с коня през рововете), кавалерийските атаки и схватки. Постоянното присъствие на коня във всички филми за „доброто старо време“ постепенно се превръща в нещо повече от филмов персонаж. Семантизира го в своеобразен символ на романтичния период преди технико-урбанистичната цивилизация. Не случайно в редица филми именно краят на конете символизира края на волния каубойски период, края на юнашкото начало, настъплението на по-съвършенната, но дехуманизираща техника. Характерен е филмът „Скарани с живота“, последният уестърн на Мерилин Монро и Кларк Гейбъл. Безработните, изпаднали каубои ловят диви коне с помощта на камион (!) и самолет (!), за да ги продават в кланицата за кучешки консерви... В „Последният каубой“ преследваният каубой (Кърк Дъглас) след героична неравна борба с полицията загива безславно и нелепо на шосето заедно с коня си, блъснат от камион...

Уестърнът е преди всичко драма — конфликт на благородния и самотен индивид с могъщ или многоброен противник: природа, бандити, индианци. Атракцията на действието, която ни предлага уестърнът, има манихейска морална опозиция, динамичност, улеснена идентификация на зрителя с героя. Без този действен, активен сблъсък между героя и по-силния противник уестърнът не може. Може действието му да е почти камерно („Посред пладне“ на Ф. Цинеман), може да не се развива в прерията и Скалистите планини (европейският уестърн), но не може без тази — обикновено финална — неравна схватка, която възкресява в безбройни варианти мита за Давид и Голиат. „Нашият“ герой е сам срещу мнозина, нерядко е въоръжен с неподходящо оръжие; той трябва да прояви „реална“ смелост, ловкост, бързина, да победи „автентично“, а не с помощта на режисьора. Трите последни куршума на Ринго Кид („Дилижансът“ на Джон Форд) ще улечат безпогрешно тримата братя-бандити... но преди това героят в главоломното индианско преследване на дилижанса е доказал възможностите си. Когато Джон Форд снима „Човекът, който уби Либърти Велънс“, във финалния двубой бандитът (Ли Марвин) се оказва винаги по-бърз от добрия каубой (Джон Уейн). Накрая режисьорът така поставя камерата, че да замаскира техническото превъзходство на бандита.

Атракционността на криминалния филм

Понятието „криминален филм“ най-често обединява няколко жанрови разновидности. Французите използват термините „черен“ и „полицейски“ филм, англосаксонската литература — „детектив“, „трилър“, „гангстерски“ и пр. Ние разграничаваме „разузнавачески“, „шпионски“ и собствено „криминален“ (съответстващ на: „murder mystery“ — престъпление-загадка). Всяка от тези жанрови разновидности има свои особености, но и достатъчно общи черти, които позволяват обобщаването им.

Криминалните филми предлагат особен тип екзотика на престъпния свят. В социалистически условия това е т. н. „борба на тихия фронт“ — атракционни прояви на риск и героизъм в условията на спокойния делник. За зрителя — особено у нас, където няма „жълта преса“ — е твърде интересно да види разголени „подземните“ житейски пластове, скрити под повърхността на баналното всекидневие. Криминалният филм предлага тръпката на авантюрата и риска в условията на урбанистичната среда и осигуреното съществуване. Затова тези филми охотно експлоатират сензациите. Почти всяко по-сензационно престъпление и прочут престъпник привличат вниманието на киното и биват възкресявани на екрана.

„Факторът, който задвижва механизма на пренасяне на този тип мрачни герои на деня върху екрана, е преди всичко пресметнатата финансова калкулация. Рисковете на кинорекламата значително намаляват, ако неговата тема е позната на публиката и освен това около него се създаде атмосфера на сензационност, атракционност“.¹

¹ К. Zygmalski, „Bohater filmowy“, S. 59

Най-атракционното в криминалния роман е класическата интрига-ребус със сложно преплетени сюжетни нишки и лъжлива мотивировка: правилата на играта, която се води между автора и читателя, изискват читателят да бъде непрекъснато и добросъвестно насочван по лъжлива следа чак до финалното прозрение. Криминалният филм не се отказва от тази специфична за жанра атракция, но използва и редица други, по „фотогенични“ атракции. Например скрупулозно подготвената и професионално проведена бандитска акция (ограбване на банка, нападение на влак, наемно убийство). В добрия криминален филм това не може да бъде маркирано, то трябва да изглежда достатъчно автентично. Така понякога се стига до курьозните вестникарски съобщения, че еди-къде си някакъв млад човек се опитал да ограби банка, използвайки професионалните методи, почерпани от последния криминален филм. Както се казва, „един гледа сватба, друг — бравда.“ Прекалено многобройна и разнородна социално, нравствено и психологически е публиката на съвременните средства за масова комуникация, за да очакваме, че едно произведение ще въздействува единствено съгласно намеренията на авторите при всички случаи...

Обстановка бързо бива специално атракционна, макар че криминалният филм умее да търси както мрачната урбанистична „поезия“ на крайните квартали, така и шикозните локали. В това отношение е особено любопитен нашият „разузнавачески“ филм: именно стремежът към атракционност предизвиква разиграването на действието зад граница, защото само там могат да се покажат по-ефектни нощни заведения с програми, каквито у нас по обясними причини няма, или пък автомобилни преследвания, които по нашите тесни и разкопани улици биха били абсурдни.

За истински нов живот в криминалните филми се ражда преследването — една от най-кинематографичните атракции изобщо. То е характерно и за приключенския филм, но там е по-романтично — с коне и карети, сред дивата природа. Преследването в криминалния филм е по правило автомобилно, сред урбанистичния пейзаж, по оживените градски улици. Обикновено епизодът на преследването е превърнат в самостоятелна атракция и е емоционалната кулминация на филма. Тук не можем да не споменем нашумелия „Бълнит“ на П. Йойтс, който предлага може би най-впечатляващото автомобилно преследване в историята на киното: по стръмните улици на Сан Франциско колите показват истински технически чудеса. Такова е и прочутото надбягване между влака и автомобила във „Френска свързка“ на У. Фридкин. Разбира се, при подходяща възможност се използват и други, не по-малко атракционни технически съоръжения — например бързоходни катери. Експресивното преследване в околностите и каналите на Амстердам е несъмнено най-интересният момент в един иначе редови криминален филм като „Кукла на верига“.

Атракционност на филмите на плаща и шпагата

Това е следващият вид филми, в които доминира атракцията на приключението: най-романтичният, облян от сантиментална носталгия по „доброто старо време“.

„Такива бяха старите времена — когато кралете заплашваха, кралиците плачеха, а министрите заговорничаха. Стари, но добри времена, когато животът беше живот, а мъжете — мъже.“ Към тези думи, взети от надписите на нямата версия на „Тримата мускетари“, реализирана от Фред Нибло в 1921 г., филмовият историк Иежи Теллиц добавя не без меланхолия: „... стари, добри времена, когато киното беше кино, а героите — герои“¹.

По тематика това са исторически филми. Но исторически у тях са главно костюмите. Историческата тема е само удобен предлог за демонстрация на екзотична обстановка и необикновени приключения на героя — галантен любовник, благороден рицар и безупречен майстор на шпагата. Тези филми предлагат специфично удоволствие: атракцията на елегантното (галантното) приключение.

Гледали сме „Тримата мускетари“ и „Граф Монте Кристо“, „Фанфан лалето“ и „Черното лале“, „Мандрен“ и „Скарамуш“, „Желязната маска“ и много други. Помним юношеския трепет, който са предизвиквали у нас фехтовално-галантните подвизи на Жерар Филип, Ален Делон или Жан Маре. Това е един, общо

¹ Цит. по Danuta Karcz „Filmy płaszcza i szpady“, W-wa. 1973, S. 7

взето, юношески жанр, който може да се гледа на всяка възраст. Той предлага зашеметяващи (но елегантни, не брутални) схватки и авантюри, задъхано, акробатическо действие, романтичен персонаж (благородни отмъстители, кавалери на рицарската чест и пр.). В тези филми по правило присъствуват два момента, които са редки гости на уестърна и криминалния филм: от една страна, комедията, фарсет, арлекиновското начало, иронично-пародийното намиване към зрителя („забавлявай се, без да вземаш играта много сериозно“); от друга страна — галантно-фриволното и сентиментално-любовно начало; светското остроумие на придворния флирт, рицарската преданост и вяност до гроб към дамата на сърцето. По правило любовните отношения в тези филми са представени чрез своеобразен ритуален платонизъм, който ги прави позволени за подрастващите. Едно от малкото по-фриволни изключения в тази насока са филмите за красивата маркиза Анжелика — и може би не без основание някои критици подчертават значението на този момент за небивалия успех на серията по света.

Напоследък интерес към този тип филми проявява Румъния, която изобщо се старее да усвои колкото може по бързо технологията на масовата култура в киното. Такава е доста дългата серия за хайдутите: „Хайдутите“, „Отвлечане на девойки“, „Отмъщението на хайдутите“, „Хадутите на Ангел“, „Зестрата на княгиня Релу“ и сигурно още. Огромният им зрителски успех в родината, пък и у нас (въпреки крайно скромните им художествени качества) говори за възможностите, които предлагат балканските истории за „чувовни подвизи“ на „вехти войводи“ — каквито въпрочем имаме в изобилие.

Атракционност на суперпродукцията

Това е един от най-атракционните филмови жанрове изобщо. Суперпродукцията е най-често историческа и митологическа, тя прилича с екзотиката на непознати и загадъчни древни култури — градове, светилища, дрехи, оръжия, нрави. Иейна специфична атракция са ефектните монументални декорации — крепостни стени, кораби, съоръжения. В един иначе слаб филм като „Троянската война“ огромната, страховита фигура на легендарния дървен кон будеще възхищение, беше несъмнено най-внушителният „герон“.

Суперпродукцията обикновено предлага и атракционен герой — Ахил и Еней, Херкулес и Одисей, Цезар и Антоний, Спартак и Робин Худ. Митологически или исторически личности, прочути държавници и страшни мъже; малкият пан Волондоски е далеч от херкулесовските образци, но е „първата сабя в кралството“. Обикновено главните роли се изпълняват от артисти с атлетически данни (като кърк Дъглас, което не е често явление) или направо от професионални културисти. Спомняме си непохватния, но внушителен в схватките Стив Рийс като Еней или Херкулес. Така е било още в зората на жанра (италианските историко-митологически зрелища), когато в ролята на Херкулес се е подвизавал прочутия със силата си хамалин Мачист.

Все пак най-атракционното в суперпродукцията са монументалните батални сцени: те са самостоятелни атракции, спектакъл в спектакъла. Паметта е готова да ни услужи: пристигането на Клеопатра в Рим, обсадата на Егер, Грюнвалдската битка, надбягването с колесници, сражението при Бородино, битката при... нападението на... Римски воители, гладиатори, френски гвардейци, османски пълчища, зловещи кръстоносци... Звън на мечове, взривове, озверени лица, предсмъртни хрипове; огромни чвешки маси, готови да се втурнат едни срещу други, его, втурват се, пронизани конници рухват под галопиращата конница, бъзната на атакуващите се огъва под дъжд от куршуми, стрели, гранати... Подобни сцени — и особено характерни фрагменти остават задълго в паметта ни. Достатъчно „истинско“ трябва да бъде това в порядъчната суперпродукция. Тогава дори интелигентният зритель, който знае, че каменната лавина е от каширан картон, а убитите са всъщност каскадьори, затаява дъх и конвулсивно се вкопча в облегалките. Всяка добре разиграна батална сцена е сама по себе си един експресивен малък спектакъл с експозиция, перипетии, кулминация, развързка; тя рязко изпъква като емоционално и визуално по-интензивна сред останалото, което сякаш има за цел да ни доведе до нея. Не се прави лесно хубава батална сцена (Българският исторически филм е достатъчно доказателство); не случайно помним черно-бялото „ледено побоище“ от „Александър Невски“ на Айзенщайн, а объркваме пъстрата „римска оргия“ от треторазрядните суперпродукции, минали по нашите екрани.

Луксът като атракция

Досега разгледаните метаморфози на атракцията — екзотика, сензация,

приключение, насилие — бяха предимно развлекателно-компенсационни. Това, което наричаме луксозна атракция, има също компенсационно въздействие (именно бедните хора най-много обичат да гледат филми или да четат книги за графове и принцеси, за блестящи балове и светски живот.) Но в значително по-голяма степен тук присъствуват адаптивните указания — образци, ценности, митове. Тук социализиращото въздействие е по-директно целенасочено. Този тип атракция е характерен за буржоазната масова култура. Изявява се преди всичко като атракция на обстановката в съвременни филми, книги и илюстрирани журналы, които пренасят читателя в лъскавия свят на Несграничената Консумация, на съвременната буржоазна Шехеразада: локали и вили, яхти и автомобили, луксозни вещи и развлечения, расови самци и самки, погълнати от проблемите на свободното си време. Подобни атракции се използват често от „розовата преса“, експлоатираща мита за Пепеляшка. Нерядко съпътстващ момент в луксозната атракция е сантиментално-мелодраматичният мотив. По няколко причини.

Мелодрамата осигурява необходимата буря в чаша вода, която да осигури на ситите съчувствието на зрителя.

Мелодрамата е любима атракция за значителна част от публиката, особено за по-нежната ѝ половина, която обича не толкова да се смее, колкото да си оплаква съчувствено-мазохистично над чуждите нещастия. Практиката показва, че мелодрамата се радва на по-голям успех от комедията (достатъчно е да си спомним „Непознатата жена“).

При привиден бунт срещу установеното, мелодрамата е от най-конформистичните жанрове. Тя доказва в крайна сметка фаталната предопределеност на съществуващото. Патосът на мелодрамата е в това почти сензационно съседство на голямо щастие и голямо нещастие; техният контраст действа патетизиращо, разтоварвайки напрежението в емоционалния ефект на трогването. Това ни разтоварва, но и ни примирява.

Фантастичното като атракция

Фантастичното представлява доста обширна и обособена област на атракцията. Неговата атракционност се самоопределя от факта, че то е необикновено, несъществуващо, невъзможно: затова фантастичното е атракция *per definitionem*.

Характерна тук е относително по-голямата тежест на фантастичната обстановка и аксесар.

Фантастичните образи имат свои приемствени линии: от манекена до робота; от двойника до репликатора; от добрата фея до полезното изобретение; от злия магьосник до дяволското откритие на безумния учен; от мита за Голем до бунта на мислещите (човекоподобни) машини...

Има известна разлика във фантастическото изображение при литературата и киното. В киното то е значително по-ефектно и запомнящо се, но и по-ограничено от редица технически и психологически фактори. Литературата дава по-големи възможности на фантазията: спецификата на езика като материал на литературния художествен образ, съчетаващ образно и безобразно, сетивно и абстрактно, пряко и преносно значение го правят незаменим в създаването на разбираема неразбираемост, неопределена определеност, в конструирането на страни, нагледно невъобразими и изобщо невъзможни феномени. Киното се справя по-успешно с фантастичната пластика, отколкото с фантастичния герой. Трудно е да се създаде нещо наистина невероятно, което да не буди смях или отвращение със своето радикално отклонение от нормата. Тук антропоцентричните закони на човешкото естетико-оценочно мислене са непродолими. По правило научно-фантастичните филми социалистическо производство избягват показването на чуждоземни разумни същества поради по-сериозното отношение към темата, което не може да се каже за комерческата западна фантастика.

„Западната рецепта за атракционен фантастичен филм изисква изненада във вид на живи същества, за да стане възможен физическият конфликт, динамичното развитие на действието с традиционните преследвания и бягства.“¹

Най-големите успехи в киното в областта на атракционния персонаж са в две посоки. Първата са чудовищата: най-често познати животински образци (динозаври, маймуни, земноводни, прилепи, насекоми) биват хиперболизирани до огромни размери. Първата атракция тук е чудовищната американска горила Кинг-Конг („Кинг-Конг“, 1933 г.), която става прототип на монументалния японски ди-

¹ A. Kolodynski, „Film grozy“, W-wa, 1970, S. 41

нозавър Годзила, събуден от атомните опити на Бикини („Годзила“, 1954 г.) из прочие чудовища от „космическия цирк“, майстори на който са японците. Втората успешна посока са човекоподобните фантоми и демони, постигнати чрез подходящ грим и характеризация на актьорите — Франкенщайн, Дракула, Голем и пр.

Докато фантастичната обстановка и герои могат да бъдат оценявани като интересна находка „сами по себе си“, фантастичното събитие предполага органична смес от фантастично и нефантастично. Например отвлечената научна (псевдонаучна) идея на научно-фантастичното произведение не винаги е достатъчно комуникативна и нагледна. Тя трябва да бъде поднесена занимателно: въпросът е как неонагледният философски, социологически или научно-технически проблем да бъде превърнат в художествена атракция. Тук проличава майсторството на истинския фантаст. Мнозина могат да предложат идея за научно-фантастична творба; малцина са в състояние да я превърнат в научно-фантастична атракция. Именно стремежът към достъпност и занимателност кара дори сериозни автори да търсят антракционни форми на организиране на фантастичното събитие. А както е доказала практиката, тези форми са две: приключението и криминалната загадка. Ето защо научната фантастика е пълна с космически авантюри и схватки, с кибернетически престъпления и загадки. Приключенското начало е присъщо на всяка фантастика от „Соларис“, „Операция Боера“ и „451° до най-долнопробната паралитература. Масовата култура се самозадоволява с фантастично-приключенско-криминалната атракция, пренася в космоса манихейските схеми на уестърна, класическите гангстерски акции и методи, наивността на сантименталната литература. Всъщност огромното мнозинство от литературата и кинопродукцията в тази област е именно масова култура. Социалната детерминираност на този феномен (особено характерен за англосаксонската фантастика) анализира със задълбочено познаване на обекта Станислав Лем в раздела „Социология на научната фантастика“ в солидната си двутомна монография „Фантастика и футурология“.¹

По-сериозната научна фантастика предлага още два специфични вида атракции: оригиналната находчивост (парадоксалност) на научно-техническата или философско социална хипотеза; остроумната ретранслация и трансформация на стари фантастически мотиви и образи, легенди и митове, тяхното неочаквано „научно“ преосмисляне.

Един по-частен проблем, свързан предимно с фантастиката, е този за притегателната (развлекателната) сила на страха или

Играта със страха като атракция

„За целебното въздействие на ужаса — казва Хичкок, прочутият майстор на трилъри — разбрах доста отрано. Още лежах в люлката, когато някой ме уплаши. Разплаках се, но след миг се почувствувах много доволен“.²

Хичкок смята, че „здравият психически шок“ действа катарзисно, възвръща психическото равновесие на човка, нарушено от спокойния живот на цивилизацията; и именно киното е най-доброто средство за постигане на тази цел. Хичкок е прав поне в последното: изобразяване на ужасите има много по-силен ефект, отколкото описването им. В замяна на това пресилеността в киното по-лесно предизвиква смях, издавайки своята бутафорност.

Българската литература и изкуство няма традиции в тази насока (някои опити на писатели като Г. Райчев и Ч. Мутафов са останали изолирани). Липсата на вкус към подобно изкуство у скептично-битово-прагматичното българско съзнание още не означава, че то във всички случаи е вредно и долнопробно. У нас съществува доста неточна представа за филмите и книгите на ужаса: че те са толкова ужасни, че направо водят или до истерия, или до психиатрия, че подготвят садисти и убийци. Поради това публиката им се състои едва ли не главно от психопати. Истината се разминава с този популярен стереотип — поне в осемдесет на сто от случаите.

„Филми на ужасите“, „литературата на ужасите“ и пр. са само условни наименования. Те не означават, че зрителят трепери от страх по време на прожекцията, а че на фона на фантастичните събития тези филми — поне като намерение — използват мотива на страха като емоционална основа на поетичния образ.³

Специфичната атракция на тези филми е именно двусмислената, зловеща атмосфера на необяснимост, невъзможност, дебнеща злокобност, която създават,

¹ St. Lem, „Fantastyka i futurologia“, Krakow, 1973

² J. Gazda, „Hitchcock“, W-wa, 1974, S. 25

³ Виж Ekran 1975, № 25—27.



„Капитан Фракас“

подкопавайки здравите устои на света, в който живеем. Затова — както смята Рже Каюа — ужасът, характерен за фантастичните произведения, може да се появи само в невярващи общества, в които законите на природата се смятат за непоклатими и неизменими: той се появява като израз на носталгия по света, достъпен за тъклените сили и претенците на отвъдното. Но „изплашването“ съвсем не е лесна работа.

„Съвременният зрител не позволява лесно да го уплашиш: обикновено реагира със смях, а не с вик на ужас. И то от най-ранна възраст.“ Този факт е документиран от богата литература, излагаща изследванията над рецепцията на филма... Д-р Янина Коблевска сумира резултатите от изследванията на юношите във възрастта 13—18 години, проведени от института по педагогика във Варшава през 1964—1967 г.; оказва се, че „средностатистичното момче или момиче се страхува много повече от неуспехите в семейния живот и групата на връстниците, както и от масовите поражения (обществените страхове), отколкото от образите на ужаса и жестокостта във филма. Интензивността на последните се приближава към слагеамата на биологическите страхове“.¹

Днес прочутата класика на жанра — като „Франкенщайн“ на Мери Шели или „Корабът-призрак“ на Фредерик Марийт изглежда направо наивна и скучна, съвсем прилична. По нашия екран съвсем кротко са минали редица филми, които по жанрова характеристика спадат към филмите на ужасите: „Годзилата“, „Вий“, „Господине, вие сте вдовица“ и др., без някой даже да забележи това. И те смущават много по-малко, отколкото потърсващият реализъм на редица сцени в порядъчните военни филми. Възраженията срещу този жанр идват, първо, по

¹ A. Kolodynski, „Film grozy“, S. 5—6

инерцията на неинформираността и второ — от кървавия натурализъм и психопатологичен садизъм на комерческите филми, произведени най-вече по „рецептата на Хамър“.

Просперитетът на фирмата на Хамър започва през 1975 г. с касовия успех на „Проклятието на Франкенщайн“; след него идват серия от филми за Франкенщайн и Дракула. Едно от малкото артистични изключения в производството на фирмата е сериозният и прогресивен филм на Дж. Лоузи „Фабрика за безсънни“.

Формулата за успех „а ла Хамър“ е следната: „Филмът трябва да бъде първо, — цветен, макар и етин, и второ — да съдържа толкова ужас и секс, колкото позволява цензурата. Впрочем бързо е открит начин за справяне с британската цензура. Повечето от филмите се реализират в три версии: най-приличната за вътрешния пазар, по-брутална за Америка и най-„кървава“ за Япония и Хонг-Конг. Впрочем днес няма нужда от такова разграничение — придирчивостта на цензурата (не само британската) е намаляла значително.“¹

Изкуството на ужаса има стари традиции: страшните народни предания и приказки (особено характерни за някои национални култури като японската), романтическата литература (Хофман, По и др.), немският киноекспресионизъм, научната фантастика. Солидната традиция на жанра, участието на големи писатели (Хофман, Мериме, По, Гогол, А. Толстой и пр.), както и непресъхващият интерес на публиката показват, че тук става дума не за перверзните вкусове на шепата психопати, а за определена същностна човешка потребност. Познаваме я още от детските години — от многобройните игри с плашене, в които забавата има трипличивия привкус на страха.

Страхът е фундаментален психически фактор; в определени граници той е биологически и социално полезен и необходим. В продължение на хилядолетна жестока борба за съществуване страхът е бил постоянен спътник на човека: без него лесно уязвимият хомо сапиенс нямаше да оцелее. Може би изкуството на ужаса е своеобразна игрова компенсация за намаляването на този страх в цивилизованото общество? (А дали наистина този страх е чак толкова намалял?) Или напротив — тъкмо играта със страха ни помага да го усвоим и опитим?... Все пак нека не забравяме, че страхът в едно художествено произведение не съществува сам за себе си — той е само елемент от идейното внушение на творбата, което може да бъде най-различно, но винаги е насочено към проблемите на човека и човешкото.

Страхът е същностен елемент на някои естетически категории — възвишено, трагично, гротеска. Но това е непрагматичен, „опитомен“ страх — страхът на непълната илюзия, на игровото вживяване; уплаха-удоволствие, плашене-развлечение... Това е и форма на овладяване на страха.

Полският режисьор Януш Майевски — един от малкото автори от социалистически страни, специализирали се в този жанр, казва в едно интервю:

„Зрителят напълно съзнава, че има работа с фикция. Ако в киото се страхува, то е защото сам иска да се страхува. Затова има дори претенции към формите, в които този условен характер се подчертава, напомняйки, че всичко, което става на екрана, не е истина...“

Човешка игра със страха е исторически, расово, национално, класово (а дори и възрастово) обусловена. Всяка епоха има своите демонични сили, които предизвикват страх. Някога хората са се страхували от онова, което не са познавали: от тъмните, непознати, страшни сили, властващи в природата и обществото. Днес хората се страхуват от демоничните възможности на познатото: тъкмо защото предполагат до какво може да доведе една ядрена война, тоталитарна манипулация с човека, необратимото замърсяване на екологическата среда и т. н. Хората се боят от ирационалните инстинкти, които при една масова психоза могат да бликнат от подсъзнанието, разчупвайки усмирителната обвивка на социализираните културни навици. И това са реални страхове. В едно прогресивно изкуство те могат да бъдат използвани за възпитателно въздействие, т. е. да бъдат идейно осмислени. И нима във всеки жанр няма достатъчно примери за ретроградни и комерчески спекулации?...

¹ Пак там, стр. 51.

² A. Kolodynski, „Film grozy“, S. 79.

Едната (по-ранната) линия в развитието на филма на ужаса е свързана с „готическия роман“ — с тайнствената атмосфера на стари замъци, мрачни подземия и гробници, хипнотизатори и духове, върколаци и вампири. Атракцията е специфичната атмосфера, създавана с помощта на специално подбрана обстановка (обстановката в тези филми има първостепенно значение) и фантоми от фолклорната и романтично-литературна демонология. Ефектът на страха се създава чрез „силово“, пряко показване на ужасното. По-късно авторите осъзнават възможностите на психологическия ужас (особено школата на Вал Лойтън, 1942—1946 г.): вече не се разчита толкова на атракцията на необикновения герой, на демоничното; целта е създаване на злокобна атмосфера чрез емоционалното въздействие на подбрани детайли и двусмислената мотивировка на действието. развитието на тази линия води логично до подробното изследване на различни прояви на психопатологията, ужасни поради това, че деформират човека, обезчовечавайки го по непоправим и непредвидим начин. Един от най-прочутите филми от този тип е артистичният „Отвращение“ на Роман Полански, който е една от звездите на съвременния филм на ужасите — сам впрочем изпитал на собствен гръб къде по-реалния ужас на действителността: родителите му загиват в Освиецим, а бременната му жена, известната актриса Шарон Тейт, е зверски заклана заедно с компанията си в своята холивудска вила от бандата на Менсън. (Сензационният случай е достатъчно известен, за да го коментираме.)

Едно специфично филмово явление, свързано с този жанр, е

Японският космически цирк

От древността до днес японската култура проявява удивителен интерес към чудовищното и ужасното. Японската митология има десетки хиляди божества, персонификация на различни природни сили, които по правило са амбивалентни — имат добра и лоша душа, противоречиви постъпки. Класическата японска литература и театър (но, кабуки) са изпълнени с най-невероятни чудовища, съчетаващи екзотична символика с биологичен натурализъм. Япония е най-удивителната страна, в която фолклорно-митологичните традиции органично съществуват съвместно със супермодерната техника. Характерно доказателство наред с всичко останало е и японското кино.

Разждането на филмовите чудовища е предизвикано от благородни антивоенни цели — осъждането на атомната заплаха и ужасите на разрушението — чувства съвсем законни за страната на Хирошима и Нагазаки. (Не случайно във всичките японски филми за чудовища — като натрапчив мотив — присъства задължителното разрушаване на Токио от поредния страховтен звяр.)

Първият сензационен прецедент е „Годзила“ на Иноширо Хонда през 1954 г. (най-изтъкнатия специалист в този типично японски жанр). Атомните опити в морето събуждат и предизвикват кошмарен допотопен динозавър; той излиза от морето и превръща в руини Токио. Всички съвременни оръжия се оказват безсилни срещу бронята на огромното непохватно чудовище, чиято уста бълва огън, както в приказките. Човечеството е спасено от ефикасното откритие на млад учен, който унищожава Годзила и се самоубива, за да погребее тайната на една възможност за ново унищожаване на човечеството.

Големият успех на „Годзила“ предизвиква типичния лавинообразен ефект на масовата култура: стремителна експлоатация чрез подобни серийни произведения на откритата атракция, докато не е омръзнала на публиката. След една година атракционното чудовище е възкресено в „Годзила контраатакува“. Човечеството на чудовищата започва бързо да се увеличава, появяват се нови кинозверове: родан, огромен птеродактил („Родан, птица на смъртта“, 1956), варан, страховит прилеп („Страшният варан“, 1958), космическата медуза догора, която с пипалата си изсмуква въглицата от земята („Догора, чудовището от космоса“, 1954), междупланетният триглав смок гидора („Най-страшното чудовище — гидора“, 1964), гуй лала, нахлул пак от космоса гигантски гущер с металическа глава („От космическото пространство“, 1937), е бира, чудовищен рак („Чудовището от морските дълбини“, 1936) и прочие като мотра, гора, баругон, гамера, гапа, гуйрони и т. н.

Любопитен момент е противопоставянето на чуждите и родни чудовища. Например японската Годзила се сблъсква с американския Кинг-Конг („Кинг-Конг срещу Годзила“, 1962). Или Франкенщайн, събуден от атомния взрив над Хирошима, се бие с японския баругон („Франкенщайн срещу баругона“, 1966). Но най-често чудовищата се бият помежду си или заедно унищожават беззащитното човечество.

Благородните възпитателни подбуди, съпътствували раждането на Годзила, са постепенно забравени. Научната (т. е. — псевдонаучна) мотивировка — също. При това тези филми са поразително подобни в ефектите си. Интересно как не омръзват на японската публика.

Например в „Гапа“ — 1967, режисьор Харияши Могуши — японска експедиция открива на екзотично-бутафорен остров току-що излюпило се от огромно яйце птицерлечуго. Въпреки предупрежденията на местните жители, учените го занасят в Япония, без да подозират какво ще се случи. Междувременно маститите родители тръгват да търсят отрочето си. Тези фантастични динозаври с птичи глави и крила летят като реактивни самолети (добре поне, че отзад не излиза струя) и са неуязвими за модерното оръжие. Търсейки детенцето си, по примера на Годзила и с аналогична трикова техника, макар и не толкова кръвожадно, те разрушават колкото могат.

„Богатата смес от комизъм, ужас и екзотична оперета образува в крайна сметка удивително жизнено зрелище“ — пише авторът на цитираната книга „Филм на ужасите“. Днес този жанр се развива по законите на собствената си еволюция. Чудовищата вече имат потомство („Синът на Годзила“, 1968 г.). Това са филми доста ключови за европейския вкус и особено ефектни за детско-юношеска аудитория. Израсли на специфично японска почва, те са един популярен филмов космически фолклор. Основната им атракция са невероятните, разиграни с великолепа трикова техника фантастични чудовища.

„В тези филми се извършва доста необичайно свързване на далечното минало и далечното бъдеще. То се оказва твърде привлекателно. Обаче реализаторите не правят от този факт никакви по-дълбоки заключения, а зрителите не се и замислят над него.“¹

Досега се занимавахме с атракцията като такава (като част от спектакъла, осъществяваща определено въздействие и предизвикваща определена установка на възприемане). Видяхме специфичната жанрова специализация на атракцията. Обособявайки атракционното за целта на анализа, не обръщахме достатъчно внимание на по-важното — на онова съчетание и взаимодействие на атракциите, което поражда по-висшия ефект на

Атракционност на спектакъла като цяло

Когато за едно произведение казваме, че е скучно, имаме предвид, че не е интересно като цяло, че отделните ефекти не са хармонизирани за създаване на единен ефект. Атракционността на спектакъла е нещо динамично, тя е атракционност в действие (за разлика от отделните атракцион-ефекти, които са „статични“); тя е нещо, което се гради върху отношенията между атракциите, от една страна, и между тях и останалия материал, от друга. Затова създаването на атракционен спектакъл нерядко изисква подтискане на отделните „самостоятелни“ атракции, които показват тенденция към „егонистично“ самозадоволяващо се разгръщане за сметка на останалото (типичен пример са баталните сцени в суперпродукцията, които се стремят да изпълнят филма и да сведат всичко останало до служебно „необходимо зло“; често се случва режисьорът да вмъкне нефункционални атракции, само за да стане по-интересно — от това спектакълът не печели; дори ако зрителят запомни ефектите, това води до разпадане на творбата и може да даде неочаквани обратни ефекти на преосмисляне на непредвиден начин).

Атракционността на спектакъла се проявява предимно като занимателност (умело събуждане и поддържане на интереса). Има поне два основни типа занимателност, характерни за масовата култура:

— занимателност, осъществявана по механизма „какво ще стане?“ Тя експлоатира нашето любопитство и напрежението на съспенс. Изисква майсторски разработена интрига и детайлно разчетен темп на действието. Типични представители са криминалният жанр и филмът на ужасите.

— занимателност, осъществявана по механизма „как ще стане?“. Тук любопитството и съспенсът играят значително по-малка роля; акцентът пада върху удоволствието, което доставя самата кинематографична пластика и живописност на зрелището, майсторството на виртуозното „извършване“ — както от героя (актьора), така и от режисьора и оператора. Типични представители са супер-

¹ Виж посветеният изцяло на проблемите на научната фантастика, бр. 12 от полското списание „Kino“, 1970, стр. 41.



„Соларис“

продукцията, уестърнът, филмът на плаща и шиагага. Този тип творби по-лесно се гледат многократно — все не можем да се наситим на акробатическата ловкост, с която нашият любим герой преодолява препятствието, и елегантната сила, с която побеждава враговете си; при другия тип творби втората среща може да се окаже скучна — загадката е ясна, а няма какво чак толкова да се мисли и осмисля.

Естествено всичко това се осъществява единствено според жапровите принципи на сюжетно-композиционната организация на художествения свят на твърбата. Практиката показва, че някои художествени похвати са по-подходящи от други и винаги биват предпочитани, когато се търси достъпност, безотказно приличане и задържане на вниманието, емоционално завладяване на възприемателя. Например заплетена, но достатъчно четивна интрига; динамично, но и достатъчно забавно (ретардирано) чрез изненади и неочаквани ходове действие; продължително напрегнато очакване (съспенс) преди развързката; в романа-четиво — изобилие на диалози, превес на динамичните мотиви, редуциране на статичните мотиви (т. н. „скупни описания“).

Светът на популярното развлекателно изкуство е по правило фабулно организиран, разказва по занимателен начин някаква сама по себе си и интересна история с добре очертана завръзка, перипетии, кулминация, развързка (водещи към хепи-енд).

Все пак най-характерната черта на занимателния спектакъл в повечето жанрове на масовата култура е създаването и поддържането на интерес (напрегнато внимание) у възприемателя. Най-интензивната форма на това внимание е съспенсът. За да задейства неговият механизъм, са нужни поне две условия:

— емоционално заразяване, вживяване на зрителя в съдбата на героите;

-- несигурност на изхода от опасната ситуация, който не е еднозначно определен и не е предварително известен.

Скуката на редица български приключенско-криминални филми може да бъде разгледана като класически пример за нарушаването на едно от двете условия.

Хазартният механизъм „какво ще стане?“ действа безотказно; трудното е да бъде задействуван. Майсторите на съспенса не са никак много. Всепризнат майстор тук е Хичкок.

Как възниква според Хичкок съспенсът? Нека си позволим един по-дълъг цитат.

„За да се създаде във филма и за да бъде ефектът му сполучлив, трябва да се заложи изходната ситуация и героите, да се оформят характерите им, да се обмислят връзките между тях и възможностите за различни комбинации; трябва да се направи така, че зрителят да ги смята за симпатични хора; накрая — за да се подготвят зрителите за съспенса, трябва да им се даде необходимата информация.

Да разгледаме един прост пример. Ето седим тримата в тази стая; нека си представим, че под масата е сложена бомба, а на стената виси часовник. Разговаряме за незначителни неща, но предварително сме уведомили за всичко зрителите. Те знаят за бомбата и за това, че след малко, в 10.30, тя ще избухне. Те си дават сметка за това по-продължително от нас — после, ако изпитват симпатия към нас, — почват да се молят да напуснем стаята. Ако публиката не знаеше за бомбата, нашият разговор щеше да ѝ се стори просто скучен. Зрителят щеше да преживее изненадата едва в момента на експлозията. Случва се сценаристите да подготвят изненадата в продължение на две или три секунди; аз лично предпочитам да прибавя към този брутален шок половин час съспенс. Смятам, че зрителят трябва да бъде изчерпателно информиран. Например когато Кери Грант в „Север, северозапад“ чака някого при завоя на шосето, задължително е публиката да знае, че ще го постигне нещастие. Без това очакване мислите на зрителите ще бъдат неопределени, нецеленасочени, никой няма да може да концентрира вниманието си върху съспенса.

Смятам, че е много важно в съспенса да се вмъкват паузи — за да се даде на публиката почивка, миг за отдъхване.

Питам се: защо хората жадуват страданията, защо обичат съспенса?

А защо се возят на въртележката в луна-парка, крещейки от радост и страх? И действително въпреки страха, който буди, тази въртележка ги привлича, мами ги, искат да опитат въртенето, та нали великолепно знаят, че тяхното безпокойство няма да трае дълго. След въртането на земята са разтоварени, засмени.

На съспенса е нужен хумор. Филм, изпълнен с напрежение, не може да се издържи повече от 90 минути. А хуморът представлява нещо като хапче в бонбон, служи на представянето на героите и е елемент, необходим за публиката. Защото ако се прекали със съспенса и не се остави поне малко място за хумор, зрителите пак ще се смеят, само че не на място. Установих това на прожекциите на „Подозрение“.¹

Не считаме, че с тези разсъждения сме изчерпали проблема за атракцията, но се постарахме да очертаем рамките, в които той е свързан с киноизкуството, и най-характерните негови особености.

¹ Цит. по I. Rwana „Hitchcock“ W-wa.



ВИТОРИО ДЕ СИКА

Тежна е всяка раздяла с творец, когото сме чувствували особено близък, който е споделял с нас най-съкровения си чувства и мисли, разкривал е искрено и честно болката и радостта си, съмненията и надеждите си. А когато този художник ни е съпътствувал още от юношеска възраст, през годините на зрелостта и неговите коси са посребрявали заедно с нашите — тогава раздялата се приема като лична загуба, като още едно сбогуване с младостта...

Виторио де Сика си отиде от нас така, както бе живял — отдаден докрай на любимото си изкуство; всъщност в Париж, където го застигна смъртта, той бе пристигнал, за да представи на френската публика последния си филм „Пътешествието“.

Наричаха го как ли не — в началото хубавецът („бел джоване“), първата звезда на италианския ням, по-късно — неаполитанският режисьор, летописец на чувствата. И разбира се — един от „големите на неореализма“ наред с Роселини, Висконти, Дзавантини... Постепенно бръчките прорязваха лицето му, косите побеляваха, високата фигура наедряваше, но той си оставаше все същият: едновременно изтънчен и небрежен в своята елегантност, изискан и безкрайно непринуден в обноските си, внимателен, отзивчив, по някога юношески суетей. От лицето му не изчезваше доброта, малко тъжна усмивка. Тази незабравима, толкова човечна виториовска усмивка той отдаваше и на своите герои, и на многобройните си приятели в затъмнената зала. Неговата човечност променяше очертанията си — по някога всесилна, други път пронизана от страдание — но все едно, тя не го напускаше никога. Де Сика не загуби и она чист, откровен поглед, който имат сърдечните и прями хора, останали винаги честни към другите и към себе си. Честен, защото и тогава, когато променяше пътя си, когато приемаше търговските компромиси, той оставаше дълбоко в себе си верен на убежденията си, не забравяше нико-

га за другия път, извеждащ до висините на истинското, на голямото творчество. И дори през самия си залез 73-годишният режисьор ни убеждаваше, че не иска да изневери на себе си...

Той посвети на киното 57 години! Между първата му изява — участие като актьор във филма „Делото Клемансо“ (1918 г.) и последния негов филм „Пътешествието“ (1974 г.) бихме изброили 30 постановки и 128 роли!

Началото в творческия път на Де Сика е свързано с театъра, с киното („Красотата на света“ — 1926 г., „Компанията на лудите“ — 1928 г. на режисьора Марио Алмиранте), с мюзикхола. Обаятелният, с приятен тембър на гласа млад мъж се харесва на всички, славата е очевидно благосклонна към него. Той е забавен, изящен, майстор на буфоната...

Особено активно де Сика работи в киното през 30-те години предимно във филми на Марио Матоли, Амлето Палерми, Марио Камерини, Камило Мачстрочини, Кармине Галоне, Карло Брагалия. Разбира се, това са главно участия в празните салонни комедии и мелодрами на „белите телефони“, които, макар и да не носят удовлетворение на актьора, му спечелват широка популярност, обогатяват професионалния му опит. От този период заслужава да бъдат отбелязани може би само ролите му във филмите на Марио Камерини „Мъжете... какви негодници!“ (1932 г.), „Ще дам един милион“ (1935 г.), „Но това не е сериозно“ (1936 г.), „Господин Макс“ (1937 г.), „Големите магазини“ (1939 г.). Споменаваме ги не защото неговата партньорка почти винаги е нашумялата Ася Норис, добре известна и на нашата публика; същност в тези филми се появяват нови герои: малки търговци, обикновени служещи, шофьори, които Камерини и де Сика изграждат — както ще пише Антонио Пиетранджели — с почти „майчинска, сантиментална нежност, полускрита зад усмивката, и лека ирония“...

Но трудно ще познаем един от първомайсторите на неореализма и в първите режисьорски работи на де Сика: „Алени рози“, „Мадалена — нула поведение“ (1940 г.), „Тереза Венерди“, „Един гарибалдеец в манастир“ (1941 г.)... Разбира се, в тях присъства много от творческата природа на де Сика — неговият неповторим, пронизан от лиризм хумор, вътрешна мекота и грация, изякност, странно взаимно проникване на смешното и тъжното, доброта...

Същевременно това са години на баено, постепенно вътрешно движение, на съзряване, на натрупване на духовна енергия, на осъзнаване социалните изменения и потребности на епохата. Почувствувал актуалните проблеми на времето, поелите на духовното възраждане на италианския народ след войната, Де Сика захвърля светския блясък и елегантност, за да се обърне към низините, към парещите въпроси на деня, за да стане един от обновителите на киното, един от нациналителите, от „бащите“ на неореализма — това могъщо движение, за което скоро ще заговори светът. Виторио де Сика е един от първите, които се насочват към нови жизнени пластове, проявяват до болка интерес към истината за живота и нуждите на народа, към проблемите на социалната действителност, кървяща от следеенните рани на мизерията, глада, безработицата, нравственото разложение, те изнасят пред погледа на света „дрипльовците“, „кирливите ризи“ на Италия. Същевременно те създават една нова поетика, враждебна на изразните канони от фашисткия период — на фалша и евтиния сантиментализъм, на бутафорната романтика и историческата екзотика. Тази нова поетика е основана, както се изразяваше Дзаватини, на „безграничната вяра във фактите, в събитията, в хората“, тя е съобразена с критическия патос, с високия граждански дух на неореализма — този „своеобразен домашен „страшен съд“, без тръбен глас и без вмешателство на небесните сили“. Де Сика, Дзаватини, Роселини, Висконти, де Сантис, Кастанелли, Латуада и др. създават онова ново кино, чийто съществени черти — съдържателни и формални — не дават покой и днес на теоретичните и критичните в киното. Нали само преди няколко месеца — за кой ли път — се състоя още един симпозиум (в Пезаро), на който неореализмът бе подложен на поредната строга и дори прекалено строга преоценка, още веднъж бяха изследвани неговите силни и слаби страни...

В този изумително богат климат (самият де Сика е в сърцевината на духовния подем!) той създава своите шедеври: изпълнения с лирична тревога и страдание разказ за двете момчета Паскуале и Джузепе — „Шуша“ (1946 г.); безсмъртния „Крадец на велосипеди“ (1948 г.) — тази класика на италианския неореализъм, разнесла славата му по цял свят, поделила второто място с Чаплин след „Броненосецът Потемкин“ на Айзенщайн сред „десетте най-добри филми на всички времена“ през 1949 г. в Брюксел; утопичната и мечтателна история за доб-

рия Тото — „Чудото в Милано“ (1950 г.), суровото, разтърсващо повествование за стария, самотен, умиращ от глад пенсионер — „Умберто Д“ (1951 г.) — този най-добър филм на де Сика и Дзаватини, един от несъмнените върхове на италианския неореализъм.

Основна тема в тези творби е човечността, потърсена и почувствувана в различните ѝ „състояния“: обиждана, унижавана („Шуша“ е болесен вик на протест срещу посегателствата върху исконните свойства на човека — детска чистота, духовна красота, доброта, вътрешна потребност от другарство, от общуване); незащитена, преследвана от съществуващия социален ред и несправедливост. („Крадци на велосипеди“ защити не само правствените истини на човечността, но и социалното ѝ осъществяване, правото на труд, на хляб...); действена, побеждаваща в човешкото единство, тържествуваща сила — възмездие, макар и само в мечтите („Чудото в Милано“); трагично самотна, лишена дори от солидарността на другите бедни, от надеждата („Умберто Д“).

За Виторио де Сика е характерно емоционалното отношение към света, живото и непосредствено възприемане и изживяване на събитията; той е чужд на философските вглъбвания и размишления, на студения рационализъм. На него е свойствено ясното повествование, необременено от сложни символи и мъчителни асоциации. Но това съвсем не означава, че творбите му са еднотипни като изразност; напротив — при всички общи черти и пластически мотиви, които носят — филмите му са твърде различни като стилистика. Ако в „Крадци на велосипеди“ се натрапва пределната, документална точност на изобразението, достоверността не само на снимките, но дори на самия сюжет и на персонажите (напомняме, че ролята на безработния Ричи е била поверена на работника металик Ламберто Маджорани, впоследствие уволнен заради участието му във филма, че десетгодишното момче Бруно се изпълнява също от натурщик), то в „Чудото в Милано“ неореалистичната тема и герои са решени с метафоричния език на приказката-утопия, на мечтателността. В „Умберто Д“ режисьорът вече търси съвсем друга простота — суровата прозаичност на разказа...

Неореалистичните филми на де Сика спечелиха за режисьора повсеместно признание и обич — в цял свят. Но много по-малко в самата Италия, където определени среди не можеха да му простят „дрипльовците“, които неговите творби разнесоха по четирите краища на земята. Християндемократите го хулеха неведнъж, те го обвиниха, че и с филма „Умберто Д“, третиращ най-остри социални проблеми на италианското общество, той бил извършил най-лоша услуга на своята родина... Така вината се прехвърляше от болната на здравата глава: виновни за социалното зло били кинематографистите, които го изобразяват на екрана, а не тия, които правят възможното зло, които го създават и узаконяват. Или, както писа по аналогичен повод Алберто Моравия, всички те си затваряха очите пред факта, че „единственният начин да се прекрати пускането на филми за бедняците е да няма бедняци, да ги направим обезпечени хора“...

Немислимо е, когато говорим за този изключително щастлив период в живота на режисьора (и в развитието на цялото италианско кино!), да отделяме творчеството на де Сика от изкуството на Дзаватини. Най-често, стане ли дума за техните съвместни творби, критиците и историците на киното прибягват до сплителното обединяващо тире между имената им: „де Сика — Дзаватини са постигнали...“ Това ги освобождава от непосилната задача да откриват точната граница между единия и другия, да съизмерват заслугите им. Киното (и изкуството въобще) познава малко други примери на подобно творческо едномислие. Стигащо до пълно сливане, на истинско дълголетно приятелство. Не случайно и деес някои критици говорят за „трите души“ на Дзаватини — на писателя, на сценариста и на... де Сика. Съвсем неотдавна в едно интервю за в. „Унита“. Дзаватини сподели, че в продължение на два месеца той-сценаристът е работил върху... монтажа на „Крадци на велосипеди“, че и днес с готовност би създал нов сценарий за де Сика...

Как ли не атакуваха „доброжелателите“ тази връзка, какви ли съвети не отправяха — уж в интерес на двамата! — за „разтрогване“ на тайната и плодотворна дружба. Откровено и нескривана болка де Сика пише в писмото до Дзаватини през 1953 г.: „Никои от тях не ни окуражаваше по време на „Децата ни гледат“ и „Вратите на небето“, където вече бяха ясни мотивите, които ни обединяваха и където вече бяхме дали доказателство за взаимно разбиране, което не можеше и да бъде по-пълно. Никои не ни окуражаваше, позволи ми да повторя, бяхме наистина сами — с вярата, която единият имаше в другия. И така мож

да се роди „Крадци на велосипеди“... Спомняш ли си, че някой ти казваше, чейки сценария: „Това не е кино“. Никой от тях не обичаше твоя бял кон от „Шуша“, те не желаеха разказът да завърши така трагично, не желаеха кражбата на един жалък велосипед да причини толкова страдание, а другите персонажи, добрят Тото или стария Умберто, да смущават спокойния живот на едно общество, което вече бе забравило войната. Но аз не се съмнявах в теб! И вярвам, че двама братя не биха могли да бъдат повече единни от нас, насочени към една и съща цел... Завършвайки се след продължителните трудности на постановката — когато трябваше да бъдем разделени в продължение на месеци, — аз те намирах винаги готов за работа, изпълнен с онова човешко въображение, с оня светъл оптимизъм, с онази нравствена сила, които никога не са ти липсвали. Защо тогава би трябвало да се разделим?... Не съжалявам, че ми даде повода още веднъж да изразя публично какви нерушими връзки на уважение и обич ни свързват, да го кажа в навечерието на едно ново наше сътрудничество, което — надявам се от все сърце — не ще остане последно...“

Позволих си дългия цитат, защото той осветлява не само връзката на режисьора с Дзаватини, но и разкрива нещо от духовното богатство и чистота на твореца и човека де Сика.

Много често след този период де Сика бе обвиняван в лекомислие, в безкритично приемане на предложения на продуценти, които неизбежно са го тласкали към компромиса и евтиния търговски успех на „поне 15 лоши филма“, към леките теорби, в които отново възкръсва галантният и малко меланхоличен разказвач на забавни истории. Лекомислие ли? Дали това е най-точната дума и дали тя обяснява всичко? В строгостта си критиците пренебрегваха съществени обстоятелства.

Да оставим настрана тази наистина странна възискателност на критиката, която се сърди на режисьора, че в течение на целия си творчески живот не е създавал филми само с достойнствата на „Крадци на велосипеди“ и „Умберто Д“, като че ли той е притежавал някакъв магически цех за серийно производство на шедеври. Забравя се, че в теореството на всеки художник периодите на „художествени взривове“ се следват от периоди на относителен „покой“, който е подготовка за следващ взрив — ако изобщо се дойде до нов. Самият автор съзнателно търси отдиха, за да се преустрои, да преосмисли изминатия път, да набере сили за нови победи — ако това му се удаде отново...

Но по-важни в случая са големите, исторически изменения в социалния живот. Без да наглизаме в сложната тема за „кризата на неореализма“, иска ни се само да напомним, че не само де Сика се прощаваше с това движение (с филма „Покривът“, един нелишен от достойнства филм, реализиран отново с Дзаватини през 1956 г.), че не само той си даваше сметка за настъпващите изменения в света, следователно и за необходимостта от промени в самото кино, откликващо на проблемите и изискванията на времето. Нужно бе едно ново кино, което естествено не можеше да повтори нито темите, нито изразните средства на неореализма. Кризата на голямото течение в киното бе криза и за самите творци — дълбока вътрешна драма, мъчително търсене на отговора на големия въпрос — „А сега накъде?“.

Критиците забравяха и една друга „банална“ подробност — шедевровете на де Сика му носеха неизменно касов неуспех. Нали той писа с огорчение: „Ще играя като актьор, за да изплащам постановките на филмите си.“ При друг повод той споделя с не по-малка тъга: „Затова и трябваше да се приспособя.“ „Златото на Неапол“, „Чочарка“, „Бокачио“, „Вчера, днес и утре“, които снем за Понги с неизменното присъствие на София Лорен, бяха големи търговски успехи, но на тях им липсваха неприклонността и духът на моите първи филми. И това е моята болка. Това са филмите, които не трябваше да направя.“

Не говори ли това саморазкритие, че де Сика не е бил снизходителен към себе си, че напротив, много добре е съзнавал дълга си? Всъщност тази негова самокритика е прекалено сурова, в значителна степен тя е несправедлива. Трябва да изгледим от това отрицание и да защитим „Златото на Неапол“ (1954 г.) и „Чочарка“ (1961 г.), които, без да бъдат шедеври, имат своето място в творческата биография на големия режисьор — със своята мисъл, със своето очарование, с великолепното актьорско присъствие на София Лорен, Жан-Пол Белмондо, Тото, Силвана Мангано, Паоло Стопа. И преди всичко на самия де Сика, създал един от най-ярките си роли — на разорения благородник-картонграф.

Не бе ли участието на де Сика във филма на Роселини „Генерал де ла

Ровере“ (1959 г.) още едно доказателство, че големият творец — при всичките си отклонения и компромиси — не се е примирил, не е капитулирал, не е изменил на себе си? Две крупни фигури в италианското кино се срещнаха за пръв и последен път, за да платят дан на голямата тема за съпрствивата. Вигорнио де Сика създава изумително богатия и жив образ на Бардоне, извисил се от дребния мошеник и безделник — живеещ с подкупи и със спестяванията на своите любовници-проститутки — до истински патриот, предпочел доброволно смъртта на героите. В забележителната игра на големия творец се сливат комичното и трагичното, грацията с героизма, изаяността с разтърсващата драма, лъжата с изстраданата честност. В дългата актьорска кариера на де Сика Бардоне остана една от най-завършените му изяви.

В последно време де Сика създаде „Слънчогледите“, „Градината на Финци Контини“, „Една кратка ваканция“ — последният спечелил една от първите награди на миналогодишния кинофестивал в Карлови вари. Тези произведения не са шедеври, но във всеки случай са малко повече от това, което строгите критици окачествиха като „частичен реванш“, съизмервайки отново несъизмерими величини.

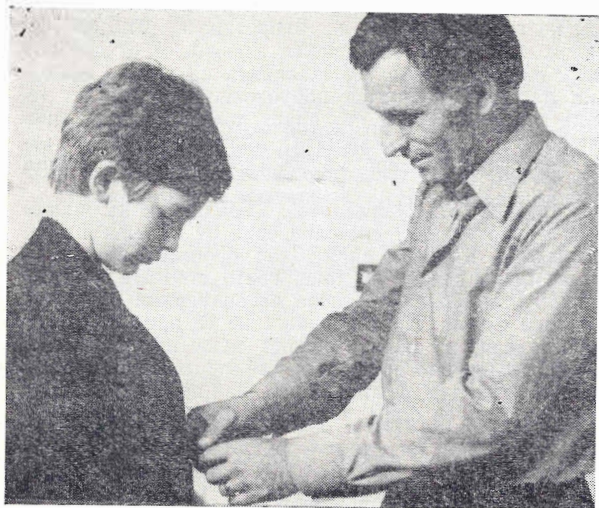
Да, режисьорът правеше и леки филми. Но той никога не се продаде, не се заангажира в нечисти и нехуманни дела, не подаде никога ръка на пошлостта. Той правеше всичко на високо професионално ниво; и най-търговският негов филм има всички достойнства на овладяната режисура, на най-прецизна работа с актьорите. И точно когато започвахме да се боим, че се изчерпва, той отново ни напомняше за себе си, за своите големи амбиции.

И нека не му се сърдим много за леките филми. Защото дори в тях ще открием частица от неговите постоянни теми, защото и в тях присъствува неговата доброта, и в тях ни стопля неговата човечна усмивка!

Защото и в лекомислието той си оставаше честен...

Когато се шегуваше с обикновените човешки вълнения или се обръщаше към най-острите социални проблеми, когато търсеше забавата или се извисяваше до човешкото страдание и голямата надежда — винаги, неизменно той си оставаше все същият де Сика: искреният, задушевният, големият приятел на хората!

Божидар Михайлов



Сцена от филма „При никого“ с участието на малкия изпълнител Алеко Кочев и актьора Стойчо Мазгалов. Сценарий Г. Данаилов, режисьор Иванка Гръбчева.

СССР

Както вече съобщихме, животът и дейността на В. И. Ленин във Франция ще бъде тема на новия художествен филм, който ще се снима в студия Мосфилм. Над сценария работят режисьорът С. Юткевич и кинодраматургът Евгени Габрилович. Филмът ще про-

дължи тяхната съвместна работа над киноленинната „Разкази за Ленин“ и „Ленин в Полша“. Заедно с С. Юткевич и Ев. Габрилович в създаването на филма взема участие и младият режисьор А. Мита.

„Пребиваването на Ленин във Франция в продължение на три и половина го-



Актьорите Руси Чанев и Едит Солай във филма „Осьдени души“. Постановка Вьло Радев

дини (от декември 1908 до юни 1912) е един от най-важните периоди в неговата дейност. Затова филмът, който сме замислили, трябва да бъде не само исторически в тесния смисъл на тази дума, но и актуално съвременен — разказва в едно интервю за в. „Съветска култура“ режисьорът Юткевич. — По това време вождът на нашата партия е трябвало вече да води непримирима борба с опортюнистите и поспециално с анархистичните тенденции, които съществуват и до ден днешен, особено сред западната младеж.

По замисъл на авторите филмът ще се основава върху документален материал и ще отрази много важни факти и събития, свързани с живота на Ленин във Франция. Действието ще бъде разгънато на широк исторически фон. През годините на престоя си във Франция Ленин е продължавал да поддържа най-тесен контакт с работническата класа в Русия и да ръководи революционното движение в страната. Затова важно място във филма заема разказът за създадената от Ленин партийна школа в Лонджюмо.

„В същото време — продължава Юткевич — би ни се искало да покажем връзката на Ленин с работническата класа във Франция, неговия сгрозен интерес към историята и революционното минало на тази страна, да се подчертае огромното значение, което той е предавал на урока на Парижката комуна от 1871 година.“

При написването на сценария авторите са използвали голям документален материал, в това число и получен от Париж. Делтация на съветски кинематографисти е била приета от члена на политбюро на ЦКРолан Леруа. При срещата със сътрудници на Института „Торез“ е била изказана готовност за помощ и консултация.

*

„Приказка и неприказка“ — така с определени режисьорът Борис Ричардов жанра на своя нов филм. Какво в него ще бъде приказно? Преди всичко името — „Иван да Мария“, след това персона



Катя Паскалева в новия филм на сценариста Георги Мишев „Вилна зона“, режисьор Едуард Захариев

жите: цар Евстигней, баба Яга, Славейт-разбойник, Воеводата, Призракът — всичко както в приказките. А какво ще бъде съвременно? Интерпретацията на тези лица и ироническият подход на авторите на филма, към това, което става на екрана.

„Ние искаме да създадем съвременна импрозизация на теми от известни руски приказки — с заямал режисьорът Б. Ридзъров. — Разбира се, това ще бъде комедия. Надяваме се, че когато нашият филм се гледа от деца, на тях ще им бъде весело и малко страшно, както се полага при представянето на една приказка, а по-големите ще разберат нашата ирония и пародийност.“

В Студията „Максим Горки“ снимачната група на режисьора В. Рогов е започнала работа над филм под условното название „Граждани“. Това ще бъде филм за наш съвременник, човек добър, животът на когото не е бил лек, но въпреки това той не е загубил душевната си топлина. Владимир Куинин е написал сценария специално

за артиста Николай Крючков. Героят на Крючков е 60-годишен шофьор на такси. Малките новели, от които ще се състои филмът, разказват за неговите срещи с колегите му и с най-различни хора, за необикновено добрите отношения със 17-годишната му дъщеря Мария, която той отглежда сам.

Рисуваните и куклените филми на Талинфилм вече отдавна са донесли известност на тази студия. Сега майсторите на мултипликацията готвят нови филми: режисьорът Х. Парс — филма „Кой пее по-добре“, за птиците и техните гласове, режисьорът Е. Туганов — филма „Кървавият Джон“ по мотиви на повестта на Ю. Пегел. Между завършените филми е и „Приказка за негово величество“, насочена срещу злоупотребата

Филмът „Момчетата отбиха на фронта“ се посвещава на живота на учениците от едно занаятчийско училище през годините на Отечествената война. Главни герои са одески момчета, евакуирани в Урал. Те, както и всички момчета по онова време, мечтаят да отидат на фронта. Автор на сценария е Ю. Воробьев, режисьор — В. Козачков.



Нар. арт. Иван Кондов във филма „Буна“, автор на сценария и постановка Вили Цанков.

В Мосфилм ще дебютира като режисьор Рустам Хамданов с филма „Неочаквани радости“ (сценарий А. Михалков-Кончаловски и Ф. Горенщайн), драматична история за човешките страдания, заблуждения и закъснели прозрения. По мнението на авторите това трябва да бъде киноповест, разказваща за мъчителните търсения на художника в годините на гражданската война, неговите размисли за смисъла и предназначението на изкуството. Централно място във филма заема съдбата на актрисите от киното — „Кралиците на екрана“, чиито филми са се



Миглена Терзиева във филма „Силна вода“, режисьор Иван Терзиев, сценарист Боян Папазов

ползвали със сензационен успех сред дореволюционната публика. Най-важното според авторите на филма е да се пресъздаде духовният климат на дооктомврийското кино и отличителните белези на времето. В главните роли зрителите ще видят Елена Соловей, Татьяна Самойлова, Ю. Мазаров, А. Пороховщников.

1975 година, 30 години от великата победа над фашизма. По този случай съветските кинематографисти подготвят редица кинопроизведения, разказващи за

подвига на съветския войник освободител. Тази тема отдавна вече е станала една от главните в съветското киноизкуство. Но в юбилейната година на нея се отделя особено внимание.

За 30-годишнината на победата ще излезе екранизацията на „Те се сражаваха за родинат“, постановка на Сергей Бондарчук. За борбата на едно от подразделенията на Червената армия, израснало след това в бсета част, сформирана в тила на вражеските войски, ще разкаже дусерийният филм „Фронт без знамена“ (режисьор И. Гостев). Завършена е работата на първите две серии на киноопеята „Блокада“ по едноименния роман на А. Чуковский. Режисьор М. Ершов.

*

Съветски и чехословашки кинематографисти са завършили вече работата над филма „Соколово“. Филмът носи името на селото, където е получила своето бойно кръщение чехословашката воинска част, формирана на територията на Съветския съюз. Режисьор О. Вавра. Забележителни страници в историята на народния подвиг в годините на Великата отечествена война са вписали съветските партизани. На тях е посветена трилогията „Слово за Ковпак“. Първите две серии „Тревога“ и „Километри на мъжество“ са готови. Сега се снима третият филм „Карпатски

рейд“. Режисьор Т. Левчук.

В студия Таджикфилм режисьорите Б. Рахимов и С. Чаплин снимат „Кратки срещи през дългата война“, филм, посветен на пилотката-герония Ойгул Мухамеджанова. Започната е работа над екранизацията на повестта „Майка човешка“ от В. Закрутин.

*

Сценарият на филма „Още не е вечер“ М. Ганина е написала специално за артистката Ина Макарова. Нейната героиня Ковальова от 19 години работи в един завод. Тук е минала нейната младост, тук е усвоила специалността. Зрителите я срещат в този момент, когато са я назначили на труден участък. Постановката на филма е възложена на режисьора Николай Розанцев. Партньори на Ина Макарова са К. Лавров, Р. Гладунко, Р. Маркова, Г. Галченко.

*

Неотдавна в примосковския Творчески дом на кинематографистите „Болшево“ се е състоял 10-дневен семинар на младите киноведи и критици, в който са взели участие повече от 50 души. На проблемите на идеологическата борба в киноизкуството е посветил своето изказване секретарят на Съюза на съветските кинематографисти А. Караганов. На теоретически въ-



Във филма „Този истински мъж“ ролята на Милка изпълнява Елена Димитрова. Сценарист Ив. Остриков, режисьор Александър Обрешков

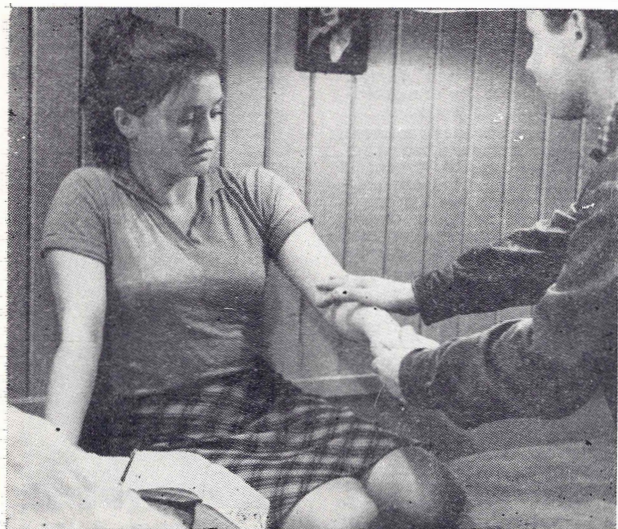
проси за развитието на кинематографията в светлината на ленинското учение за двете култури се е спрял Е. Громов. За новите насоки на „образната публицистика“ е говорил председателят на Всесъюзната секция по теория и критика на Съюза на кинематографистите А. Новогрудски. В учебните аудитории са се състояли очаквани дискусии за задачите на критиката във връзка с постановлението на ЦК на КПСС „за литературно-художествената критика“ и за мерките за по-нататъшното развитие на съветската кинематография“.

*

От 14 до 20 май 1975 г. във Волгоград ще бъде проведен международен фестивал на антифашисткия филм. В неговата програма ще бъдат включени художествени и документални филми, посветени на тема-



Евгени Матвеев в сцена от съветския игрален филм „Високо звание“, снет от режисьора Евгени Карелов.



Жана Прохоренко изпълнява една от главните роли във филма „Врата без ключ“, постановка Адолф Пергункер.

та за борбата срещу фашизма.

Според най-новите статистически данни Москва може да се похвали със 119 кина. 66 от тях са построени през последното десетилетие. На хиляда жители на града се падат по 13.5 места.



Полският филм „Стас и Нели“ на режисьора В. Шлешички тази година получи наградата италиански Оскар.

Не отдавна влезе в производство последният сценарий на Василий Шукшин „Земляци“, разказващ отново за живота в съветското село. Режисьор Виталий Виноградов, а в главните роли Леонид Неведомски, Сергей Никоненко и Галина Ненашева.

ПОЛША

Във Варшава се е посявила новата книга на Александър Яцкевич „История на литературата в моето кино“. Тя е третият том от скици и студии на известния критик, посветени на взаимната връзка и зависимост между литературата и филма.

Наградата „Анджей Мунк“ за най-сполучлив дебют на игрален филм, учредена от Лодзката филмова школа, се присъжда вече за десети път. Нейн лауреат е станал „Кшищоф Вождеховски“ за филма „Обичаме се“.

Документалистката Ева Крук дебютира в игралното кино с 45-минутния филм „Сиромашко лято“. Една млада двойка отива за гъби на село, където живеят родителите на героя. Този кратък престой в малко непривични за тях условия поражда неочаквани конфликти в тяхната на пръв поглед идиллична връзка. Автор на сценария е Ричард Потоцки.

„Опадаха листата на дърветата“ е новият филм на режисьора Станислав Ружевиц. Сценарият, в който са вплетени няколко от произведенията на Тадеуш Ружевиц, разказва за един юноша, който в последния период от войната израства вече като мъж. Зрителите го виждат наскоро след войната във влака. Пътува, за да осъществи една своя детска мечта — да види морето. През време на дългото пътуване Хенрих (артист М. Хриневич) си спомня решителни моменти от своя живот. Филмът ще бъде психологичен. „На съвременната младеж са нужни Б. отбелязва критичката Ванда Вертещайн по повод снимането на филма — не само факти от историята. Тя трябва да знае и за изпитанията, които са формирали поколението на бащите.“

Видният полски режисьор Анджей Вайда е имал голям успех в Щатите с постановката на „Бесове“ на



Георги Женев в ролята на Козкрев от филма „Тайната на забравения проход“. Режисьор Сухбат Хамидов, сценарий Агзама Сидки.

Достоевски на сцената на Фейл Релертори тийър в Ню Хейвн. Ролята на Мария е изпълнявала Елжбета Чиевска.

В колектива „Х“ режисьорът Феликс Фалк е започнал снимането на своя първи пълнометражен филм „Последният съд“ по сценарий на Анджей Бонарски. Това е съвременна версия на мита за Фауст. Един известен астроном, който посещава Торина по случай Коперниковите тържества, среща там своя Мефистофел и своята Маргарита. Трябва да направи избор труден и трагичен.

През 1975 г. се навършват 50 години от смъртта на бележития полски писател Стефан Жеромски. По този случай режисьорът Влодзимеж Хауе ще снима филма „Доктор Юдин“. Сценарият по романа „Бездомни хора“ е написан от Анджей Щипиорски. Ролята на Юдин ще изпълнява Ян Енглерт. Оператор на филма — Мачей Кийовски. Премиерата на филма ще се състои през есента на 1975 година.

През миналата година полската кинематография е произвела за нуждите на



Марлен Жобер във филма „Не толкова лош“, режисьор Клод Горета.

телевизията 100 филма (считани по 26 минути всеки), а понастоящем в процес на работа се намират 109 телевизионни игрални филми. В тематично отношение творците на тези филми са предпочели съвременността, което се отнася и за филмите сериали. 6 от тези сериали ще бъдат завършени и показани на телевизионния екран в Полша през тази година. Първият от тях се нарича „Път“ и се състои от 6 едночасови филми. Дело е на режисьора Силвестър Хенгински по сценарий на Анджей Мулярчик. В тази съвременна комедия Виеслав Гдас в ролята на симпатичният и добродушен шофьор среща по пътя си различни хора и се сблъсква с разнообразни трудности. Друг съвременен сериал е „Четиридесетгодишният“, състоящ се от седем филма по 45 минути, на режисьора Йежи Груза, по сценарий на Йежи Груза и Кшищоф Теодор Теплиц. Филмът разказва за едно типично варшавско семейство — родители и две деца. За любителите на криминално-приключенския жанр ще бъде седмечасовият „СОС“ на режисьора Януш Моргенцерн с Владислав Ковалски в ролята на детектива. Сериалът от 13 филма „Карина“ ще зарадва децата. Той се режисира от Ян Батори, в главната роля ще се яви Клаудия Ришел. Полската литературна класика ще бъде представена от 13-часовата екранизация на „Нощи и дни“ на режисьора Йежи Анчак, по известния роман на Мария Домбровска, а в няколко десетки роли полските зрители ще видят повечето от любимите си актьори. Два сериала: „Третата граница“ и „Полски пътища“ припомнят времето на хитлеристката окупация и съпротивата. Първият от тях режисьорите Лех Лорентович и Вочех Соляж създават съвместно с унгарската кинематография, а героиня на сериала ще бъдат полски, унгарски и словашки конспиратори, които пренасят през заснежени планински чукари важни информации за плановете на врага. Вторият сериал се работи под ръководството на режисьора Януш Моргенцерн и разказва за борбата на полските патриоти с хитлеризма.



На XVII международен фестивал на документалното кино в Лайпциг Джейн Фонда представи своя филм за Виетнам „Представяне на неприятели“

Всяка година полското седмично списание „Екран“ прави допитване до критиците и зрители за цел да установи кои филми от текущия репертоар са се харесали най-много. Допитването се състои от три части: мнението на редакцията, мнението на шестима критици — представители на други органи на печата, и мнението на зрителите. Въпросите, които се задават, се отнасят за определянето на най-добър полски и чуждестранен филм, най-добър полски и чуждестранен режисьор, най-добър полски и чуждестранен актьор, най-добър полски и чуждестранен оператор и най-добра полска и чуждестранна актриса. Резултатите са следните: редакцията на „Екран“ счита за най-добър полски филм за 1974 г. „Регистрация на едно престъпление“, а за най-добър полски режисьор — автора на същия филм Анджей Чос-Раставицки. Операторът, спечелил най-висока оценка, е Йежи Вуйчик за „Потоп“, а сред актьорите това са Барбара

Вжешински за „Орден и отличия“ и Даниел Олбрихски за „Потоп“. Сред чуждестранните филми най-висока оценка на редакцията „Екран“ получава „Монолог“ на съветския режисьор Иля Авербах, а лаврите за режисура се падат на Ингмар Бергман за „Шепот и виковете“, за операторство на Джузепе Ротундо за „Рим“, за актьорски постижения — на Ирина Мирошниченко за „Тази сладка дума свобода“ и Джек Никълсън за „Пет леки музикални парчета“.

Критичите-гости в допитването дават своето признание отново на полския режисьор Анджей Жос-Раставицки, но за най-добър филм обявяват „Потоп“ на Йеки Хофман, за най-добри оператори — игмунд Самошук и Иежи Вуцхик, заснели съответно „Регистрация на едно престъпление“ и „Потоп“, за най-добри актьори — Ришарда Ханин „Врата в стената“ и Даниел Олбрихски за „Потоп“. Сред чуждестранните филми те отличават „Монолог“ на Авербах, режисьорите Питър Богданович за „Последната проекция“ и Ингмар Бергман, оператора Свен Нюквист за „Шепот и виковете“ и актьорите Джоун Удуорд за „Влиянието на гама лъчите върху лунните невени“ и Джек Никълсън за „Пет леки музикални парчета“.

Зрителите категорично предпочитат полските филми пред чуждестранните, а именно „Потоп“, „Стас и Нели“ и „Няма силни“, които по посещаемост далеч надхвърлят филм като

„Кръстникът“, който е едва на четвърто място в списъка по популярност.

ГДР

Студията за анимационни филми се готви да реализира филм въз основа на комунистическия манифест на Маркс и Енгелс. Наскоро бяха обявени резултатите от международния конкурс за сценарий. Първата награда не се дава, а две втори награди получават Кшищоф Дембовски — Полша и Януш Маща и Илдико Балинт — Унгария. Две трети награди си поделят — Камил Пица — Чехословакия и Петър Фабри — Унгария.

ЮГОСЛАВИЯ

На състоялия се нскотдавна в Загреб Осми конгрес на югославските кинодецаи било отчетено, че през последните години в югославското кино са намерили място някои отклонения, чужди на социалистическото общество и идеология. Макар и малко, те са се ползували с поддръжката на една част от критиката. ХХI пленум на президиума на СКЮ е дал подтик на оживени дискусии между кинематографистите, проиникнати с критика и самокритика, бил е открит път към единство. В резолюцията на конгреса на кинодейците се говори, че киното е достойно на всички народности в Югославия, че то е жизнено свързано с борбата за освобождение на човека. Подчертана е била водещата роля на работническата класа в обществото. На конгреса е било изтъкнато също, че в новите обществени условия киноработниците са задължени пълноценно да използват от марксистически позиции огромните възможности на творчеството в своите търсения на художествената правда, ксего още повече усилива тяхната отговорност в борбата за осъществяване класовия характер на киноизкуството. На конгреса се е апелирало за по-марксистическа критика, която от класови позиции да подхожда към оценката на филмите. Била отбелязана също необходимостта от по-ясни идеологически и естетически критерии при формиране на кинореPERTOpa. Подчертана е била



Клаудия Кардинале ще изпълни главната роля във съветско-италианския филм „Ученичката“. Автори на сценария са Евгений Габрилович и Родолфо Соне-го.

важността от по-задълбочени творчески връзки с киноизкуството на социалистическите страни. Всички тези задачи представяват една голяма програма, откриваща пред югославската кинематография нови перспективи.

Ето някои интересни теми, които фигурират в планове на югославските кинематографисти. Съобщихме вече, че режисьорът В. Буланч съвместно с чехословашки колеги снима филма „Покушение в Сараево“. Този филм се очаква с голям интерес от любителите на киното. Режисьорът С. Янкович завършва филма „1941 година“ — филм за раждането на всенародния отпор срещу фашизма. Режисьорът В. Мимица ще започне снимането на епопея за въжда на най-голямото селско въстание в XVI в. — Матия Губеца. Режисьорът П. Джорджевич снима филма „Крачка“ на съвременна тема. Със съвременен сюжет е и филмът „Разказ за добри хора“, който ще се поставя от режисьора В. Щиглец. Започнати са подготовителните работи по снимането на филма „Дядо Геннадий“ —



Дъстин Хофман във филма „Среднощен коубой“, режисьор Джон Шлезинджър.

съвместна постановка на узбекския режисьор Р. Батиров и югославския документалист Ж. Ристич.

ИТАЛИЯ

Режисьорът Елио Петри е завършил филма „Собствеността не е кражба“ и премиерата се е състояла вече в Париж. В едно интервю за „Фигаро“ режисьорът е заявил: „Филмът „Собствеността не е кражба“ се роди от интереса ми към явленията, които пораждат желанието за притежание. Възприемам понятието частна собственост като необходимо. Предметите украсяват нашия бит. Ние съществуваме в тясна връзка с тях. От тях зависи до известна степен нашето душевно спокойствие. Но съществува и такъв род собственост, при която предметите се фетишизират и тогава отношението човек — вещи престават да бъдат нормални. Когато в играта се намесва и егоизмът, кражбата вече не е далеч.“

Италианската преса съобщава за смъртта на Пиетро Джерми (5 декември 1974). Забележителен артист и режисьор, чийто филми „Заблудена младеж“, „Под небето на Сицилия“, „Път на надеждата“, „Машинист“ принадлежат към най-хубавите произведения на италианския неореализъм. На нашия зрител са добре познати последните филми на Джерми — „Брак по изостанени“, „Прелъстена и изоставена“, „Дами и господа“.

За кой ли път се връща на екрана Едмон Дантес, героят на Александър Дюма, когото милионите читатели по света познават като граф Монте Кристо? Превъплътен от английския актьор Ричард Чембърлейн, новият Монте Кристо се разхожда из филмовите пазлиони на Рим, за да влезе в нов телевизионен сериал. В останалите роли се снимат Тони Къртис и дебютиращата Гарин Пауър.

ФРАНЦИЯ

На фестивала на младото кино в Тулон първа награда е била присъдена на мавританския режисьор Нед Ондо за филма „Арабите и негрите са ваши съседи“. В него, както и в първия си филм, „Слънце О“, Ондо засяга проблеми за живота и труда на африканските работници в страните на западна Европа. Като взема за основна тема положението на африканските работници във Франция, които живеят редом с французите и изпълняват черната работа, авторът превръща своя филм в остра сатира срещу средствата и методите на неоколониализма във всички негови прояви, чак до културата. „За нас африканските кинодейци — казва Ондо — мина времето, когато прибяхахме към алегории и инсказания в първите си филми. Сега сме длъжни да говорим от екрана за това, което трябва да знае целият свят.“ Втора награда е получил френският режисьор Роже Андрию за филма „Мистър Браун“, снет в едно от черните гета в Щатите. Филмът разказва как индивидуалният протест може да стане първа крачка към пробуждане съзнанието на цялата община, водеща съществуване в условията на крайна потиснатост. Награди са получили и сирийските режисьори Омар Амиралая („Ежедневнието на едно село в Сирия“), и Набил Малек („Напалм“).

Популярният френски артист Лино Вентура ще играе във филм на американския режисьор Уилям Фридкин, който няма още установено название. Негови партньори ще бъдат Пиер Клементи и Джек Никълсън. Във Франция Лино Вентура ще участва във филма „За моите колеги“, постановка на Едуард Молинаро.

Режисьорът Луи Мал е започнал снимането на филма „Черна луна“. Мал пази в тайна всички подробности около темата на филма. Известно е само, че ще се появят в него животни, които ще говорят.

Франсоа Трюфо е издал книга „Филмите на моя живот“, в която е събрал старите си и някои нови непубликувани статии, посветени на 40 негови любими режисьори и филми. Той също подготвя реализацията на филма „Историята на Адела Х.“, в която ще разкаже бурната биография на дъщерята на великия френски писател Виктор Юго.

ШВЕЙЦАРИЯ

В Нион се е състоял международен фестивал на документалния филм. Жюрието под председателството на класика на британския документален филм Базил Райт е присъдило Голямата награда „Златната сестерция“ на американския филм „Унищожен договор в Батл Маунтейн“ на режисьора Й. Фридман. Това е вълнуваща история за индианското племе шошони от Невада, което живее на тази земя от незапомнени времена. Тази земя сега му се отнема за пасище от белите, които са негови съседи. Договорът, сключен някога от Белия дом с шошоните, е ликвидирал. Булдозери събарят вековни дървета. Унищожават се културата на един победен народ.

Сребърната сестерция получават филмите „Бях с м, ще бъда“ на режисьорите Валтер Хайновски, Герхард Шофман, Петер Хелмх; (ГДР) „Как казачите спасили своите годеници“ (СССР) на режисьора Владимир Дахно.

На състоялите се дискусии на фестивала много често се е говорило за етика, сестертика и драматургия на документалния филм. Едвин Лайзер се е спрел на въпроса за обективното подхождане към документалния материал. Йорис Ивенес не е участвувал в дискусията, но е изпратил писмо за своето разбиране за ролята на режисьора в документалния филм. За него работата се свежда до отговора на два основни въпроса: „а каква права този филм?“ и „На чия страна стоя?“.

В програмата на фестивала в Нион е бил включен ретроспективен преглед на швейцарския документален филм от периода 1925 — 45. Били показани повече от 20 филма. Интересът е бил огромен и залата винаги пълна. Това е най-го-

лямата досега ретроспекция на съветски филм на Запад. Съветската филмотека, която е подготвила този преглед, е получила също голямата награда „Златната сестерция“.

ШЕЦИЯ

Ингмар Бергман е създава телевизията екранизация на операта на Моцарт „Вълшебната флейта“. Филмът е излъчен на 1 януари 1975 година в чест на 50-годишнината на шведското радио и телевизия.

САЩ

„Шах и мат за мен, самият“, по този начин отговаряйки с езика на шаха, известният американски артист Джордж Скот („Ярост“) е обяснил своя последен ход. Отнася се за реализацията и разпространението на неговия нов филм „Дивакът е свободен“.

Скот е продуцент, режисьор, изпълнител на главната роля и разпространител на собствения си филм. Това последното е ново в американската система и е станало повод на заядлив спор с мощната организация Мошън пикчър асосейшън в Америка (М. П. А.). Филмът е бил финансиран от студията Универсал, но Скот решил сам да носи отговорността за касовия успех, твърдейки, че разпространението на филми, свързани с традиционните канали, „убива филмите“. „Рискувам всичко — цялото си имущество и цялата си репутация. Ако не ми поотгъне, ще банкрутирам.“

Трудностите са започнали в момента, когато М. П. А. отнел филма „Дивакът е свободен“ към категорията „Р“, което значи ограничено разпространение. Като повод била изтъкната темата на филма.

Филмът разказва историята на едно тричленно семейство, претърпяло крах в цивилизования свят, което живее сега на един безлюден остров, своего рода съвременни робинзони. Но много по-важно от борбата за приспособяване към трудните условия на живот е проблемът със сина, който расте и постепенно „подивява“.

Скот остро е протестира срещу обвинението, че филмът е неморален и шоки-

ращ. Напротив, той твърди, че в него става дума за триумф на човечността и живота над отчаянието, ненавистта, смъртта. Той посочва за пример много филми с двузначен морал, които не са срещнали никакви трудности при тяхното разпространение. С присъщата му експанзивност Скот е решил да пренебрегне решението на М. П. А. и да се заеме с разпространението на филма сам. Получил е подкрепа от някои собственици на кина, но те били заплашени от М. П. А. с бойкот. Спорът продължава и американската преса отбелязва, че ако Скот победи, ще бъде разклатена системата на холивудския автоконтрол.

*

Американският филмов институт е удостоил с годишната си награда Орсон Уелс за филма... „Гражданинът Кейн“. В словото си председателят на института Джордж Стивънс още веднъж е припомнил високите художествени качества на филма, които отдавна вече са неоспорими от никого. И все пак докога може да се награждава един и същи филм?

ИНДИЯ

Едно от най-значителните произведения на националната кинематография индийската филмова преса посочва „Горещият въздух“, филм, триумфално минал по екраните на страната през 1974 година. Филмът е посветен на тема, актуална за народите на южно азиатските страни — религиозното различие, проявило се особено страшно след разделянето на страната на Индия и Пакистан, осъществено от Англия в 1947 година.

За своя филм „Горещият въздух“, режисьорът М. С. Сатхиу е избрал трудна тема — историята от първия период на подялбата. Показвайки във филма създаването на семейството на мюсюлманина Салим Мирза, собственик на малка работилница за обувки в Агра, режисьорът е създал да разкрие трагедията, последвала след разделянето на страната по религиозни вероизповедания.

Мирза живее щастливо до



Сцена от чехословашкият игрален филм „Робинзонка“ с участието на Мирослава Шафранкова. Сценарист Ота Хофман, режисьор Карел Кахия.

1947 г., когато избухва кръвният индуско-мюсюлмански конфликт. В началото всички богати мюсюлмани заминават за Пакистан. Заминава и неговият брат. Мирза остава, защото счита невъзможно да напусне родната земя. Но скоро започва да чувствава неприязън около себе си. Последвалите погроми върху мюсюлмани също го засягат. Накрая бива обвинен и в шпионаж. Тогава Мирза събира жалкото си имущество и решава да заминат за Пакистан. По пътя вижда демонстранти срещу безработицата. Мирза разбира, че досега е живял със затворени очи, че в основата на неговото нещастие лежат нерешените социални проблеми. Той изпраща жена си обратно в къщи, а заедно със сина си се присъединява към демонстрантите.

„Такъв силен гневен филм не сме видели в нашия киното отдавна — пише „Ню Ейдж“. — Неговата тема не се отнася само за съдбата на мюсюлманското малцинство в Индия. Филмът ясно разкрива интригите на империалистите и реакционните кръгове, особено в първите години след подялбата.“

а успеха на филма е допринесъл много Балраджа Сахни в ролята на Мирза. Това е последната роля на известния артист, писател, театрален и обществен деец и най-хубавата след филма „Два акра земя“.

АФРИКА

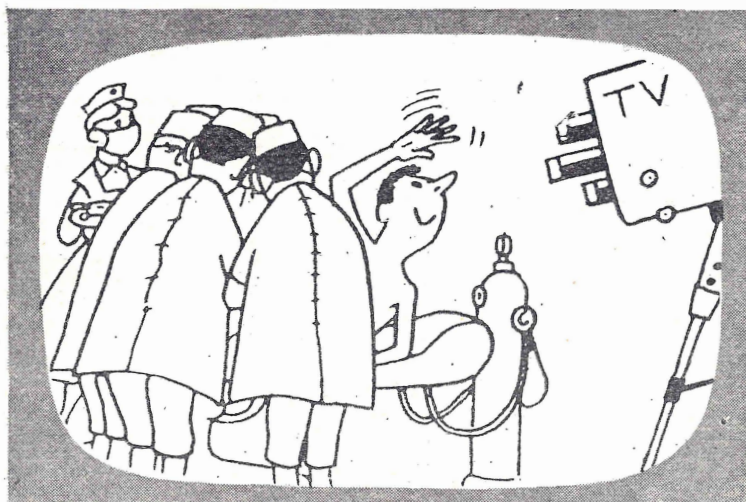
Веднъж на две години в столицата на Тунис се

провежда международен Картагенски фестивал. Наричат го Картагенски, защото град Тунис частично е построен на мястото на древния град. Този фестивал е преглед на филмите на арабските и африкански страни. Извън конкурса са били представени и други филми. Във фестивала са взели участие кинематогра-

фи от 19 държави. Повечето от филмите са били посветени на освободителната борба на народите срещу империализма и капитализма и на остри вътрешни проблеми, възникнали след извоюване на независимостта.

Първите награди на международното жури били присъдени на филмите „Араби

и негри са ваши съседни“ на мавританския режисьор Мед Ондю, „Кафър Касем“ на ливанския режисьор Борхан Алуи, разказващ за тежкия живот на палестинците в малкото селище Кафър Касем, окупирано от израелската армия. Втората награда получава филмът „Сежнан“ на туниския режисьор Бен Амар, посветен на борците срещу колониялната власт.





ОЧАКВАЙТЕ ПО ЕКРАНИТЕ НА КИНАТА
СЪВЕТСКИЯ ИГРАЛЕН ФИЛМ
„ВИСОКО ЗВАНИЕ“ /ГОРЕ СЦЕНА
ОТ ФИЛМА/

и

БЪЛГАРСКИЯ ИГРАЛЕН ФИЛМ
„СИЛНА ВОДА“ /СЦЕНА ОТ ФИЛМА
НА IV СТРАНИЦА НА КОРИЦАТА/