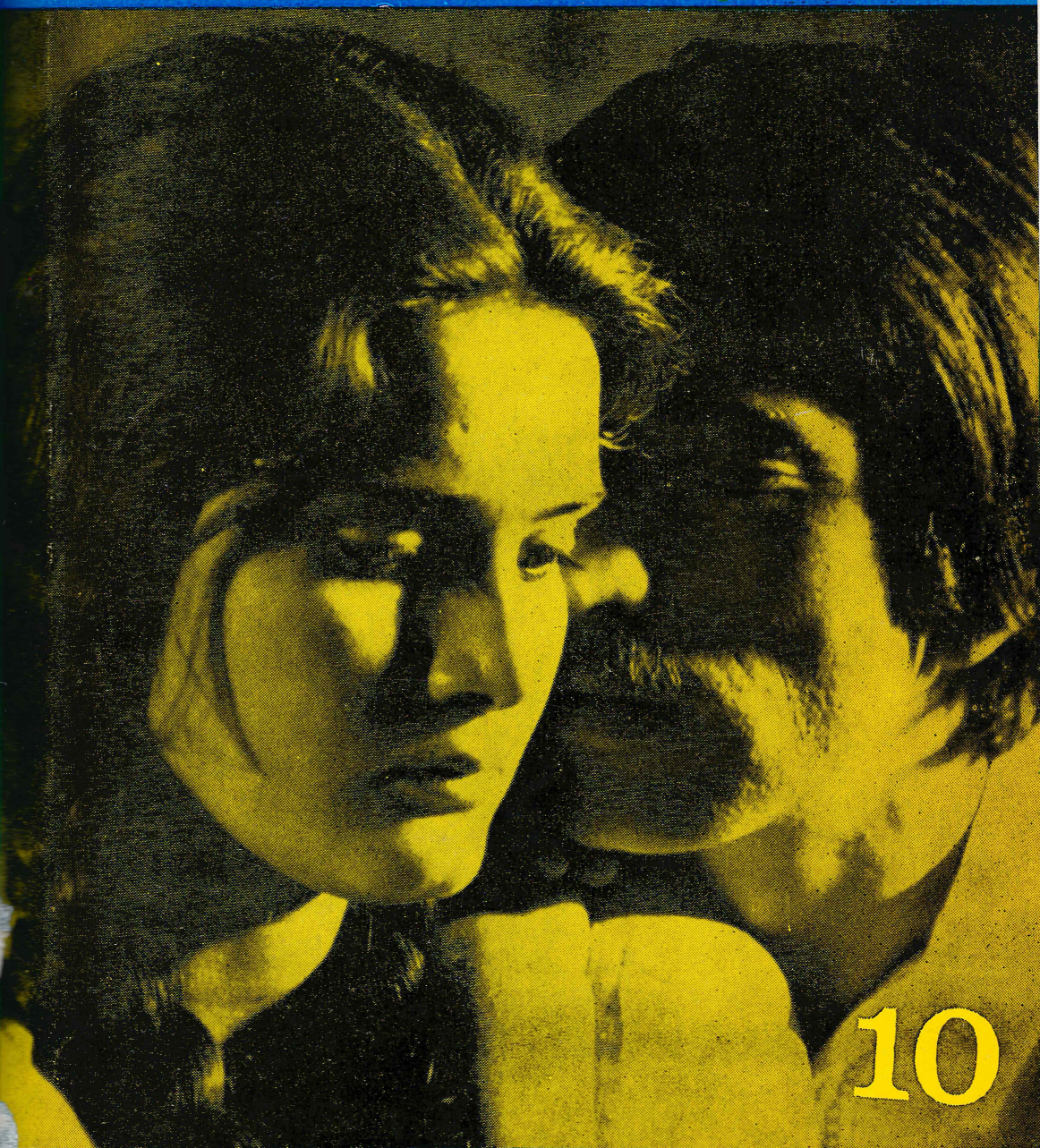


киноизкуство



10



орган на Комитета
за изкуство и кул-
тура на съюза на
българските фил-
мовидейци и съюза
на българските пи-
сатели

СЪДЪРЖАНИЕ

БОЖИДАР МИХАЙЛОВ — БЪЛГАРСКАТА
КИНОКОМЕДИЯ ДНЕС — ЗАВОЕВАНИЯ,
НАДЕЖДИ, ТРЕВОГИ (3)

**РАЗГОВОРИ ЗА КОМЕДИЯТА С ГЕОРГИ
МИШЕВ, ЕДУАРД ЗАХАРИЕВ, БРАТЯ
МОРМАРЕВИ, ВЛАДИМИР ЯНЧЕВ И ПЕТЪР
ВАСИЛЕВ (19)**

ВЕРА НАЙДЕНОВА — ЗА ДА СЕ ОБХВАНЕ
НЕОБХВАТНОТО (40)

НЕДЕЛЧО МИЛЕВ — ЗА ПОЛИФОНИЧНАТА
СТРУКТУРА В КИНОТО (51)

ГЛЕБ ПАНФИЛОВ — „НЕ ОБИЧАМ НАВЪ-
СЕНИТЕ ФИЛМИ“ (63)

ЕЛЕНА МИХАЙЛОВСКА — КИНО И ЛИТЕРА-
ТУРА (81)

БОЖИДАР МИХАЙЛОВ — БАЛАТОН — ДНИ
НА УНГАРСКАТА ФИЛМОВА КОМЕДИЯ (92)

ИЗ „АЗБУКАТА НА МАРЛЕН ДИТРИХ“ (97)

ВАСИЛ ЦОНЕВ — В СВЕТА НА БРОЙЛЕ-
РИТЕ (108)

ХРОНИКА (121)

киноизкуство

излиза всеки месец

Главен редактор
ЕМИЛ ПЕТРОВ

редакционна колегия

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

редактор-уредник Константин Кечев
коректор Цветана Ганева

Адрес на редакцията
София, пл. „Славейков“ 11, IV етаж
тел. 87-91-11, вътр. 316, 317 и 319 от 14 — 18 ч.
Издателство „Български писател“
Каса — 88-00-31
ул. „Ангел Кънчев“ 5
Годишен абонамент 5 лева, за чужбина 7 лв.
Тираж 9000
Абонаментът се внася при всяка
телеграфопощенска станция в страната.
Дадено за набор на 11. IX. 1976 г.
Подписано за печат на 11 XI 1976 г.
ДП „Георги Димитров“

*На първа страница на
корицата ВИОЛЕТА ГИИ-
ДЕВА и ДОБРОМИР МА-
НЕВ в сцена от филма
„СНАХА“*

*На втора страница съ-
ветският актьор ЕВГЕНИ
ЛЕОНОВ*

Българската кинокомедия днес — завоевания, надежди, тревоги

БОЖИДАР МИХАЙЛОВ

По ненарушавана традиция всяко изложение, посветено на филмовата комедия, започва с неизменните разсъждения за дефицитността на жанра. Парафразирайки известния афоризъм „Всички определения за комичното са комични“, Вера Найденова отбеляза с чувство за хумор в една своя статия¹, че всеки опит отново и отново да се доказва колко дефицитен е напоследък комедийният жанр в киното, също може — поради честото и механическо повторение на едно и също — да събуди смях. Разбира се, аз бих поел риска да стана смешен, като повторя, за кой ли път, същата всеизвестна мисъл, намирайки солидно оправдание в съображението: за повтарянето на баналните и тъжни истини от този ред е виновен не този, който е принуден да ги повтаря, а ония, които с равнодушието си ги правят възможни. Но вместо това ще си позволя този път да се усъмня в абсолютната непогрешимост на въпросното твърдение. Според мен в основата на вечните оплаквания за дефицитността (напоследък!) на комедийния жанр в киното лежи едно заблуждение — всеобщо, старо, което всички носим в кръвта си, от което не ни се иска да се освободим. Това е самозаблуждението на радетелите на смеха в киното, че все едно някога трябва да се дойде до оня златен век, когато филмовите комедии и сатири ще залееят екраните — големи и малки, — когато поне всеки втори филм ще бъде белязан от вдъхновението на Талия, когато смехът ще тържествува победно около нас. И

¹ „Постскриптум за комедията“, в. „Народна култура“, бр. 11/1975 г.

може би само в минути на трезв размисъл си даваме сметка, че тези максимализъм е плод на „патриотизма“ ни на защитници на кинокомедията; че всъщност веселите жанрове са обречени да бъдат по-малко „населени“ от драматичните, да бъдат винаги относително дефицитни, сравнително рядко цвете в градината на киноизкуството. Не толкова заради това, че чувството за хумор, разбираемо като способност да се творят комедийни произведения, е не само чуден дар на природата, но и много рядък дар, който не всекиму е даден. Но преди всичко, защото смешното е винаги някакво отклонение (сатирично смешното много повече, смешното на хумора — по-малко) от нормалното в живота, от общоприетото, от реда, от хармонията, които комическият смях е призван да брани, да възстанови. При всички си ангажимент и заинтересованост от развитието на комедията не можем да изискваме и да очакваме тя да стане доминиращ жанр, да присвои за себе си едва ли не целия патос и вдъхновение на киноизкуството. Киното не може да изследва само „отклоненията“, само сенчестите страни на живота, като пренебрегва много съществени територии от действителността, не може да се откаже от призванието си да утвърждава пряко и непосредствено новото, положителното, социално перспективното (а не само по обратен, негативен път, изобличавайки злото).

И още — кинокомедията и особено сатирата, за разлика от „сериозните“ жанрове са „обречени“ да бъдат винаги посрещани с недоверие, ако не с ненавист, от подлеците и кариеристите, от консерваторите и различните нарушители на социалистическата нравственост — с една дума от гузните съвети, които едва ли ще изчезнат така лесно от нашия живот.

Отбелязвам този наш максимализъм, защото именно той ни тласка към вечно и мрачно недоволство, пречи ни да отбележим навреме относителните успехи, да поощряваме и частичните резултати, да си дадем сметка за раздвижването в жанра, за новите явления и процеси в него.

Спомням си, беше преди 15—20 години, често въздишахме и пишихме с огорчение колко малко, ама колко отчайващо малко комедии и сатири се появяват по екраните. При това тогава имаше съветските филми „Карнавал на нощ“, „Девойка с китара“, „Лудетината“, „Верни приятели“. „Влюбеният матрос“, „В един прекрасен ден“, „Срещали сме се някъде с вас“, „Аршин Мал Алан“, „Непоправимите“ и т. н. В България бяха създадени „Две победи“, „Любимец 13“, „Специалист по всичко“, „Пътят минава през Беловир“, „Бъди щастлива, Ани!“, „Хитър Петър“, посрещнати с възторга на публиката и полудоброжелателния тон на критиката ни. Пак по това време с успех се въртяха унгарските комедии „Лилиомфи“ и „Гюл Баба“, великолепната сатира „Капитанът от Кьоли“ и оперетата „Хубавата Люрета“ на ДЕФА, чешките комедии с познатия герой Ангел, югославският „Госпожа министершата“. Притежание на публиката бяха филмите с незабравимия Фернандел, първите комедии на Пиетро Джерми . . .

Разбира се, не правя инвентаризация на комедийните филми от петдесетте и началото на шейсетте години. Просто искам да подчертая, че тези именно години, считани тогава за неплодоносни, за период на нищожен урожай на веселие и забава, на хронически дефицит на комическия смях, ни се струваха малко по-късно едва ли не за златен век на кинокомедията. През средата и края на шейсетте години ние отново и отново се оплаквахме, че комедийните филми напоследък (!) са ужасно дефицитни и с тъга обръщахме поглед към близкото минало, от което доскоро се отричахме . . . А междувременно по екраните се въртяха съветските весели филми „Кавказка пленница“, „Добре дошли“, „Възрастни деца“, „Златният телец“, „Диамантената ръка“, „Операция Ъ“, „Пази се от автомобил“, „Лек живот“, „Моля, оплаквателната книга“, „Тридесет и три“, „3+2=4“, „Цветето на снега“, „Царицата на бензино

станцията“ . . . У нас бяха създадени „Невероятна история“, „Случаят „Пен-леве“. С удоволствие си спомняме и „Лимонаденият Джо“ и „Старци берат хмел“ на чешкото кино, югославските „Д-р“ и „Хармоничен брак“. С различен успех от екрана ни разсмиваха Луи дьо Фюнес, Бурвил, Жан Льофевър, Норман Уйзъм . . .

Моля да бъде правилно разбран: далеч съм от мисълта, разбира се, да твърдя, че през петдесетте и през шейсетте години нещата са били в идеален ред или пък че днес е дошло време да потриваме самодоволно ръце. И тогава, и днес плодовете на филмовата комедия не достигаха и не достигат, и тогава, и днес можеха и могат да бъдат повече, дори много повече. Искам само да подчертая отново, че неуместният максимализъм, за който споменах, и произтичащите от него мрачни изводи за почти абсолютната занемареност на жанра, за тоталното изоставяне на кинокомедията и сатирата ни разоръжават, правят ни слепи за положителните явления и процеси, за новото, което — въпреки всичко — си пробива път сред неверието и равнодушието.

Нали тъкмо през последните години бяха създадени талантливите, така своеобразни съветски кинокомедии „Не тъгувай“, „Чудаци“, „Ден като ден“ и др., които обогатиха със своите тематични и стилистически търсения не само съветското кино . . . Но нека потърсим опора на разсъжденията си в практиката на нашето кино. Ситуацията у нас вече ни дава основание — без да си затваряме очите за несъвършенствата и слабостите, за онова, което не достига — да говорим именно за успехи, за завоевания (макар и относителни), както по отношение на бройките, така и по отношение на качеството.

Само за 5 години бяха реализирани 16 комедии (някои от тях, ако не се вместват категорично в лоното на жанра, то поне са на самата му граница): „Таралехите се раждат без бодли“, „Сдеца на море“ (реж. Д. Петров), „Бягство в Ропотамо“ (Р. Вълчанов), „Тихият беглец“, „Баш майстора“, „Баш майстора на море“, „Два диоптъра далекогледство“ (П. Василев), „Последният ерген“ (реж. В. Янчев), „Преброяване на дивите зайци“, „Вилна зона“ (Ед. Захариев), „Опак човек“ (реж. Я. Янков), „Баща ми бояджията“ (Ст. Димитров), „Изпити по никое време“ (реж. Ив. Гръбчева), „Сиромашко лято“ (М. Николов), „Задача с много неизвестни“ (Л. Пенчева), „Самодивско хоро“ (Ив. Андонов). 16 заглавия (11 за големия екран, 5 за телевизията) — това е един път и половина повече от онова, което бе създадено у нас в продължение на 15 години!

Този относителен количествен „бум“, разбира се, съвсем не се съпътствува винаги от високо качество, далеч не всички представители на веселите жанрове ще оставят диря в българската кинокомедия. И все пак имаме основание да бъдем доволни: увеличеният количествен ръст вече създава нови простори за активен творчески живот, за изява на разнообразни авторски почерци и стилове в сферата на комичното, създава нови мащаби, в които дори провалиите ще ни учат, а неуспехите ще прибавят по нещо. В „играта“ се включват повече творчески индивидуалности, до по-старите се нареждат младите, до първите сторонници на кинокомедията — новите защитници на смеха в българското кино, до пионерите — „случайните“ спътници на жанра . . . Така се оформя оня здрав и оплодяващ климат, в който ще се роди и утвърди утрешната добра традиция на българската филмова комедия, нейните своеобразни отличителни черти.

Основание за задоволство пораждаат филмите, реализирани по сценарии на писателя Георги Мишев. Щастливо се срещнаха и взаимно допълниха светът на един самобитен кинодраматург и яркато режисьорска индивидуалност на Едуард Захариев. И „Преброяване . . .“, и „Вилна зона“ бяха най-широко (и в разнообразни критически и журналистически форми) обсъ-



Пресроявяне на дивите зайци

дени и анализирани в специализирания и ежедневния печат, по радиото и телевизията, за да не се спирам отново на тях. Ще отбележа само, че каквито и резерви да запазваме към тези творби (споровете сред критиката са всъщност най-сигурният белег, че в българското кино са се появили сериозни значими филми!), те именно раздвижиха нашата сатира, оплодиха я с нови проблемни и стилистически търсения, домогнаха се до твърде важни идейно-художествени обобщения. „Самодивско хоро“ (реж. Ив. Андонов) доразви своеобразната „мишевиада“, нанесе нови багри върху портрета на съвременния еснаф, призован този път да се изяви и като законодател в областта на изкуството, да раздава „естетическо“ правосъдие . . .

През последните години у нас се създадоха и филми в съвсем друг ключ, по съвсем друг тип драматургия. Имам пред вид филмите, реализирани от различни режисьори по сценарии на братя Мормареви: „Таралежите се раждат без бодли“, „С деца на море“, „Сиромашко лято“, „Изпити по никое време“, „Задача с много неизвестни“, „Два дни от пътя далекогледство“. При друг повод вече съм отбелязвал, че на братя Мормареви са чужди гневът, негодуванието на сатиричното отрицание; те предпочитат добродушната насмешка, леката шега и закачка, понякога пронизана от малко тъга и носталгия. Вниманието си насочват към обикновеното, делничното във взаимоотношенията между различните поколения, между „бащи и деца“, шегуват се предимно с ония недостатъци, които често са продължение на добродетелите. Наистина те не раздават правосъдие, не заемат позата на обвинители, а апелират към взаимно уважение и разбиране. Техните филми се оказват свързани с много нишки със съвременността ни . . . Давам си много добра сметка, че не всички сценарии на братя Мормареви са безупречни; че и най-успешните им работи са тук-там набраздени от прекалено леки, почти фейлетонни зарисовки; че не винаги поредната закачка, макар и много остроумна, е попътна на разви-

тието на сюжета. Но същевременно съм дълбоко убеден, че нашето кино се нуждае от техния поглед към живота, от тяхното дружелюбно, пронизано от мъдро внимание послание към публиката; че филмите по техни сценарии обогатиха палитрата на смеха на българската кинокомедия; че дребните конфликти и проблеми, които разискват със зрителите, не са чак толкова дребни; че в забавата, която ни поднасят, присъствуват и така нужните ни „малки“, „прости“ и „очевидни“ житейски истини; че най-сетне отношението като цяло на българската критика към тях, изразяващо се в пренебрежително мълчание или снизходителна усмивка, не насърчава особено делото на българската филмова комедия.

Искам да отбележа още една посока в развитието на веселия филм, за съжаление твърде плаха и професионално неуверена. Създадени бяха почти успоредно два музикъла: „Бягство в Ропотамо“ и „Баща ми бояджията“, и двата, общо взето, незавършени в жанра си. И ако все пак ги споменавам в контекста на тъкмо тези си мисли, то е, защото са първите лястовици, първите опити в тази разновидност на кинокомедията, необходима и търсена от публиката.

Затруднявам се, колебая се — дори сега, когато пиша този материал — да причисля категорично към кинокомедията филмите „Мъже без работа“, „Силна вода“ и „Шурец в ухото“. Навярно в бъдеще критиката ще осмисли по-точно тяхната жанрова същност — не заради удобството на класификациите, не от любов към формулировките. Но очевидно в тези творби смешното и сериозното, остроумието и тъгата се взаимопроникват в най-сложни и изненадващи „пропорции“ и отсенки, за да ни убедят, че създателите им (при всичките несъвършенства на филмите) търсят нов подход към съвременната тема, неочакван ключ към многоликия ни живот.

Когато става дума за днешния ден на българската филмова комедия, бих искал точно тук да спомена и имената на пионерите Вл. Янчев и П. Василев. Пионерите са вече ветерани, дълго време те бяха единствени наследници

„ Последният ерген“



и продължителни на собственото си дело, самотни защитници на комедията ни, упорити, жилави, все така вярващи и предани на **смеха** в киното. И преди да ги виним за слабостите (не бяха ли това главно слабостите на растежа, на развитието на българското кино въобще?), нека им благодарим — за това, че не изневериха на първата си любов, за това, че благодарение на тях и на Борислав Шаралиев българският филм позна най-напред възможностите на смеха, а зрителите, преизпълнили салоните по градове и села, търсеха отново и отново контакта със своите любимци от екрана: Апостол Карамитев, Георги Калоянчев, Георги Попов, Пенчо Петров, Андрей Чапразов, Рачко Ябанджиев, Константин Коцев, Петко Карлуковски . . . Днес Янчев и Василев са отново в първите редици на комедийно-сатиричния ни фронт. Не твърдя, че творчеството им е винаги безупречно като проблематика и стилистика. Но то очаква вниманието на критиката, строгото и без снизхождение, но същевременно загрижено, ненадменно вглеждане в плюсовете и минусите. Пример на такова отношение ни даде Вера Найденова в споменатата от мен вече статия: без да щади сценариста и режисьора Янчев, напротив, излагайки точно и аргументирано недостатъците, критиката същевременно отбелязва позитивното значение на филма „Последният ерген“ в развитието на българската филмова комедия.

* * *

Постигнатото през последните години, макар и да вдъхва радостни надежди за бъдещето на филмовата ни комедия, същевременно не изключва нашата тревога, нашата загриженост.

Преди всичко върху общите настроения влияят неблагоприятно някои мрачни прогнози за съдбата на жанра. И у нас за съжаление намират известен прием и съчувствие твърденията на някои социолози и теоретици на изкуството, че „чистите“, обособените жанрове, в това число и комедията, са осъдени от развитието на изкуствата. Разсъждава се така: стремежът към взаимно проникване на специализираните жанрове ги разтваря в единна сплав, при което границите между тях се заличават; това им позволява да обхващат много по-пълно живата и многостранна действителност, в която смешното най-тясно се преплита с трагичното, поетичното, героичното, възвишеното, романтичното . . . Тези прогнози се опровергават от художествената практика, те са несъстоятелни. Стремежът към взаимно обогатяване на жанровете не трябва да се разбира механично и елементарно — в смисъл на вътрешно размиване, на загубване на същностните черти на отделните жанрове, на разтварянето им в аморфна маса. Обогатяването се извършва не как да е и не къде да е, а винаги в лоното на водещия, определящ жанр! То допълва своята характеристика, той се обогатява с нови възможности за художествена интерпретация на действителността, които възможности видоизменя, „преработва“ съобразно своята собствена специфика. Нарушаването на тези изисквания си отмъщава жестоко: търсеното обогатяване на даден жанр се подменя от механичното съединяване на разнородни смеси, т. е. от еkleктиката. Не се боя да употребя това понятие, макар че напоследък мнозина изкуствоведи го считат за остаряло и негодно.

Смешното се обогатява, оцветява се с нови стойности и измерения, но си остава смешно и то именно доминира над всички други житейски и естетически състояния. „Трагичното, възвишеното, трогателното не са допълнителен продукт, нито самостоятелен ингредиент на хумора — те са само отсенки на смешното в хумора, който непоклатимо се разполага в областта на комичното.“¹ Спомнете си великолепната кинокомедия на Е. Брагински и Е. Ря-

¹ И с а к П а с и. „Смешното“, „Наука и изкуство“, София, 1972, с. 199, 200

занов „Пази се от автомобил“. Авторите разказват своята невероятна история за съвсем реални явления, като обогатяват смешното с лиричното, драматичното и психологичното и като използват и елементи на детектива. Но всички допълнителни „смеси“ се преработват в единна естетическа материя в рамките именно на филмовата комедия. Брягински и Рязанов не нарушиха спецификата на жанра, те наистина обогатиха комедията. В „Невероятна история“ на Вл. Янчев остроумните закачки, здравето веселие и лиричният тон не погубиха сатирата, напротив, придадоха ѝ пълнота и жизненост. В новелата „Пенлеве“ остротата на гротесковата ситуация и сатиричната деформация на героите ни разкриват една действителност, едновременно и комична, и тъжна, и нелепа. Но всичко това не измени същността на жанра на „Пенлеве“, а го доразви и уплътни с нови значения. Във „Вилна зона“ драматичното, мрачните тонове не напускат жанра, те си остават градивен материал на сатиричното отрицание. В „Два диоптъра далекогледство“ шегата и закачката са пронизани от сериозното, от малко тъга и носталгия.

И още: взаимното обогатяване на жанровете не е изобретение на XX век. Нали Шекспир ни даде блестящи и в много отношения ненадминати досега образци на съчетание на смешното с възвишеното, с печалното, с трогателното. Но едва ли на това основание някой ще се усъмни в спецификата на жанра на неговите комедии, така различни една от друга: „Сън в лятна нощ“, „Комедия от грешки“, „Укротяване на опърничавата“, „Напразните усилия на любовта“, „Както ви се хареса“. „Дванадесета нощ“ . . . От друга страна, комичното присъствува и в трагедиите на големия драматург, но едва ли някой ще отрече на това основание жанровата им принадлежност.

По-нататък: обогатяването на комичното с други естетически и жизнени състояния не е единствената и задължителна посока в развитието на кинокомедията. Това развитие съвсем не изключва чистотата на жанра, придържането към строгостта на естетическите категории. Та нали тъкмо съзнателният подбор, съзнателно търсената едностранчивост и непълнота при изграждането на комедийните характери ни дава възможността да очистим комичното явление от „примесите“, да изследваме възможно най-дълбоко и точно неговата анатомия, да проникнем до дъно в неговата същност. Такъв подход също не е изобретение на века. В героите на Молиер напр. е търсена не естествената човешка пълнота и богатство на характерите, а една основна, определяща порока или недостатъка черта — лицемерието, скъперничеството, хитростта . . . Но това не им пречи да бъдат необикновено жизнени. И едва ли някой ще сметне блестящия, пронизан от идеите на хуманизма, демократичен Молиеров театър, дошъл след ренесансовите герои на Шекспир, за някаква „грешка“, за „крачка назад“ в художественото развитие на човечеството!

За да завърша с тъжните вещания за гибелта на обособените жанрове, в това число и на комедията, искам да подчертая: право на твореца, неотнимаемо негово право е, съобразно целите, които преследва и съобразно своите стилистически пристрастия, да търси или богатството и пълнотата на живота, в който смешното и тъжното се проникват, или да изследва комичните явления в техния чист вид, да извлича по този начин всичките възможности на смешното. (В „Самодивско хоро“ на Георги Мишев и Иван Андонов съзнателно търсената едностранчивост на образите позволява на авторите да изследват под увеличително стъкло комичното явление, да разголят същността на еснафа, да разкрият „до дъно“ неговото примитивно и деформирано мислене.) Задължителните рецепти в тази област само ограничават таланта, погубват свежото хрумване, ярката и оригинална находка.

Но изоставането (относително) на българската кинокомедия се обуславя по-пряко от някои наши, домашни условия и причини. Все още съответните държавни и обществени органи, на които е поверено прякото ръководство на кинематографичния процес у нас, не са поставили във фокуса на своето внимание кинокомедията, не вземат необходимите мерки за поощряването ѝ, за нейното отглеждане. Разчита се много повече на самоинициативата на ентузиастите, на „запалянковците“, на патриотите на жанра. Нужна е системна практическа работа, която би съдействувала за създаването на подходящ климат за творчество, за укрепване самочувствието на дейците на филмовия ни сатиричен фронт, за преодоляване на „естествената“ съпротива срещу критиката на хумора от екрана. Известно е, че своеобразен инстинкт за самосъхранение сплотява потенциалните герои на сатирата. Жигосаните, подиграните, осмените, изобличените — носители на визириания в творбата порок или недостатък — реагират много енергично и обединено на комическия смях, въпреки че не са поименно посочени. Тъкмо те издигат гневно и възмутено „принципиалните“ протести: „Защо клеветите социалистическото ни общество!“, „Какви са тия преувеличения!“, „Стига хули срещу стря!“ , „Долу песимизмът на черногледците!“ . . .

Всички знаем как тази съпротива поражда у всички ни познатия страх, чувството за презастраховка, практичната житейска философия: „Я по-добре да не си развалям спокойствието . . .“ Ако все пак се заловим за някоя сатира, на „помощ“ ни идва увеличителното стъкло, под което строго изследваме всяка реплика, всеки жест, за да не би да разсърдим това или онова ведомство, тоя или оня бранш . . .

А при това нашето общество е дълбоко заинтересовано по своята същност от развитието на сатирата, от социалната терапия на оздравяващия, пречистващ комически смях. Неведнъж нашата партия е привличала вниманието на филмовите дейци да търсят реалните, дълбоките конфликти на нашия

„Сиромашко лято“





„Вилна зона“

живот, да проникват до същността на комическите явления, да откриват действителните корени на злото, да търсят голямото обобщение. И преди всичко — да изхождат от ясни партийни позиции. Преди около две години първият секретар на ЦК на БКП Тодор Живков подчерта огромната социална роля на сатирата и въоръжи дейците на сатиричния ни фронт с редица ценни напътствия. За съжаление тези програмни указания още не са създали у съответните органи необходимата заинтересованост, активност, инициатива. Нужни са не инцидентни „пробиви“, не случайни поощрителни мерки, необходимо е да се провежда системна и последователна политика за развитието на кинокомедията и сатирата. Решението на Политбюро на ЦК на БКП от 3 август т. г. за по-нататъшното подобряване на критиката в средствата за масова информация създава нови благоприятни условия за развитие на филмовата комедия, за преодоляване на изоставането ни в тази област.

Какво би могло да се направи? Ще посоча някои практически мерки и средства, без, разбира се, да изчерпя всичките и без може би да налучкам най-ефективните. Би могло да се определя твърда, неотменима бройка от заглавия в тематичния план на СИФ, която да се предоставя на веселите жанрове и само на тях. И никакви прехвърляния в други жанрови територии!

Има едно старо (но това не го прави по-малко ефикасно) средство — системата на контрактации. Сключването на контракции с писатели-хумористи и сатирици за написване на сценарий (с определяне или без определяне на дадени теми) не може да не даде резултат. Би могло да се организират периодично и конкурси за написване на сценарии от членове на СБП и СБФД, а така също и на „отворени“ конкурси, в които да участвуват и автори-професионалисти, и любители.

Би могло да се помисли (защо не?) за създаване на обособено творческо звено, което да обедини около себе си усилията на автори и режисьори с трайни

предпочитания в областта на филмовата комедия, без, разбира се, да се издигат китайски стени за други кинематографисти, а напротив — да се привлечат и творци, които биха „гастролирали“ на попрището на смеха. Нека това творческо звено бъде територия на жреците на Талия, нека тук се отглеждат кинокомедиите, да се реализират нови идеи, тук да се коват и възпитават кадрите. И къде другаде, ако не тук, ще се заражда оная неповторима атмосфера, оная заинтересованост, която е алфата и омегата на всяко дело.

Лекият, отморяващ филм не е на почит у нас. Нито творци, нито ръководители са наклонни да се насочат към фарса, водевила, ревюто и др., защото ще бъдат засипани от правоверните „пазители“ на чистотата на българското кино с традиционните обвинения в дребнотемие, в празна развлекателност, едва ли не в идеологическа диверсия . . . Така се създава оня вакуум в репертоара на нашите кина, който и без това (неизбежно) се запълва от представителите на тези жанрове в западното кино. Всички трябва да бъдем убедени — и ръководители, и творци, и критици, — че място под филмовото небе трябва да има не само социално значимият смях, в чийто прицел попада едрият дивеч на по-големите или по-малките обществени язви и недостатъци, но така също (разбира се, в разумни пропорции!) и веселата, безгрижна и безобидна комедия, която ражда отличното настроение и разположение на духа. И тази лека и отморяваща комедия, естествено, трябва да бъде артистично поднесена, да бъде реализирана с изящество, в границите на голямото изкуство, без да се правят каквито и да е концесии на еснафския вкус и пошлостта. И тази комедия трябва да бъде изведена от нашата, социалистическа действителност, да носи нейния здрав и озониран климат, да ни разкрива душевността на гражданина на социалистическото общество. Тогава и най-безгрижната закачка и шега, и най-неутралният смях ще намират своето социално оправдание — не само и просто да отморяват след грижите на деня, да разтоварват, но и същевременно да приобщават зрителите към новия живот, да утвърждават този живот.

На мнителните противници на тази комедия, подозиращи ни едва ли не в идейна измяна, искам да припомня думите на Анатолий Луначарски: „Признавайки цялата важност на политическия филм, смятам не само за допустимо, но и за необходимо наличието на такива филми, които нямат пряко отношение към политиката. . . Политиката трябва да заема централно място, но заедно с това е необходимо да се помни и за другите страни на живота.“¹ При друг повод Луначарски нарече изкуството развлечение, „дълбоко законна форма на нашия живот“².

Вина за днешното незадоволително състояние носят и самите творци. В какво могат да бъдат упрекнати? Трудността, които все още съпътствуват създаването на всяка комедия и сатира, главоболията, които понякога им носят, парализират в известен смисъл инициативността и на автори, и на режисьори. Задвижват се скритите механизми на съмненията, надделява чувството за „благоразумие“, за спокойствие.

Случва се режисьорът, когато все пак се реши да прави комедия, да проявява недостатъчна възискателност към драматургическия материал — било негов, било на друг автор. Разбирам възражението му: „Е добре, а след като няма нищо по-добро! След като писателите странят от комедията? Тогава какво, да скръстим ръце ли?“ Разбира се, каквито и умни оправдания и извинения да се правят, драматургическите несвършенства си остават именно

¹ „Мисли за киноизкуството“, антология, том I, „Наука и изкуство“, София, 1972 г., с. 33.

² Пак там, с. 42

несъвършенства. Никой не може да оправдава собствените си слабости с чуждите грехове, защото критерият за оценка е единен и не се влияе от никакви съображения, които нямат връзка с готовата, завършена и предложена на зрителите творба. Уважавам искрено таланта на Владимир Янчев и затова си позволявам да забележа, че поне за сега драматургът у него все още не може да догони възможностите на режисьора. Все още желаното творческо двуединство не е постигнато. Убеден съм, че при по-голяма възискателност към сценарната основа, той би си спестил критичните бележки, които му бяха отправени по повод драматургията на „Последният ерген“ — творба, която е същевременно крачка напред в неговото творчество в областта на комедийната форма, на използването на по-богати и разнообразни изразни средства.

Мисля, че и Петър Василев-Милевин би постигнал много по-добри резултати в реализирания от него телевизионен филм „Баш майстора“, ако самата драматургическа основа на А. Мандаджиев бе по-плътна, по-жива, по-комедийна, по-остроумна.

Известно е, че комедията е царството на случайността, на недоразуменията, на преувеличенията, на най-необикновените хрумвания на твореца, на изобретателността и „капризите“ на неговия талант. Тук си дават среща реалното и нереалното, възможното и невъзможното. „В хумора човек свободно се издига над света, възприемайки го като игра, като истински и като неистински, неговият дух не е обвързан от физическите закони на природата и всеки факт или предмет на тази природа може да участва в произвола на веселото и веселящото съзнание. В хумора нещата излизат от своето обикновено, нормално или общоприето състояние, за да влязат в играта на хумориста, за да се равнопоставят или срещупоставят, и в тази игра да служат само на неговите цели — морални и развлекателни, интелектуални и хедонистични. Хуморът е най-съвършената форма на естетическа свобода.“¹

Като че ли се боим да се възползуваме от свободата, която ни предоставя жанрът. В последните си работи, струва ми се, П. Василев-Милевин е позабравил тези благодарни възможности на хумора. В миналото („Специалист по всичко“, „Кит“ и „Тихият беглец“ дори) като че ли той си позволяваше по-голяма изобретателност, повече волност, повече смелост — дори понякога се увличаше и по самоцелния смях. Днес сякаш е отишъл в другата крайност; малко притеснен, малко скован, като че ли се страхува да поотпусне юздите на въображението си. Ако в телевизионния филм „Баш майстора“ е бил до голяма степен ограничен от възможностите на сценарния материал, то в „Два диоптъра далекогледство“ (при една точна, професионално стабилна режисура) е могъл да бъде по-свободен — в смисъла, в който говорих, по-капризен“, по-смел . . .

От друга страна, „естетическата свобода“ не е безгранична. „Произволът на веселящото съзнание“ също има своя логика и тя не разрешава на твореца да пренебрегва правилата, на които се подчинява светът на комичното, да не държи сметка за особените изисквания на комедията и на специализираните жанрове вътре в нея, на разновидностите ѝ. Нещо повече, по-голямата свобода за твореца предполага, както уместно се изразява Вера Найденова по повод на филма „Последният ерген“, „засилване на творческата дисциплина . . . самоограничение, строга система“². Тъкмо този самоконтрол се е изплъзнал на места на Вл. Янчев при усилията му да обедини в едно цяло гротеската, елементите на мелодрамата, музикъла, ексцентриката . . .

¹ И с а к П а с и. „Смешното“, „Наука и изкуство“, София, 1972, с. 190

² В е р а Н а й д е н о в а. „Постскрипtum за комедията“, в. „Народна култура“, бр. 11/15 март 1975 г.



„Самодивско хоро“

Едва ли в друг жанр режисьорът би могъл да си позволи по-голяма стилистическа изобретателност, едва ли в друга област на киното той би намерил такова поле за творчество, за буйна изява, за неизтощима игра на фантазията. Но по петите на тази весела игра трябва да върви строгата и трезва самоконтролираща мисъл, която да намира точната мярка, да обуздава въображението, да насочва полетите на вдъхновението. Защото нищо не си отмъщава така жестоко, както нарушаването на пропорциите, на границите. Само крачка, не — само сантиметър, и свободата се изразжда в произвол, изияществото — в баналност, органиката — в преиграване, мимиката и жестът — в измъчена поза. Всичко е уж постигнато, намерено, направено — само отсъствува смехът . . .

Някои наши сатири намериха сравнително ограничен прием сред публиката, при всичките си високи качества, които несъмнено притежават и които бяха своевременно отбелязани от критиката у нас и в чужбина („Преброяване на дивите зайци“, „Вилна зона“). Разбира се, не е никак трудно да се намерят верните обяснения за въздържаността на широката публика, която търси и очаква — именно в комедията и сатирата — повече атрактивност. И тъкмо поради очевидността на обясненията си този факт трябва да свети като червена лампичка в съзнанието на творци и на критика. Явно е, че при по-голяма занимателност (в най-добрия смисъл на тази дума) подобни филми, без да губят с нищо от своята проблемност, биха могли да намерят желанието от всички ни контакт с най-широките зрителски кръгове.

Критиката ни също не е безгрешна за днешното състояние на филмовата ни комедия, тя носи своя дял от общата отговорност. Има отделни критици, които се отнасят с надменност, с аристократическо презрение към „ниските“, „второстепенни“ жанрове. За тях единствените филми, достойни за уважение и признание, са „трудните“, проблемни филми, предполагащи интелектуални

усилия за тяхното възприемане. Когато се срещнат с комедията и сатирата, те ги оценяват (ако не предпочитат да ги отминат изобщо с мълчание) от чужди на жанра позиции, предявяват към тях неприсъщи изисквания. И в резултат отношението им се изчерпва с отрицанието, с тоталното разминаване със света на смешното. Никакви усилия да се види положителното, да се поощри частичният успех, да се отдели безспорното от спорното . . .

На критиката ни като цяло липсва активна и постоянна заинтересованост от развитието на хумора и сатирата в българското кино. Тя споделя общото равнодушие към кинокомедията, не се чувства съотговорна и за конкретния успех или несполука, и за общото незадоволително състояние на българската кинокомедия. Не бих искал тези думи да се разбират като призив за сантиментално отношение към творците, за християнско всеопрощение на наудачите. Става дума за загрижено обсъждане и оценяване на художествените факти, за осмисляне на продукцията в тази област. Защото е имало случаи, когато критикът издебва зад ъгъла, от засада, появата на нова комедийна творба и я посича ей така, на един дъх, без много да му мисли, да прецени, да отсъди, без да я съотнесе към онова, което се прави (и как се прави) в сферата на филмовата ни комедия.

Казвам това и същевременно си давам сметка, че и аз самият съм се поддавал на изкушението да нанасям непозволени удари, да печеля евтини победи. Преди доста време написах рецензия за „Старинната монета“ на братя Мормарев и Вл. Янчев. Посочих категорично слабостите на драматургията и постановката и не мисля, че не съм бил прав. Но същевременно в критическия си патос си позволих и някои с нищо неоправдани и не съвсем достойни забележки. С това, разбира се, нищо не спечелих, напротив, самоограхих се, а и съвсем ненужно огорчих в повече (отрицателната рецензия сама по себе си достатъчно огорчава) създателите, които очакваха от рецензента и строги, но мъдри, трезви, аргументирани оценки.

Има и колеги, иначе щедро надарени със сетива за хумора, дори сами

„Два диоптъра далекогледство“



изкушени в тази област, които се боят от призрака на развлекателната, нерешаваща големи обществени проблеми комедия. По повод филма „Два диоптъра далекогледство“ Иван Стоянович¹, излагайки някои по-обща разсъждения за развитието на жанра, създаде една колкото неточна, толкова и опасна схема: той раздели публиката на две основни категории — зрители с развит художествен вкус, които ценят само изобличителните комедии, третиращи кардиналните проблеми на обществото, и зрители с примитивно естетическо мислене (тяхното „съзнание съзрява по-бавно“), които „не търсят на екрана големите дилеми на обществото“, а се задоволяват с „малко сълзи, малко умиление, малко конфликти от ежедневието, завършващи с взаимно извинение“, задоволяват се с „леко подсказани конфликти и дискретна критична позиция“. Що се касае до „социално безконфликтната, неангажираната комедия“ — за нея критикът не оставя изобщо място под кинематографичното небе. Според него „метаморфозите, настъпили в мисленето на света вследствие на една нова и активна политическа целенасоченост изхвърлят тези комедии в архива“.

Авторът на рецензията не си е дал сметка колко жестоки са изводите на предложената от него схема. Тя обрича публиката на еднопосочни и неизменни пристрастия. Интелектуалецът е осъден да възприема и осмисля само и единствено парещите проблеми на епохата. Стоящите на по-ниските стъпала на естетическата подготовка търсят — в най-добрия случай — само кинокомедии, които „не решават въпроси, често дори не ги и поставят, не разобличават“. Лицата на едните са изкривени само от гримасата на сарказъма, на изобличителния смях, на другите пък е изписана само веселата, добродушна усмивка . . . За щастие, сложността и богатството на живота никак не се вменят в тая изкуствена и опростяваща зрителя схема. За щастие, **различните** кръгове зрители с **различен** художествен опит и култура имат **еднакво** право на смяна на естетическите преживявания, те търсят веднъж остротата на най-актуални политически проблеми, друг път — добродушната закачка, лекия упрек и „дискретната критическа позиция“, трети път — просто отмората на забавната, лишена от големи амбиции, но реализирана с изящество комедия. Зрителите имат еднаква нужда и от гнева и негодуванието на сатирата, и от деликатността и мъдростта на хумора. „Вътрешната съдържаност на хумора, който се усмихва на света, такъв, какъвто се е „сложил“, го правят една от най-пасивните форми на смешното. На хумора е чужда агресията на пародията, на иронията и особено на сатирата. Той не размахва бичове над хората и нещата и с присъщата си деликатна усмивка издава колкото своята ангажираност от обектите, които го предизвикват, толкова и своята примирителност, дошла от мъдростта на познанието.“²

Не, не бива да се захвърля в музея забавната и жизнерадостна комедия! Вече се позовах на съветите на Луначарски, които и днес не са загубили своята актуалност. Тук бих искал да припомня мъдрото и изящно в деликатността си внушение на Рене Клер: „Ние с удоволствие признаваме, че сме се старали единствено да ви забавляваме, като сме разказали в „Красавиците на нощта“ въображаемо приключение, което не се стреми да доказва каквото и да е, което не поддържа никаква теза и което, с една дума, е така свършено **ненужно**, както слевеят или както едно цвете“³ (курсивът на Р. Клер). Нека не прогонваме славеите, нека не се лишаваме от присъствието на цветята! Това не ще ни направи политически по-зрели, идейно по-праволинейни,

¹ Иван Стоянович. „По пътищата на комедията“, сп. „Киноизкуство“, кн. 3/1976 г.

² И с а к П а с и. „Смешното“, „Наука и изкуство“, София, 1972, с. 201

³ „Мисли за киноизкуството“, антология, т. II, „Наука и изкуство“, София, 1973, с. 133

граждански по-активни и по-честни пред обществото и пред себе си. Само ще се самоограбим, ще погубим чувствителността си към красотата, отзивчивостта си към меката усмивка, към стаената печал.

* * *

Тъкмо поради всички тези (и навярно още много други) причини ние пропуснахме редица години, не оползотворихме изключителни възможности. Не съумяхме да провокираме и спечелим за киното авторите-хумористи, да ги заинтересоваме, да ги привлечем трайно в лоното на филмовата комедия и сатира. Участието на Васил Цонев, Б. Априлов, П. Незнакомов, Р. Ралин е повече от инцидентно, по-скоро заявка за една плодотворна връзка с кинематографията ни. Забравихме, че имената на Анжел Вагенщайн, Христо Ганев и Павел Вежинов се срещаха някога в титрите на наши кинокомедии ... Мирон Иванов, Христо Пелитев, Ясен Антов — да не изброяваме повече — са още непознати на милионите почитатели на големия екран. Подпомогнати от специалисти-редактори, те биха дали също свой принос за развитието на веселите жанрове. Не може да се разчита днес едва ли не само на Георги Мишев и на братя Мормареви ...

А режисьорите? Стоварихме грижата за развитието на българската кинокомедия върху плещите на малцина ентусиасти. Забравихме например, че Борислав Шаралиев води хорото на пионерите, че именно той създаде първата ни комедийна кинотворба (гледана и днес, „Две победи“ ни впечатлява с комедийното въображение на режисьора, с умението му да работи с комедийни актьори и да открива драматични актьори в нови за тях комедийни роли, с явно намерения ритъм и атмосфера), че в „Рицар без броня“ той се бе разкрил и като много добър сатирик. Преди повече от десет години Рангел Вълчанов в един разговор за кинокомедията бе изразил пристрастието си към комедията, обогатена от сериозното, тъжното, трагичното. Нека относителният неуспех или успех на „Бягство в Ропотамо“ не му пречи да заживее отново с амбицията си да направи — цитирам негови думи — „действително сериозна комедия“. Янко Янков остава все още задължен на комедията. Досегашното му творчество като режисьор (спомнете си „Това се случи на улицата“, в който филм комедийният елемент щастливо обогатяваше лирико-драматичния жанр) и като актьор ни позволява да му отпразним това „предизвикателство“. Някога приветствувахме с радост актьорския дебют на Любомир Шарланджиев като Лазо в „Това се случи на улицата“, откривайки в него „истинска находка за нашето киноизкуство“, „прекрасен бъдещ комедийен изпълнител“. Сега режисьор с богат опит, той би могъл да се върне към първата си любов ... А младите? Тъкмо в тази позанемарена област на нашето кино бихме могли да открием — при повече доверие — нови, неподозирани таланти!

Нима не е парадоксално, че така и не оползотворихме досега изключителното богатство от ярки комедийни дарования на Сатиричния ни театър; че нашите най-добри комедийни актьори са твърде малко, непростимо малко използвани от нашата кинематография; че връхните си постижения на екрана нашите комици регистрираха на „чужд“ терен, в некомедийни произведения („Инспекторът и нощта“, „Последно лято“ и др.) Това, което създадоха досега за филмовата комедия и сатира Г. Калоянчев, Гр. Вачков, Н. Анастасов, В. Попов, Т. Лолова, Ст. Мутафова, С. Мухибян, Х. Касимов и др., е все още нищожно малко — едно незначително „капаро“ за оня траен и голям злог в киното ни, който имаме право да очакваме от тях. Благодарение главно на братя Мормареви успяхме да снимаем малко повече Георги Парцалев, но направеното досега далеч не покрива още нито неговия талант, нито нашите

надежди . . . А нима А. Чапразов, П. Петров, Г. Попов, Р. Ябанджиев — забравени скоро след успешните им комедийни роли — не са и днес потенциална възможност, която може да бъде реализирана — при достатъчно инициатива — в интерес на филмовата ни комедия?

От нас зависи да се коригират нещата. Да не **позволяваме** на неумолимо течащото време отново да изпревари нашата активност и инициатива. Когато днес си спомняме за преждевременно напусналите ни великолепни комедийни актьори Лео Конфорти, Нейчо Попов и Петко Карлуковски, наред с болката по тях в нас тлее и чувството ни за вина, за окончателно проиграни творчески възможности.

* * *

Юлският пленум на ЦК на БКП, основателно считан за естествено продължение на Априлския пленум от 1956 година, взе изключително важни решения, засягащи буквално всестрашния ни икономически, политически и духовен живот, стила на работата на партийните, държавните и стопанските организации и ръководства, на всички трудови колективи, възпитанието на кадрите, ролята на моралните фактори и т. н. Юлският пленум призовава комунисти и безпартийни към дух на самокритичност и критичност, на ленинска непримиримост към слабостите и недостатъците. Именно в светлината на Юлския пленум — на задачите, които постави пред целия народ, на духа, от който бе пронизана неговата работа — проблемите на веселите жанрове придобиват особена актуалност и острота. При всичките си успехи през последните години българското кино не би изпълнило докрай своята отговорна социална роля без нея — филмовата комедия. Защото тя не е допълнително предимство, не е украшение, без което все едно може и да се мине. Тя е жизнено необходима за творческо овладяване на нови и нови страни от многоликата действителност. Без комедията киноизкуството ни би било в значителна степен ограбено, лишено от богатството на най-разнообразни идейно-тематични и жанрово-стилистически търсения и решения, би било стерилно, изсушено, лишено от багри и сокове. Повече отвсякога трябва да бъдем убедени, че присъствието на комедията в националното ни филмово изкуство — не инцидентно, случайно, а трайно — е свидетелство за гражданска зрелост и дръзновение, за социален ангажимент, че кинокомедията е необходима и неотменна форма на естетическа критика и въздействие, че смехът, както бе казал Дидро, е пробен камък за вкуса, за справедливостта и добротата . . .



ГЕОРГИ МИШЕВ:

„САТИРАТА —
СИЛА, ВЪЗСТАНОВЯВАЩА
НАРУШЕНОТО РАВНОВЕСИЕ . . .“

— В досегашното ви творчество в киното се очертаха две тематично-стилистически линии, които бихме могли да наречем — съвсем условно, разбира се — сатирична и лирико-драматична. Макар че тези две линии се преплитат и взаимно допълват и обогатяват, все пак в отделните филми едната винаги доминира над другата. Въпросът ми се отнася до сатиричната линия, която досега бе посветена — казано пак най-условно — на някои съвременни страни на еснафството, на еснафския менталитет. И така: сега накъде? Оформя ли се в съзнанието ви друг тематичен кръг, който привлича вниманието на сатирика Мишев? Карьеристът? Изтънченият подлец? Превъплъщенията на съвременния подмазвач? Снобът? . . . Или отново се готвите да си „разчиствате сметките“ с жилавия и устойчив еснаф?

— Сега накъде? Ще си призная, че колкото и тревожен да е този въпрос за един пишещ човек (защото в този въпрос чувствителното ухо не може да не долови и лек упрек), поне засега той не ме вълнува особено много. Повече ме вълнуват другите въпроси: какво, защо, как . . . Вярно е, че внимателната критика забелязва напоследък една обща тематична нишка, която минава през филмите, направени по мои сценарии, и която условно бе наречена „антиеснафска“. На един художествен съвет неотдавна един колега шеговито ме нарече „певец на еснафството“ . . . И все пак на мен ми се струва, че това е най-лекият път за анализиране на едно присъствие, било то в киното или в белетристиката. Това е една удобна формула, но която едва ли би могла да обясни всичко.

— Вярно е, че подобни формули, макар и твърде удобни, далеч не всичко обясняват. Но за критиката те са неизбежни и тя ги използва от както съществува. От друга страна,

критикът съвсем не изчерпва с тях погледа си върху творчеството на даден автор.

— И досега не съм убеден, че „Преброяване на дивите зайци“ е филм против еснафството. Или „Не си отивай“, реализиран от Людмил Кирков. Пък дори и „Селянинът с колелото“, въпреки че там има една изострена до гротескност антиеснафска линия с представител Дочо Булгуров.

— Но последните два филма кино-критиката отнася тъкмо към другата „тематична нишка“, както се изразихте преди малко. Тази линия аз изключих от въпроса си, който отправих именно към сатирика Мишев. Нека уточня сега: имам пред вид филмите ви „Ако не иде влак“, „Преброяване на дивите зайци“, „Вилна зона“, „Самодивско хоро“.

— Разбирам, че независимо от опитите ми за самозащита, налице е вече известно изчерпване на кръга от герои, от обстановки, ситуации, и от речника на тия герои, ако щете. . . Но това вече не е толкова моя вина, колкото беда. Това е средата, която най-добре познавам, всичко е на твърде ниско равнище и ми е трудно вече да преустройвам мерника . . . Предполагам, че зрителят с удоволствие би гледал една комедия из живота на дипломатите например, но не съм аз авторът, който ще я напише.

— Сценариите на филмите „Ако не иде влак“, „Преброяване на дивите зайци“ и „Вилна зона“ са издържани в една, да я наречем, по-весела, по-забавна тоналност. При режисьорската интерпретация на Едуард Захариев смехът е поднесен в една по-мрачна, по-остра, по-сгъстена тоналност. Според вас тази режисьорска трактовка обогатява ли авторския ви замисъл, или в известен смисъл отдалечава филмите от най-съкровениите ви творчески намерения?

— Вярно е, че има разлика в тоналностите, но само един наивен сценарист може да вярва и да се надява, че ще намери режисьор, който в сто процента ще покрие неговото виждане, неговите представи или усещането му за една история. Такъв максимализъм никога не ме е привличал. Не смятам, че сценаристът е бог Саваот, а режисьорите трябва само да му носят строителните материали . . . Винаги съм държал да се запази главната насока на един сценарий, да не се изкриви или затлачи смисълът на общото, на цялото, заради което съм седнал да пиша сценария, а съм отстъпвал по конкретни детайли при снимането на една сцена или епизод. Някой ще помисли, че едва ли не стоя до камерата при всяка сцена или епизод. Нищо подобно. Повече от един-два пъти не ходя на снимачната площадка. Там нямам работа. Разчитам изцяло на режисьора, на неговата толерантност, че няма да „изкриви“ линията, че само ще я трансформира от един вид енергия в друг вид — по правилата и законите на режисьорското изкуство. Мен ще ми стига само това — да знам, че основата е моя, а вътъкът си е негов . . . Така е при това изкуство и който от моите пишещи събратя не го разбере навреме, получава комплекси за малоценност или стомашна язва . . .

— Тези ви разсъждения за взаимоотношенията между сценарист и кинорежисьор са безспорни и едва ли ще срещнат днес възражение. Но като признава примата на режисьора при „трансформирането на енергията“, сценаристът, без да получава комплекси за малоценност или стомашна язва, не е индиферентен към съдбата на предложената от него „основа“. Иначе, ако ми позволите да парафразирам вашата литературна фигура, може ролята да се разменят и сценаристът да се окаже в незаданата роля на доставчик на варта и пясъка на бог Саваот . . . Аз имах

пред вид именно вашия замисъл — дали според вас е обогатен, доразвит, или в известна степен — ограбен.

— Фактът, че говоря добри думи за моите приятели-режисьори, показва, че възприемам техните трактовки на сценариите ми. Разбира се, не всякога се постига най-желаният резултат, случва се понякога някой по-богат в сценария образ да е блед и невзрачен на екрана или просто някоя реплика, която ми е била смешна, после не мога да я понасям, като я чуя от репродуктора, но съгласете се, че ние не произвеждаме маси или столове, за да си приготвим всички детайли предварително и да им ударим печата на ОТК . . . Но понякога има и добри сполуки: нека спомена финалния епизод в „Преброяването . . .“ — трапезата на ловците. В сценария тя не беше така замислена, всички реплики ги имаше, но бяха някак си разпръснати, пилееха се, някои прозвучаваха доста акцентирано. Едуард Захариев направи един хубав режисьорски ход: успя всичко да концентрира на едно място, около трапезата, и така да ги преплете и завърти, че се получи една силна кинокартина.

— *Три филма, създадени съвместно с един режисьор, не са никак малко. Бих ви запитал: каква полза сте извлекли за себе си от досегашната ви съвместна работа с Едуард Захариев? Какво му дължите?*

— Като човек-селянин аз изпитвам смущение от този въпрос . . . Още повече че преди известно време в „Киноизкуство“ самият Едуард Захариев бе говорил надълго и нашироко все хубави думи за мен и сега има опасност да ни обвинят, че работим по формулата „халваджията за бозаджията“ . . . Но независимо от тези уговорки, бих казал, че в досегашната ми работа с този човек съм изживял едно „трудно щастие“ . . . Едуард е много работлив и възиска-

телен режисьор. Той не се задоволява с първото му хрумнало решение, веднага го подлага на проверка от всички страни и само ако издържи на тази проверка, го приема. Тази негова възискателност винаги ме е карала да съм нащрек, когато работим заедно, да устоявам на всичките му атаки с убедителни аргументи, да бъда, както се казва, във форма. Разбира се, това е уморително, понякога трябва да му докарам от девет дерета вода, докато го убедя в някоя моя позиция, но пък насладата от победата е голяма. Друг път вдигам бялото знаме, оттеглям се за запасните си позиции и отново прегрупирвам силите си. Тази позиционна война между нас трае в началните месеци, докато обмисляме първия вариант на сценария, по-нататък, както вече споменах, аз се оттеглям и го оставям да работи, докато сам не ме потърси за нещо, възникнало в процеса на работата.

— *Какво смятате за мястото на положителния герой в една филмова комедия? Имам пред вид някои изисквания, които понякога все още тук-таме се предявяват към авторите и режисьорите.*

— Не съм теоретик и напоследък не съм чел статии — наши и чужди — по този въпрос, може би има нови моменти, но на времето се изписаха реки от мастило във възхвала на положителния герой в сатирата. Още помня, че във в. „Стършел“ литературният критик бай Ангел Тодоров реши да напише и фейлетони с положителен герой, но нито един не излезе сполучлив. И причината не беше толкова в таланта на автора, колкото в нарушаването на природните закони на жанра — едно кръвосмешение, което в биологията винаги води до раждането, меко казано, на непълноценни същества. Колкото и да е позната мисълта на Гогол, че смехът е неговият положителен герой, струва ми се, че тя много точно

показва къде е спасителният клапан, който ще предпази комедията от взривяване. Само смехът, който иде от позицията на автора, никакъв друг положителен герой, пък бил той с ангелски криле или с магическата пръчка на деус екс махина . . . Въпросният положителен герой, роден от комплексите за страх и творческа непълноценност, винаги ми е приличал на ония човешки подобия, монтирани по бостаните да въдворят някакъв ред, на които живият цвъртящ пернат свят твърде скоро престава да обръща внимание . . . През последните години в практиката на нашето кино почти вече не се среща този призрак от миналото. Мисля, че не е така в театъра. Ако сте гледали пиесата на Станислав Стратиев „Римска баня“, може би ще си спомните финала — няколко думи и едно режисьорско решение, което е направено уж да „балансира“ с положителен заряд сатирата от първите картини. Наивно като в детското театрално представление! И аз се чудя как театроведите го гледат и се просълзяват от умиление — според мен то минира цялата старателно изградена постройка на комедията. Добре, че пиесата е много добре написана, че хуморът и сатирата ѝ са на много високо равнище, та публиката е още под влияние на цялото и не успява да си развали настроението от финала. А има и нещо друго: част от самата публика така е дресирвана вече толкова години, че като че ли не може да приеме и друг край. Спомням си, че когато обикаляхме по обсъждания с филма „Вилна зона“, на няколко места ни задаваха въпроса защо няма между героите един или двама положителни. Когато питахме защо са им нужни, вдигаха рамене: ами че как така без положителен герой . . . Но тези реакции не бива да ни плашат все пак, защото идваха от най-наивната част на зрителите, онази част, която все още вярва, че на тринадесетата прожекция Чапаев не може да не преплува реката . . .

— *Къде намирате по-голямо удовлетворение — в белетристиката или в кинодраматургията? Кое ви се отдава по-лесно?*

— Казано отзад напред, нито едно, нито другото не ми се отдава лесно. Поне в оня смисъл, в който мнозина си представят труда на писателя: сядаш на машината и натракваш едно разказче. Не бих искал, разбира се, и да представям всичко в драматична светлина: ходиш мрачен из къщи, домашните ти не смеят да се обадят, за да не нарушат вътрешния ти творчески мир и пр., и пр. щуротии в естраден стил. Писането прилича на всеки друг човешки труд. И в него има моменти на вдъхновение и на униние, има наслада, но има и мъка, има щастливо избрана посока, но има и мрачни лабиринти, от които едва се измъкваш . . . Що се отнася до разликата между разказа и сценария, никога не съм поставял особен акцент върху тази разлика. В практиката си, искам да кажа. Пиша по един и същ начин, само че при сценария задрасквам някои описания на обстановката, които камерата ще покаже, или размишления — авторски или на героите, — които пък камерата е безсилна да запечата върху лентата. Иначе всичко е едно и също: и най-вече живи образи, без които няма нито литература, нито кино. А как се създават живите образи — това е вече друг въпрос.

— *Таите ли в себе си мисълта сам да поставите като режисьор ваш сценарий?*

— За сега нямам такова намерение. Човек трябва да копае само на едно място, ако иска да извади вода.

— *Блазнала ли ви е мисълта да направите сценарий по чужд материал — по белетристично или драматично произведение на известен комедиограф, наши или от световната литература?*

— Получаваха съм предложения и сам съм си мислел понякога върху някои творби от Вазов примерно или Чехов . . . И може би един ден, като поопразня собствениите си складове, ще погледна отново към чуждите, но остава ли време?

— Ако бяхте кинорежисьор, изкушен в областта на филмовата комедия, произведение на кой комедиограф бихте екранизирали?

— Да си призная театралните комедии не ме привличат особено. Говоря за комедиите от нашата класика. Бих започнал с „Бай Ганю“ на Алеко Константинов. Тази книга, според мен, е първият камък, положен в основите на нравствената крепост на българската нация. Жалкото е, че освен изградените основи нещо бавно върви строителството нагоре: плановете постоянно се променят, материалите са дефицитни, работна ръка не достига . . .

— Какво смятате за финала на „Вилна зона“ такъв, какъвто е? И изобщо какви съображения бихте изложили по въпроса за финала на едно комедиенно произведение?

— „Вилна зона“ има два финала. Първият е драматичен — той завършва с утринното разсъмване и с гласа на момчето, викащо името на своето момиче . . . Вторият е чисто филмов — повторение на началните кадри с бравурната музика на Кирил Дончев и по този начин всичко се огражда в една пъстра и условна рамка. Моето убеждение беше, че може да се мине и без рамката, с един сериозен, така наречен падащ финал — когато смехът ще е изчезнал и зрителят ще усети как започва все по-сериозно да става всичко, как от безобидните шеги в началото нагазваме все по-дълбоко в тези еснафски води, криещи опасни дълбочини и подмоли. Тогава зрителят ще излезе на улицата леко смутен, разтревожен, може

би ще съжалява, че вместо два часа развлечение е получил нова порция тревога, но в същото време всичко това може би ще му действа катарзисно, т. е. ще помогне за нравственото му душевно пречистване. За съжаление този вид финали най-трудно се възприемат от художествените съвети. Ние говорим с ирония за хепи-ендите на буржоазното изкуство, но в своята практика рядко намираме сили да се борим срещу тези хепи-енди. Изискването за щастлив край, според мен, е задължително само в литературата за деца. Само приказките трябва да свършват щастливо, за да може детето да заспи спокойно и да сънува цветни сънища. Изкуството за възрастните не трябва да действа приспиващо, успокояващо и подобряващо храносмилането. То винаги е било тревожно, бъдещо размисъл, активизиращо мозъка на зрелия човек. Има хапчета и прахове за сън и за стабилизиране на нервната система — сериозното изкуство не може да бъде клон от фармацевтичната промишленост.

— Кой ваши сценарий обичате най-много? Защо?

— На този въпрос няма да отговоря, за да не повтора вече станалата банална мисъл за родителя, който еднакво обича всичките си рожби . . .

— Жалко, така закривате възможността за нова интересна насока на нашия разговор. Може би родителите обичат децата си еднакво, но в тази еднаквост все пак има толкова много различия, нюанси. Защото и децата, слава богу, не са типови продукти . . . Е добре, минавам на друг въпрос: имате ли впечатление от зрителската реакция на филмите по ваши сценарии? А в чужбина?

— Обикновено няма никакво разминаване между зрители и това, което сме искали да кажем с режисьорите на тези филми. Или казано с други думи

ми, не съм изживявал големи разочарования при срещите със зрителя. Просто реакциите са били нормални. Приятно бяхме изненадани с Едуард Захариев в швейцарския град Локarno, когато гледахме как реагира публиката на филма „Преброяване на дивите зайци“. На същите места, на които се смееше българската публика, и там се чуваха смехове. Например в сцената, когато дядо Станчо влиза да гледа по телевизията прогнозата за времето и веднага си излиза след това, публиката реагира много оживено. Изглежда, че и швейцарците мислят същото за телевизията, каквото мислим и ние . . .

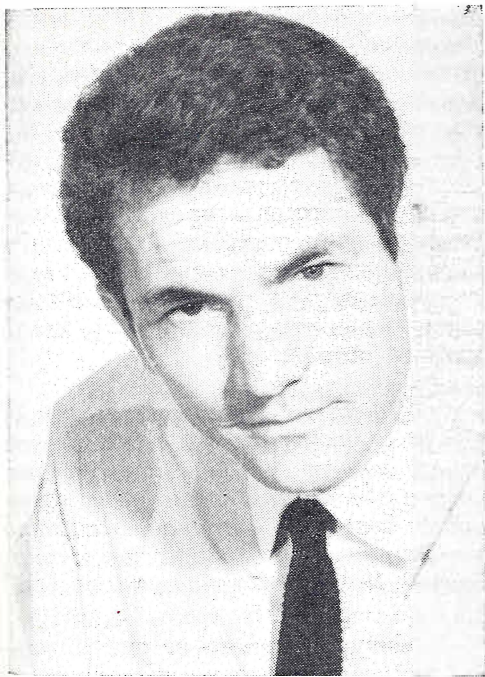
— *Моля ви да дадете кратко определение на сатирата.*

— Всичко на този свят се крепи върху равновесието. Сатирата е онази сила, която възстановява нарушеното равновесие в отношението между хората.

— *Какво е нужно според вас да се направи, за да станем свидетели на дългоочаквания разцвет на българската кинокомедия?*

— Не мисля, че трябва са се създаде министерство на комедията, тъй като има министерство, което се за-

нимава с резервните части, а всеки ден вестниците пишат, че сме зле с резервните части. Искam да кажа, че по този път няма да постигнем много. Едва ли може да очакваме някакъв подем и по линия на интеграцията с чуждите комедиографи по линията на СИВ или ЮНЕСКО. Все пак това е област, където най-малко можеш да разчиташ на чужда помощ. Какво остава тогава? Остава да запретнем ръкави, колкото и шаблонен да е този образ, и да се опрем на собствените си възможности, на своя опит и на своите традиции в полето на хумора и сатирата — от смешната приказка за Хитър Петър до последните сатирични поеми на Валери Петров или Марко Ганчев. Това слагам в едното блюдо на везните. На другото блюдо трябва да бъдат хората, които ще посрещат комедията спокойно, с търпимост и с разбиране на нейната понякога стресваща, но винаги озонираща роля в обществената атмосфера. Усъмни ли се някой в тази роля, опита ли се да прикачи на сатирата старите, ръждясали вече табели — „клевета“, „черногледство“, „буржоазна диверсия“ — тогава това блюдо ще натежи прекалено много и равновесието ще отиде на кино . . . А нали се разбрахме, че всичко на белия свят се ръководи от великия закон за равновесието . . .



ЕДУАРД ЗАХАРИЕВ:

**„НЕ СНИМАМ ПО ЗАКОНИТЕ
НА НЯКАКЪВ ЖАНР, А ИЗ-
ХОЖДАМ ОТ МАТЕРИАЛА,
ОТ ВЪЗМОЖНОСТИТЕ, КОИТО
КРИЕ . . .“**

— По сценарий на Георги Мишев
вие създадохте филмите „Ако не иде
влак“, „Преброяване на дивите зайци“
и „Вилна зона“. С какво ви обогати
това творческо съдружие?

— С много!

— Именно? Това е много важно,
моля ви, не бъдете лаконичен.

— Ако съм постигнал резултат в
игралното кино, то той е плътно свър-
зан с Георги Мишев. Той ми създаде
усещането, че сценаристът не е твор-
ческа личност, която пречи на режи-
сьора — както се случва поняко-
га, — а истински съдружник. У ре-
жисьора съществува страхът, че него-
вите виждания няма да допаднат на
сценариста, затова и не желае да под-
държа контакт с него. С Мишев не бе
така, не само не съм бягал от този
контакт, а напротив, търсил съм го.
Мишев има много ценното качество
да не налага своето мнение, той е
склонен да приеме по-доброто реше-
ние, независимо от това кой го е по-
дал; за него е важен резултатът. Ви-
наги се е отнасял с голяма толерант-
ност и доверие към работата на твор-
ческия екип, включително и към ре-
жисьора.

— Имало ли е все пак трудни мо-
менти?

— Да, но по линия на търсене най-
доброто решение. Имало е конфликти
между двама ни, от една страна, и
материала — от друга, когато ре-
зултатът още не се е получавал. Но
не между самите нас.

Много ценя у Георги Мишев това,
че ми даде възможност да надникна в
творческата му лаборатория в про-
цеса на самата работа; това ми помог-
на да науча много за драматургията,
да почувствувам по-добре творческия
процес у сценариста, да го опозная,
да го усетя по-добре. А това влияе
върху резултата, води до творчески
синхрон. Извлякъл съм много не са-
мо за работата върху конкретен сце-
нарий, но въобще за начина на съз-

даване на едно произведение, било то сценарий или белетристична творба. Мишев винаги е излагал много откровенно своите творчески вълнения и трудности.

Мишев ми даде много с цялото си творчество, и с произведенията, които не съм поставял. Чел съм неговите творби и като пасивен читател, и като активно заинтересован режисьор. Заразявал ме е със своя поглед към живота и проблемите. Настройвал ме е към доверие към действителния, неизмислен жизнен материал. Не става дума за фактологичност, за външно жизнеподобие, за повърхността на явленията, а за търсене на вътрешните конфликти и процеси в заобикалящата ни действителност. Георги Мишев има нюх, уменията в обикновените неща, в сега протичащите явления да открива съществено то. Освен това той ги наблюдава от известно разстояние. Тази дистанция я създава вътре в себе си.

— *Какво получихте по линия на хумора?*

— Немалко. Специфичният му хумор ми помогна да подхождам към сериозните проблеми с някаква усмивка. В усмивката има известна доза оптимизъм. Този оптимизъм е и в личното присъствие на Мишев, и в неговото творчество, независимо от сериозните проблеми, които то поставя.

— *Кой от двата си филма — „Преброяване . . .“ и „Вилна зона“ вие лично оценявате по-високо? И защо?*

— „Вилна зона“. Защото е по-дълбок материал, защото е по-трудна задача, защото го чувствавам като стъпка напред след предишния си филм.

— *Ако се наложи, да допуснем за миг такава възможност, да правите отново „Вилна зона“, какво бихте променили? Кои сцени бихте евен-*

туално отстранили? Какво бихте добавили? Къде бихте поставили допълнителни акценти? Бихте ли потърсили нови изпълнители за някои от ролите?

— Може би бих съкратил обстоятелствената част между епизода, където момчето представя момичето си на родителите и епизода с боя. Бих значително съкратил и епизода след боя. И, разбира се, бих оставил всичките изпълнители, както са сега във филма.

— *По време на разговори за вашия филм „Вилна зона“ — и в редакцията на списанието ни, и в интервю-разговор пред малкия екран — вие изразихте съмнение в принадлежността на филма към сатиричния жанр. Защо? Какви са съображенията ви?*

— Сигурно защото не сме го снимали по законите на някакъв жанр — в случая сатиричния, — а сме изхождали изцяло от материала, от възможностите, които криеше в себе си. А това, че във филма се оказаха и сатирични нотки — толкова по-добре.

— *Това, което наричате само сатирични нотки, всъщност доминира. И „Вилна зона“ не напуска жанра си дори и във финала. Палитрата на сатирата е многообемна, тя включва и сарказма, и иронията, и негодуванието, и най-черните бои, когато смехът вече изчезва. А сега позволете да ви задам друг въпрос: изкушава ли ви мисълта да поставите сатирична комедия или друг филм по ваши собствен сценарий? Какво ви въздържа?*

— Въздържа ме това, че не бих могъл да го напиша. Опитвал съм се — сега за сега не става.

— *За сега. Значи, остава едно обещание за в бъдеще?*

— Е, ако някога се получи . . .

— *А бихте ли направили комедия, в която да доминира добродушната насмешка, леката шега и закачка, лиричното начало? Ако не — моля, обяснете защо.*

— Бих поставил такава комедия. Стига да е хубав сценарият.

— *Кой измежду актьорите, с които сте работили досега, е защитил най-добре режисьорската ви концепция за даден образ?*

— И Ицхак Финци, и Катя Паскалева, и Наум Шопов, и Евстати Стратев, и Георги Русев, и Иван Янчев, и Никола Тодев, и Вълчо Камарашев.

— *Отказвате се да изразите предпочитанието си, може би за да не обидите никого. Но сега пък ги изравнявате.*

— Не. Изброявам всички не защото не искам да изразя предпочитания. Всъщност аз не съм останал излъган — никой от тези актьори не е защитил друга представа, която да се разминава с моята. В различни по обем роли и с различни средства те са покрили представата ми за всеки от тези образи.

— *Разбирам. Ще ви попитам тогава друго: кое е най-силното ви усещане от работата ви с тези актьори?*

— Това са търсещи актьорски личности. Те търсят „защо“, „какво“ и „как“, търсят и корените на своя образ и координатите на целия филм.

— *У нас се правят все още недостатъчно комедии и сатири. Какво е нужно според вас, за да се променят нещата?*

— Просто трябва да има повече сценарии за такива филми. А как се постига това — не знам.

— *Макар че врите и кипите в*

производствения „котел“ на кинематографията ни?

— Във всеки случай не съм убеден, че биха помогнали контракции, конкурси и други подобни . . . Необходими са повече сценаристи с чувство за хумор.

— *Вие имате вече няколко актьорски изяви в киното. Какво ви носят, с какво ви обогатяват като режисьор? Във филм на кой наши режисьор бихте желали да се снимате като актьор?*

— Не са няколко, те са точно две — няколко кадъра във филма на Георги Дюлгеров „И дойде денят“ и малка роличка във филма на Маргарит Николов „Дневна светлина“. Тези два малки опита ми дадоха възможност по-добре да почувствувам хората, които след това на моята снимачна площадка заставаха от другата страна на камерата.

— *Не ми отговорихте във филм на кой режисьор бихте желали да се снимате като актьор?*

— Не отговорих, защото не мисля, че съществуват шансове отново да бъда поканен.

— *В какво виждате патоса на сатирата?*

— В търсенето на доброто. — в обществото, в хората.

— *Бихте ли посочили комедии от световното кино, които вие считате за върхни постижения на жанра?*

— Филмите на Чаплин, „Не тъгувай“ на Георгий Данелия, филмите на Отар Иоселиани.

— *Филмите ви са гледани от сравнително ограничен брой зрители. Как осмисляте този факт?*

— Обяснявам си го с отсъствието

на външна комедийност. Липсват изстрели, напрежение, костюми, не достига сюжетност — всичко онова, което привлича широката публика.

— *Какви изводи правите от това за бъдещото си творчество? Не мислите ли, че, без да изменяте на себе си, на вашите творчески разбирания и намерения, бихте могли да внесете в своите филми известна атрактивност, известна занимателност?*

— Да. Бих искал да съчетаая моите възгледи с предпочитанията на зрителите. Това е не само желание, а необходимост, с която ще се съобразявам в бъдещото си творчество. Дори от „Преброяването . . .“ до „Вилна зона“ е вече извървян известен път в тази насока. Не случайно „Вилна зона“ има малко повече зрители, макар че като материал е по-труден, по-малко атрактивен. Изобщо търсенето на контакт с масовия зрител днес е един от най-важните проблеми в киното. Но при осъществяването на този контакт не бива да се правят компромиси, за да се харесваме, за да угаждаме. Стремехът е да се запази дълбочината при подаването на проблема и същевременно да се намери по-плътен контакт със зрителя. Масовият зрител е също диференциран. В тази зрителска разнolikост най-достойният зрител е мислещият зрител, независимо от това дали го срещаме по улица „Раковски“ в София, или в някой завод извън столицата, или на тютюневото поле. Мислещият зрител е навсякъде, независимо от това дали има образование, дали има диплома, или не.

— *След „Ако не иде влак“, „Преброяването . . .“ и „Вилна зона“, създадени по сценарии на Георги Мишев, вие потърсихте друг кръг от проблеми. Бихте ли запознали накратко читателите със сегашната си работа?*

— Пред завършване съм на филма „Мъжки времена“, който снимам по сценарий на Николай Хайтов. В основата на този филм са залегнали два разказа на писателя — „Мъжки времена“ и „Сватба“. Тези, които са чели разказите, знаят, че това е съвсем друга тематична сфера, съвсем друг материал.

— *Възнамерявате ли да се върнете отново към документалния филм?*

— Непременно!

— *Какво очаквате от това?*

— Това би ми дало възможност за „зареждане“ с нови неща, за проверка на някои усещания, за опростяване на някои вътрешно уж сложни неща. Защото документалният филм не търпи мнимата, измислената сложност, която постепенно и неусетно се натрупва при работата в игралното кино. Документалното кино помага за „разведряване“, за освобождаване от ненужните токове. Тук нещата са по-еднозначни, можеш да се върнеш към първичните усещания — полето е поле, машинистът е машинист . . . Не работиш със символи, създадени от теб самия . . . Документалното кино те учи да наблюдаваш живота.



БРАТЯ МОРМАРЕВИ:

**„НЕ ИСКАМЕ ДА РАЗДАВАМЕ
ПРАВОСЪДИЕ, ДА ЗАСТАВАМЕ
В ПОЗАТА НА ОБВИНИТЕЛИ“**

— На вашия авторски почерк в киното досега са били чужди гневът и негодуванието на сатиричното отрицание. Вие предпочитате добродушната насмешка, леката шега и закачка. Имате ли амбицията да изследвате и някои по-сенчести, тъмни страни от живота, които съпътствуват и най-възходящото развитие и които вече предполагат друго, авторско отношение към материала, други бои на хумора? Задавам тези въпроси, защото на вашето творчество — извън киното — не е била чужда и една подчертана сатирична интонация.

— На нас наистина много ни се иска да напишем сатира, засягаща най-парливите въпроси на нашето ежедневие, такава сатира, че всички критици да възкликнат „ашколсун“. Би ни се искало да дадем възможност на Иван Стоянович да разбере какви точно са дълбоките социални корени на недостатъците в нашия живот, които той често търси в нашите фил-

ми, за да докаже, че ги няма; да дадем възможност на Бистра Донева да изследва всичките сатири в световната литература и кино и да установи, че чак пък такава сатира не е имало; на Любен Георгиев — да съжали, че на времето ни обяви за „съмнителни автори“ . . . Би ни се искало, но . . . Лошо е, когато творческите планове се градят само върху амбиции, не и върху възможности. А и по природа ние сме си добродушни, което е твърде характерно за дебелия хора. Ако има нещо в творческите ни планове, то е преди всичко комедия за дебелия хора, но и тя ще бъде добродушна.

— *За дебелия хора не са характерни комплексите за малоценност, а вие говорите за липса на възможности. Вече казах, че извън киното вие сте демонстрирали неведнъж вкус и към по-острия, сатиричен смях. Защо тогава предварително изключвате едно по-различно ваше присъствие в киното?*

— Е добре, ще признаем — въпреки че не влизаше в намеренията ни да говорим предварително за това: не изключваме възможността, за която говорите. Работим върху една сатира из живота на научните работници и вече доста сме напреднали. Макар че историята се развива в света на науката, иска ни се стрелите на нашата сатира да попаднат „на месо“ и в други области на нашия живот.

— *Вашия сценарий са били реализирани от различни режисьори. Коя режисьорска интерпретация считате за „най-вашия“, най-близка до авторския ви замисъл?*

— Нямаме случай, за който да кажем: „Дадохме един сценарий, а излезе съвсем друг филм.“ Но най-близко до нашия замисъл е „Задача с много неизвестни“ на Лиляна Пен-

чева, направен за българска телевизия.

— *Кой от вашите сценарии, създадени досега, цените най-много? Защо? И моля, не ми отговаряйте, че всяка майка обича еднакво своите деца. Защото, между другото, това не е и съвсем вярно.*

— „Сиромашко лято“. Смятаме, че в него има най-много човечност и житейска правда. Въпреки че много епизоди могат да се считат за невероятни, той е най-малко измислен.

— *Независимо от различните тематично-проблемни търсения в отделните ви филми има нещо общо, което ни позволява да говорим за вашата — на братя Мормареви — тема в българското кино. Как бихте я формулирали вие?*

— Не смятаме, че има някаква наша тема в българското кино. По-скоро ние като че ли пишем на една и съща тема. Случайно или не, във филмите ни се засяга въпросът за отношението между различните поколения. (Фактически това установихме чак сега, когато трябваше да отговорим на този въпрос!) Не случайно обаче ние сме винаги на страната на по-слабите, били те деца или възрастни. При това ние никога не искаме да раздаваме правосъдие, да заставаме в позата на обвинители или адвокати на някого. Ние се стараем само да вникнем в различните правди и да накараме хората да ги видят. Взаимното уважение и „мирното съвместно съществуване“ между хората могат да се постигнат само на базата на взаимното разбиране. Ние смятаме, че изкуството във всичките му форми трябва да се бори срещу отчуждението.

— *Имате ли усещането, че е необходимо да направите някакъв завои в творчеството си — било тематичен, било жанрово-стилистически?*

— Известно е, че много катастрофи стават именно на заводите, така че, без да сме категорични, нямаме намерение да завиваме. „Българска кинематография“ произвежда годишно над 20 игрални филма. Смятаме, че все още има място ако не всяка година, то поне на две години веднъж на екраните да се появява един „добродушен, закачлив и шеговит“ филм за нашето ежедневие. Ако и „Българска кинематография“ смята така, работата е наред.

— *Как протича съвместният творчески процес при вас? Надявам се, не ще отговорите като Илф и Петров — че единият пише първото изречение, а вторият — следващото...*

— Най-напред разговаряме върху определена идея, която се е зародила пак в резултат на много разговори. Започваме постепенно да нахвърляме план на бъдещия сценарий. Всеки казва какво мисли, без да се стеснява от другия, просто мислим на глас. Това фактически е „тайната“ — мисленето на глас. Дамислиш на глас — е все едно да се разсъбличаш пред някого, а пред всеки човек не може да се разсъблича. Трябва да му е много близък, да не се срамува от изказана глупава мисъл. Не знаем с другите как е, но при нас от десет мисли девет са глупави и чак в десетата може да има нещо. Но понякога и най-глупавата мисъл у единия може да породи нещо умно у другия.

И така, мисленето на глас при нас е дълъг процес, трае седмици и месеци. При това пресяване на мислите каквото остане, записваме си го. Постепенно изграждаме скелета на целия сценарий и когато пристъпим към окончателното му литературно оформяне, сценарият е вече напълно узрял в главите ни.

— *А при разногласие? Кой решава последен?*

— Всеки от нас има право на

вето. Общо взето, работим много бавно, защото за всичко трябва да постигнем пълно съгласие. В първоначалните класове на училището при изучаване на простото тройно правило дават на децата следната задача: „Ако един кооператор прекопава един декар за един ден, за колко ще прекопаят един декар двама кооператори?“ Слабите ученици отговарят: за два дни. Ако същата задача се поставяше за нашите сценарни, слабите ученици щяха да бъдат прави...

— *Мислили ли сте някога да направите сценарий по чужд материал, по произведение на известен комедиен актор? Не мислите ли, че подобна възможност, между другото, би ви обогатила с нещо, би обновила и собствена ви палитра?*

— Не сме мислили да екранизираме чуждо произведение, но сигурно би било интересно да опитаме. Не бихме обаче екранизирали творба на чуждестранен автор. Човек трябва да е близо до това, което пресъздава. За нас обаче има една пречка — ние пишем на съвременна тема, тя ни интересува, а авторите на съвременни произведения са живи. Едва ли има жив български писател, който да не смята, че сам може да напише сценарий по творбата си. Колко му е? Един сценарий има 60 страници — по 10 страници на ден, 6 дни. Точно толкова, за колкото господ е създал света.

— *Изкушавала ли ви е мисълта да застанете зад камерата — да реализирате сами като режисьори ваши сценарий?*

— Изкушавала ни е. Когато гледаме реализирани сценариите си, въпреки неизбежния процес на съвместна работа с режисьора, винаги има неща, за които си казваме: „Добяхме ние, щяхме да го направим еди-как си.“ И това е естествено. Когато пишем, ние виждаме героите си, знаем как се смеят, как плачат, как

биха реагирали при едно или друго обстоятелство и пр., и пр. Например за нас Огнян от „С деца на море“ беше културен и възпитан младеж. Във филма не е така, там той е „гларус“. И така може, ние не виним режисьора, но и досега не сме съгласни с тази интерпретация. В „Сиромашко лято“ главният ни герой, пенсионерът, за нас беше човек с ограничени материални възможности. Във филма го видяхме да живее в апартамент, който по големина и мебелировка не само надхвърля възможностите на един обикновен служител, но и напомня за бивша едра буржоазия. Е, и така може, въпреки че за нас героят ни изгуби част от очарованието си.

Повтаряме, не отправяме упреци към режисьорите. Те съвсем не са длъжни да виждат и усещат нещата като нас. Но на един автор, който е живял дълго време със своите герои, който е вложил всичките реплики в устата им, който е измислил сюжета и ситуацията, винаги ще му се иска героите му да изглеждат на екрана такива, каквито са били във въображението му. Оттам и изкушението да застанем зад камерата. Но само толкова. Както казва народът: „Всяка жаба да си знае гьола.“ Идеалното е режисьорът да е автор на филмите си. Стига той да може да бъде автор, а не просто да се е изкушил да си напише сам сценария. Известно е, че за да можеш да пишеш, не е достатъчно да знаеш само азбуката.

— *При сътрудничеството в киното и автори, и режисьори в някаква степен взаимно се обогатяват. В съвместната ви работа с кой режисьор сте получили най-много?*

— Много ни е трудно да определим от кой режисьор сме получили най-много. От всеки сме научили по нещо. От Володя Янчев — тайната на диалога в киното. Както той казваше, „диалогът трябва да бъде тиктак“. Много сме му благодарни. От Димитър Петров научихме, че не

трябва да съдим за режисьора по неизбежните спорове (или по-добре — караници) при общата работа, а по крайния резултат. Когато работихме с Иванка Гръбчева, разбрахме колко приятно е да си с режисьор, който знае какво иска и как го иска. Милен Николов ни остави приятното чувство, че сме работили с етичен и културен човек. На Лиляна Пенчева сме признателни за хубавия филм, който направи. А опитът ни с Петър Василев сега обобщаваме. Каквито и да са резултатите, важното е, че станахме приятели.

— *Бихте ли дали едно определение — съвсем лаконично — на сатирата, което според вас най-добре ще изрази нейната същност?*

— Според нас истинската сатира осмива слабостите на по-силния. Тогава сатирата носи удовлетворение на хората. В обратния случай може да предизвика само административни тръпки.

— *Какво смятате за мястото на положителния герой в сатирата?*

— Представете си само, че хората започват да се смеят най-много на него! . . . Шегата настрана, и в действителност смятаме, че положителният герой е излишен в сатирата. Днес хората са достатъчно издигнати в културно отношение, за да нямат нужда от персонификация на добродетелите.

— *Любимите ви комедийни автори — в нашата и чуждата литература?*

— Алеко Константинов. От съвременните хумористи обичаме Мирон Иванов, Васил Цонев и още много други. По отношение на автори-хумористи нашата страна е на едно от първите места в света, не говорим на-

изуст, следим хумористичната литература . . . Много обичаме Илия Илф и Евгени Петров, Марк Твен заради „Том Сойер“, Хашек заради „Храбрият войник Швейк“ . . .

— *Бихте ли посочили три заглавия на комедийни филми от световното кино — от зараждането му до днес, — които вие считате за най-ярки и завършени представители на жанра?*



ВЛАДИМИР ЯНЧЕВ:

**„ВРАГОВЕТЕ НА САТИРАТА —
ТОВА СА НЕЙНИТЕ
ПОТЕНЦИАЛНИ ГЕРОИ“**

— Много ни е трудно да отговорим на този въпрос. Предпочитаме да посочим три комедии, които са ни накарали много да се смеем, които още помним и които бихме гледали отново: „Дъщерята на браконiera“, един стар чешки филм, „Ден като ден“ на Отар Йоселиани и „Диктаторът“ на Чаплин. И ето че сега изведнъж ни изникнаха и още много заглавия, но за тях вие не ни питате . . .

— *Как попаднахте в света на комичното? Кога почувствахте необходимост да се посветите на това трудно поприще?*

— Случайно. Мисля, че в хумора не са възможни предварителна подготовка и квалификация. Както казват — или го имаш, или го нямаш. . . В московския ВГИК, където следвах, правех отчаяни опити в други жанрове, но те не се получаваха . . .

— *Тогава не се получаваха. Защо то в творческия ви актив днес има и други, некомедийни творби: „Първият куриер и „Откраднатият влак“.*

— Да . . . Помня, че тогава един от моите преподаватели ме посъветва да направя нещо смешно, весело. Направих, получи се. Оттогава работя предимно в комедийния жанр.

— Коя от вашите пет кинокомедии, създадени досега, обичате най-много? Моля, обяснете защо.

— Трудно ми е да отговоря. Но при всички случаи по-важното е публиката да ги обича . . .

— *И все пак?*

— „Любимец 13“, „Бъди щастли-

ва, Ани!“ и „Невероятна история“.

— *Пак ги размножихте. Не бихте ли могли да се концентрирате още малко?*

— Не ме насилвайте. Всеки от тези филми обичам по своему, във всеки един от тях има по нещо, което обичам най-много.

— *В какво виждате главната мисия на сатирата?*

— За сатирата са написани достатъчно сериозни изследвания, пък и класическите сатирични произведения сами най-добре показват нейната мисия . . . Искам само да добавя една подробност, която ми подсказаха опонентите на сатирата. Те обичат да казват: „Няма защо да показваме кирливите си ризи пред света.“ Аз съм убеден обаче, че сатирата не показва кирливите ризи, а ги пере! Сатирата е мощна и ефикасна перална машина. Съгласете се, че е по-добре да перем кирливите ризи, отколкото да ги крием по долапи и гардероби или още по-зле — да ги носим. „Смехът прави силата“, ако ми позволите тази перифраза.

— *Нашето общество е дълбоко заинтересовано от развитието на сатирата. И въпреки всичко тя има своите недоброжелатели, своите врагове. Бихте ли ги посочили?*

— Не мога да ги посоча с пръст, но според мен враговете на сатирата са тези, които в живота се явяват нейни потенциални герои. Именно те са нейните най-резки противници.

— *Случвало ли ви се е в процеса на работата да се стъписате пред някои ваши решения, да заобляте някои ръбове, да попритъпите някои остроти?*

— Случвало се е, но не в процеса на работата, а след това. . . . Случвало се е.

— *В какви мерки би могла да се изрази една последователна политика на Българската кинематография и Съюза на българските филмови дейци за насърчаване, за поощряване развитието на българската кинокомедия?*

— Известно е, че количеството преминава в качество. Затова според мен има само една генерална мярка — да се пускат в производство повече и повече комедии и да се поощряват съзнателно талантливите творци. Останалото е въпрос на време.

— *Само че сценариите няма да паднат от небето. Или вие искате да кажете, че студията ни вече разполага с достатъчно сценарии, годни да бъдат пуснати в производство?*

— Не, но при добро желание може да ги има.

— *Но така ние се връщаме отново там, откъдето тръгнахме: необходимостта от поощряване. Според вас какво е нужно преди всичко?*

— Повече инициативност. И готовност да се поеме рискът.

— *А каква вина откривате у самите творци за изоставането на нашата филмова комедия?*

— Все още не достига професионален опит. Не винаги се проявява достатъчна гражданска смелост. Често доминира желанието за лаври и признание. А известно е от практиката, че комедията носи повече главоболіе.

— *Надявам се, че като говорите за всичко това, не изключвате себе си?*

— Обратното, изхождам много повече от себе си.

— Тогава нека свържем въпроса с вашето творчество и конкретно с последния ви филм „Последният ерген“. Какво смятате, че не достига на филма, какво ви се изплъзна?

— Сега, когато мина толкова време и мога да го погледна малко отстрани като чужд човек, се дразня от известна сюжетна фрагментарност. Някои от епизодите съществуват сами за себе си, а би трябвало да се „тласкат“ един друг, и то по такъв начин, че да не спират сюжета, а непрекъснато да го развиват, да не създават ненужни паузи в съзнанието на зрителя.

— Кое определи своеобразната стилистика на този филм?

— Стилистиката на едно произведение се определя „отвътре“, от подхода на режисьора към материала, от избора „градус“ и характер на хумора. Тогава формата е само на пръв поглед еkleктична, тя може да обедини органично в единна художествена тъкан различни сами по себе си стилове — гротеската, мюзикъла, битовите елементи, ексцентриката, мелодрамата.

— Вие говорите за намеренията ви при реализацията на „Последният ерген“.

— Именно. Отделен въпрос е дали и доколко това се получи.

— Какво смятате за участието на филмовата ни критика в делото на българската кинокомедия?

— Случайни, инцидентни преценки за отделни комедии, излизащи по екраните, не могат да създадат необходимия климат за развитие. У нас липсват по-фундаментални изследвания, анализиращи цялостната обстановка около жанра. Разбира се, с това трябва да се заемат критиците, но не случайните спътници на жанра,

а тези, които разбират и уважават хумора.

— Кой актьор или актриса в българското кино се доближава до вашата представа за идеалния комедиен актьор?

— Ние имаме много силен и многочислен екип от комедиен актьори. За една малка страна това е феноменално явление, което доказва големите възможности и традиции в хумора на нацията ни. Някои от тези актьори се доближават до представата, за която вие говорите. За съжаление обаче комедиената ни драматургия е в дълг пред тях и често ги оставя на самотек в лоното на естрадата.

— Кое е най-важното в професията на режисьора, посветил се на комедията?

— Да не губи доброто си настроение и чувството си за хумор, да помни, че публиката е зад него.

— Какво по-точно имате пред вид, когато говорите за подкрепата на публиката?

— Публиката не е еднородна. Имам пред вид честната, обществено ангажираната, духовитата публика. Тази, която преживява обществените проблеми като свои собствени. Именно отношението на тази публика — а не на духовно затлъстелите, деградирали във вкуса си зрители — е за мен ориентир и критерий за качествата на една комедия. На тази публика трябва да се вярва, дори и когато влиза в конфликт с твореца. Много лесно е да се позоваваме на публиката, когато ни хвали . . . Много добре съзнавам, че изкуството си отмъщава жестоко, когато творецът се принизява, за да угоди на някого. В този смисъл киното, макар и масово изкуство, трябва да остава винаги дълбоко индивидуално творчество, изискващо от художника вяроност към себе си.

— *Какво смятате, че още не ви достига като режисьор, работещ предимно в областта на комедията?*

— Много.

— *Бихте ли посочили имената на трима, предпочитани от вас режисьори, работили или работещи и днес на попрището на филмовата комедия?*

— Обичам целия Чаплин, обичам

„Веселите момчета“, „Волга-Волга“ и „Цирк“ на Александров, обичам много неща у Рене Клер.

— *Над какво работите сега?*

— Над нова комедия.

— *Пак ли? Това означава, че ще имаме възможност да разговаряме отново . . .*



ПЕТЪР ВАСИЛЕВ:

**„ЗА ВСЯКА ОТДЕЛНА ТВОРБА
Е НЕОБХОДИМ
СЪОТВЕТЕН „КЛЮЧ“. . .“**

— *Вие сте един от пионерите на българската кинокомедия; в досегашния ви творчески актив влизат осем комедийни творби. Какво ви донесе смехът през всичките тези години?*

— Много лекарства и доктори . . .

— *На попрището на филмовата комедия вие сте преживели и много удовлетворение, и неизбежни разочарования. Коя своя кинокомедия обичате най-много?*

— Казано е, че истинската любов е като дълбоката река — тиха. Защо да я излагаме на показ?

— *Но казано е също, че човек обича най-много онова, над което се е трудил най-много, което му е донесло най-много творчески вълнения. И така?*

— Е, ако става дума за творчески вълнения, ще посоча „Кит“.

— *Има ли такъв комедиен филм, който бихте искали — сега, когато се обръщате назад—да не е бил създаван, да не съществува в творческата ви биография?*

— Човек идва на света не по своя воля, а истинският родител никога не се отказва от децата си — каквито и да са те. Тук като че ли действа почти слепият биологичен инстинкт за продължение на рода — и най-слабите са някаква надежда (или поука . . .)

— Работили сте с различни сценаристи в областта на комедията. С кого творческото сътрудничество ви е донесло най-голямо удовлетворение?

— Срещата с всеки нов автор поражда и надежди, и страхове. Но във всички случаи трябва да присъствуват уважението и доверие. За съжаление понякога отсъствуват.

— Не правите ли опит да се измъкнете?

— След като ми поставят клопки, разбира се . . .

— „Два диоптъра далекогледство“ ви заснехте по сценарий на братя Мормареви. Какво бихте казали за нейните особености, за нейните плюсове и минуси?

— Аз бих желал да посоча силните страни в творчеството им. (Имам пред вид „Два диоптъра . . .“) А ако някой открие слабости, нека им ги каже. Не бих искал да губя приятелите си, и без това са толкова малко!

— Добре, посочете силните им страни. С какво ви привлече сценарият?

— С непосредствеността и искреността на наблюденията. С това, че авторите вникват в интимното на човешката душа, на характерите, които се изявяват в обикновена, като че ли безконфликтна среда. С дискретността си при поднасянето на смеха. Това са силни страни в драматургията на Мормареви. Повтарям — имам пред вид преди всичко „Два диоптъра далекогледство“.

— В печата един критик изрази мнението, че този тип драматургия (на братя Мормареви) е адресиран към една естетически по-слабо подготвена аудитория. Подобна оценка засяга косвено и вас. Как бихте възразили на подобно твърдение?

— А нима вие споделяте това мнение?

— Оставете моето мнение. Аз го излагам отделно и достатъчно подробно . . .

— Но нали водим разговор!

— Е добре, да речем, че не го споделям. Кажете сега вие как бихте възразили?

— Бих попитал вашия колега дали се храни само с едно неизменно меню, колкото и да е пикантно. И дали носи само един тип дрехи, колкото и да са скъпи и добре ушити . . .

— С кой актьор сте постигнали най-добри резултати, най-пълно покритие на замисъла ви за даден образ?

— Много трудно, почти невъзможно е две творчески индивидуалности да се покриват напълно. Но истинско удоволствие съм изпитал и съм получил добри резултати от съвместната ми работа с Апостол Карамитев, Иван Братанов, Валентина Борисова, Гинка Станчева, Георги Калоянчев, Георги Парцалев, Кирил Господинов.

— Правили ли сте опити в областта на сценаристиката?

— Да, трябва да ви припомня, че сценарият на „Князът“ е съвместна работа с Банчо Банов. С Мирон Иванов написахме сценария „Аспирин няма“, който за съжаление не бе реализиран. Това бе една „откачена“ история, в която се разказваше за съвсем реални неща.

— Бихте ли предложили една кратка дефиниция на сатирата, която изразява най-добре същността ѝ?

— Вие поставяте малко нетактично този въпрос. В дома на обесения говорите за въже . . .

— Надявам се, че въжето е за сатиричните герои . . . И така?

— Във всеки случай сатирата не произлиза от сатър, макар че понякога тя реже гневно, отведнъж, без снизхождение, отсича болното „до здраво“. В името на здравето!

— В последните ви работи откривам известна боязън да търсите яркостта на рисункъта, преувеличенията, хиперболата. Като че ли непрестанно се стремите към заземяване, като че ли непрекъснато се мъчите да обуздаете въображението си. Защо е така? Само поради характера на драматургическия материал ли?

— Не съм много съгласен с вас. Мисля, че за всяка отделна врата е необходим съответен ключ, а не шперц, не универсално пособие. Самият материал в най-голяма степен определя ключа, подхода към него, стилистиката. Понякога — не забравяйте и това — сценарният материал предлага много верни и точни наблюдения, но същевременно не дава добра храна за въображението на режисьора.

— Какво смятате за мнението на някои теоретици, че златният век на кинокомедията е окончателно в миналото, че тясно специализираните жанрове изобищо са обречени. При взаимното обогатяване на жанровете границите им се развивали и разтваряли в единна тъкан.

— Изглежда, тези теоретици малко ходят на кино. Докато свят светува, ще съществува и кинокомедията — понякога чиста, други път

„примесена“ със сериозното и тъжното. Хайде да не предлагаме рецепти! Смехът е бил и ще бъде! Може навъсени социолози и теоретици да не вярват в неговото бъдеще, може да го погребват, по-важното е, че комедии се правят и ще се правят, че зрителите ги търсят и ще разчитат на тях.

— Но веднъж, в един наш разговор — още по време на снимките на „Два диоптъра . . .“, — вие избягнахте да наречете филма си комедия. Защо? Тогава се бояхте от „примесите“ на смешното ли?

— Ни най-малко! Вярно е, че материалът не е изграден върху ярко комедийни сюжетни ситуации, че историята е съвсем позната, да не кажа, банална. Но аз тогава бях въздържан, защото не ми се искаше да говоря за резултата прибързано, в процеса на самата работа. Разбира се, че това е комедия, в която сме се старали да присъствува и сериозното.

— Къде са според вас корените на несекващата необходимост на зрителите от смях, на неизменната им преданост към комедията?

— Смехът, който носи комедията (смешната!), е също тъй необходим за човека, както сънят и чистият въздух — също дефицитни. Аз бих препоръчал при някои лечебни заведения да се открие отдел „Смехолечение“, особено за една категория наши съвременници, които като че ли се страхуват да се смеят (да не би да ги вземат за лекомислени) . . . О, неразумний и юроде, поради что се срамиш да се смееш? Или са немали болгаре Ботев, Славейков, Алеко, Михайловски, Кирков, Подвързачов, Смирненски и прочее? Пък и сега има техни събратя.

— Моля ви, посочете имената на трима най-добри според вас режисьо-

ри — майстори на смеха в световното кино?

— Чаплин, Александров, Джерми.

— За какво бихте благодарили на филмовата критика, в какво бихте я укорили?

— Ако някои от моите комедии не успяват да разсмеят публиката, то някои критици вършат това великолепно. Един критик например писа някога по повод на една моя комедия, че не било време да се смеем „безгрижно“, като се позоваваше на Айзенщайн . . . С критиката съм в много добри отношения (поне досега) — тя или ме е отминавала, или ругала. Аз като възпитан човек не съм обръщал внимание, вървя по пътя си.

— Какво е нужно според вас да се направи (творчески, организационно-творчески мерки и др.), за да се правят повече и по-хубави комедии у нас?

— Страхувам се да давам съвети, защото често се случва вместо да изпишем вежди, да извадим очи . . . Да не се навъдят толкова много комедии, че да почнат да викат: „Стига комедии!“ . . . Между нас казано, комедии има, но трябва да ги види

доброжелателно око. Имам пред вид не само моите филми, разбира се.

— Но доброжелателно око не означава снизходително око, нали?

— Имам пред вид честно виждащото око.

— Простете ми дежурния въпрос: какви са плановете ви?

— Моите режисьорски планове за съжаление не са така твърди и ясни. По този повод си спомням поговорката: „Какво си мисли камилата, какво си мисли камиларят . . .“ Плановете ми зависят от редица инстанции и хора — сценаристи, ръководители и пр.

— Какво смятате за забавната, чисто развлекателна комедия?

— Нали си спомняте какво беше казал мъдрецът — че всички жанрове имат право на съществуване освен скучните. Към това няма какво да се добави . . .

Разговорите с Георги Мишев, Едуард Захариев, братя Мормареви, Владимир Янчев и Петър Василев води Божидар Михайлов

За да се обхване необхватното

(Конспект към темата „Национално своеобразие на българското кино“)

ВЕРА НАЙДЕНОВА

Неотдавна в централния вестник на една социалистическа страна се водеше продължителен разговор около националните особености на киното. Не е излишно да се отбележи, че в случая се обсъждаше високо развито, авторитетно филмово творчество, в миналото неведнъж сочено като пример на изкуство с ярка национална характеристика. В този разговор с тревога се изтъкват някои белези на откъсване от „чернозема на родната почва“, на „спадане“ в националната автентичност на темите и проблемите, на прекалено универсализиране в художествения език на някои от видните режисьори . . .

Без да откриваме каквато и да е пряка връзка между посочения разговор и поредицата статии, свързани с националното своеобразие на българското кино, което сп. „Киноизкуство“ целенасочено публикува в последните си броеве, пак не ще отречем, че този синхронен интерес към един от най-сложните въпроси в естетиката и изкуствознанието е показателен. Изобщо напоследък разсъжденията за „националното“ не са рядко явление в практиката на световната теория и критика на изкуството. Така например поради многонационалния характер на съветската държава нейните учени-изкуствоведи изключително често и широко обсъждат въпроса за диалектиката на националното и интернационалното и възможностите за взаимодействие на националните форми на изкуството в широките граници на съветската социалистическа

култура. Бързо се разпространяват и редица разнородни концепции на буржоазните изкуствоведи по тези въпроси. С изследването на националните особености в изкуството е свързано и разширяващото се значение на компаративистиката. Може да се каже, че проблемът за национална самобитност е една от горещите теми на нашата епоха. Като всеки значим за човечеството проблем и той се възпламенява наново при съответни обществено-исторически условия.

Проблемът за „националното“ в ситуацията на съвременната култура

Развитието на човечеството не познава толкова благоприятна епоха за разцвета на нациите, а оттам и за разцвета на националното изкуство, като тази, в която живеем ние. Десетки азиатски народи — някои изостанали, а други почти обезличени в културно отношение — бяха обединени в световната държава и ускорено се приобщиха към най-прогресивната съвременна култура. Чрез създалата се след Втората световна война социалистическа общност редица европейски страни, сред които и нашата, изживяха изключително национално и културно обновление. Защото националният автентизъм е свързан със социалния и икономическия прогрес, а за да има национална култура и изкуство, е нужна национална и политическа самостоятелност. Всяка нация е „изключителна“, но тази изключителност се разкрива при определени обстоятелства, а националният дух е понятие „идеално“, заложено в нацията като потенция, която се реализира само при благоприятни условия...

През последните две десетилетия процесът на националното обособяване и диференциране стана още по-обхванат и бърз като следствие от разпадането на световната колониална система, която поставяше множество по-големи и по-малки народи в подчинение на няколко главни капиталистически страни. Рухването на колониалната система влияе и върху структурите на националните култури и изкуства, а така също и върху цялата структура на световната култура „Ние живеем в епоха на национални литератури“ — тези думи на големия съветски литературовед Н. И. Конрад могат да бъдат отнесени към всяко съвременно изкуство. Диференцицията на народите е придружена от стремеж към възкресяване на собствените традиции в художественото творчество и съхраняване на самобитността. Новоосвободените народи се включват в духовния живот на човечеството със свой културен опит и обогатяват изкуството със свои естетически особености, изразяващи се в определени художествени системи. Бързият напредък на културата им се проявява и в усвояването на новите изкуства, сред които е и киното.

Но процесът на диференцицията е диалектично свързан и с някои интеграционни тенденции, в най-висока степен характерни пак за нашето време. Все по-засилващите се контакти между народите правят възможно осъществяването на мечтаната от велики умове на човечеството „световна култура“. А знае се, че този термин не означава обезличаване и уеднаквяване, а общност на равноправни култури. По-точно, именно от диференцицията на народите и културите се ражда многообразието и единството на „световната култура“, в която се зачита равноправният принос и особеностите на всеки народ. Усъвършенствването на средствата за масова комуникация допринася за създаване на по-непосредствени връзки между отделните регионални и национални култури, намиращи се на големи разстояния във времето и пространството.

Въздействието на средствата за масова комуникация обаче не е само благотворно; с него в наше време се свързват и редица опасности за само-

битността и многообразието в изкуството. От тяхната магическа сила възниква например бързата актуализация, поради която навсякъде и всичко става известно веднага и мнозина художници неусетно се стремят да следват каноните на преходни моди или правила за изкуство, родени в други географски територии, върху друга историко-културна почва. Впрочем вината за нивелиране на националните особености не се хвърля само върху средствата за масова комуникация. Отдавна съществуват мнения, че изобщо съвременната цивилизация поглъща местния колорит, сочи се, че един от големите проблеми на САЩ и Западна Европа през последните десетилетия е космополитизмът на изкуството, лишено от национален характер, говорещо на някакво „професионално есперанто“. Изхождайки от идеята за разширяване на научно-техническите и икономическите връзки между обществените системи, някои западни философи и социолози екстремистки я превръщат в идея за идеологическа уравниловка и издигат лозунг за „духовна конвергенция“ на света. Според тях процесите на научно-техническата революция естествено водят към нивелиране на националните особености в изкуството и неизбежно създават космополитна „суперкултура“.

Без да отричат, че технизацията и средствата за масова комуникация имат известно унифициращо въздействие, марксистките социолози и естети търсят причините за обезличаване и уеднаквяване на изкуството преди всичко в явления от идейно-политическо и творческо естество. Както се знае, според марксизма научно-техническата революция помага за развитието на народите и нациите, а не им противостои. А нациите са трайни исторически общности, подложени на постоянни изменения, но сближаването им, както и заличаването на различията между тях, може да се осъществява чрез все-страниен разцвет на националните култури, чрез разкриването на цялата им жизнена и творческа потенция. Диференциацията на нациите може да намалее и дори в далечното бъдеще да изчезне и от отделните човешки колективи да се съгради голяма световна общност. Но това може да стане само чрез обогатяване на националното, чрез естествените процеси на пълното му разгръщане. (Луначарски беше казал, че човечеството върви към интернационализъм, но на основата на националните особености и на тяхното пълно развитие.)

За пълното разгръщане на националните възможности в изкуството все още има социални, политически и идеологически препятствия. Не на последно място сред тях днес е намесата на американските капитали не само в икономиката, но и пряко в изкуството на редица страни. Особено силно влияят американските продуценти върху производството и разпространението на филми в немалка част от света, в това число и в редица високоразвити европейски страни. Голямо поражение вършат и комерсиалните форми на масовата култура (особено силно действащи в сферата на киното), при създаването на които се спекулира с достъпността на изкуството и поради това влизат в действие стихийната конвенционалност, щампите. Фабрикантите на произведения за масова консумация се насочват към създаване на серийни матрични продукции, характеризиращи се не само с намалената си, облекчена проблемност, но и с игнориране на националните особености, които според тях биха затруднили немногобразованите консуматори. Впрочем националното, народното в продукцията на масовата култура често се замества от псевдонародни имитации и от атрибутите на туристическата екзотика.

Тези, а и още много други непосочени тук причини по особен начин изострят днес проблема за националната специфика на изкуството. Ето защо не само в развиващите се страни, където все още продължава формирането

на нациите, но даже в най-развитите страни хората придават значение на своята етническа принадлежност и свързания с нея широк комплекс от психологически и културни особености. А може би повишеният интерес към този проблем е и някаква реакция, така да се каже, обратна страна на „ерата“ на технизацията и положителните науки, стремеж в този век на задъхано бързане и свръхмашинизация да запазим духовните си корени, онези трайни, кристализирали ценности, които имат сила за нравствени регулатори. Този стремеж може да се разглежда и като аспект от голямата тема в буржоазното изкуство на XX век, свързана с опасностите за отчуждение между човек и човека, между човек и природа, между минало и бъдеще.

Все от тази реакция срещу урбанизацията и технократизирането на живота в изкуството на Запада възникват и някои тенденции на носталгия по патриархалното, към идеализация на консервативните начала в живота. През последното десетилетие на Запад се заговори за „ретро“-мода, която обхваща не само кръговете на „светския живот“ и облеклото, но и изкуството. В някои от страните на Третия свят като израз на засилени национални тежнения пък се забелязва склонност към абсолютизиране на регионалните особености, към крайна стилизация, която превръща произведенията на изкуството в отчуждена, затворена, тясно кодирана система. Това са все явления, които говорят за нарушения в нормалния исторически живот на изкуството, за неспазване на един от основните закони в общественото му битие — диалектичната връзка между националното и интернационалното. Днес, в епохата на „комуникативния взрив“ той има още по-голяма сила. Всяко съвременно национално изкуство, а, може да се каже, и всеки творец, днес трябва да държи сметка за общите веяния на времето, за неговите цялостни идейни и естетически характеристики. За всеки съвременен естетически образован човек е ясно, че колкото и да е важен за една творба колоритът на мястото, в което е създадена, тя получава най-висока цена само когато носи в себе си големи общочовешки идеи, общочовешки страсти и проблеми и е „облечена“ във форма, която може да бъде „прочетена“ от всички хора по света.

Без да свежда същността на изкуството до негова „биологична предопределеност“, към което са склонни редица буржоазни теоритици, социалистическата естетика и изкуствознание също се интересуват от естествените качества на изкуството, от „етническите правила“, по които то се създава във всяка отделна страна. Изкуството не търси тенденциозно и умозрително своето национално своеобразие, но това своеобразие може да бъде култивирано и насочвано в неразривна връзка с теоретичната му осъзнатост и обоснованост.

Време за национално „осъзнаване“ на изкуството

Има афоризъм, който сравнява националното своеобразие с наивността — когато я съзнаваш, тя вече липсва. Има и други, които го отнасят към „тъмните и сложни области на природните стихии“, на онези явления, които „всеки чувства, но нито един философ не е успял да обясни. . .“ Разпространена е и версията, че трябва да си чужденец, та от дистанция по-лесно да уловиш изкуството като единно цяло с обща характеристика, да усетиш своеобразните форми на чувствителност и изразност. . .

От реалната сложност на въпроса за националното както в изкуството, така и в живота, се ражда склонността към отвлечените му характеристики, та дори към мистификация. Или към друга крайност — лесно, с баналната простота да се характеризират белезите и очертанията му, като се изброят

реални и митологични черти на етнопсихологията, на своеобразието в мисленото и чувствуването на народа и механично да се пренасят те върху изкуството. Що се отнася до дистанцията, до естественото отстранение на чуждия ценител, може би те наистина улесняват улавянето на характерното, но същевременно крият опасност и от опростяване и схематизиране. Може да се каже обаче, че и в „донаучното“ си мислене всеки знае, че по проблематика, герои, образност, „език“ изкуството на един народ се отличава от изкуството на друг народ. Тези различия са особено очевидни, когато художественото творчество се доближава до фолклора, където езикът на изкуството се свежда до най-характерните за дадена местност средства за изобразяване. Известна е забележителната характеристика на Гогол за танците на народите, различаващи се даже в провинциите на една и съща държава. Но нещата стават много по-сложни, когато се отнесем към определението като към научно понятие, което трябва да се формулира, тълкува, екстраполира, и когато са свързани с едно синтетично по природа и изключително по комуникативни функции изкуство, каквото е киното.

Едва ли е нужно аргументирано да се доказва, че критиците и теоретиките на българското кино досега са отделяли твърде малко внимание за изучаване на тази трудна, но толкова важна в живота на всяко изкуство област и са се задоволявали с хрумвания, забележки и впечатления, с изтъкване на някои по-малко или повече общи значения. Затова навярно е имало субективно-творчески, но във всеки случай и обективни причини. „Националното“ няма количествен еквивалент, но все пак за „измерването“ му са нужни натрупвания, установен опит, традиции не в смисъл на историческа категория, а като необходимо условие за творческо своеобразие. Може би действително сега назрява моментът за пристъпване към обобщаващи изводи, към генерализиращото определение „своеобразие“. Може би сега вече имаме наистина реално самочувствие за пораснали вследствие на развитието интелектуални и естетически възможности на киното ни, за това че то вече постига във висока степен достъпната за изкуството правда на жи, вота. Киното ни винаги се е стремяло към национален облик, но през последните години този стремеж става все по-осъзнат и целенасочен. Все повече стават драматурзите, режисьорите, актьорите и пр., които проявяват открит, устремен интерес към трайните, философските измерения на народния живот, които търсят цялостните български координати в начина на мислене, в чувствителността, създават се филми, в които се търсят обобщени внушения на специфичните особености на народопсихологията, на националния характер, т. е. в които се достига до концентрата на народното битие, до изворите на националното ни самосъзнание и се разкриват както движение, промените, така и трайното, преминало през много метаморфози, но съхранило българските устои. Тази тенденция към кристализация на националния социален и духовен живот се простира върху произведения със сюжет от по-далечното минало от революционния период и от съвременната действителност. Естетиката на тези филми се изгражда в сложното единство от национална проблематика и специфично изграждане на филмовата образност.

Поставено върху здравата почва на теоретичния анализ, изследването на националната природа на филмовото ни творчество би било една от най-съществените дейности по пътя към неговото творческо и културно самоопознаване и самоопределяне. Националното своеобразие не бива да се описва, то трябва да се изучава. На какво равнище ще се извърши това, зависи от колективните ни сили и усилия. С течение на времето постановките сигурно ще отиват в дълбочина, темите ще се разслояват и усложняват. Но

за началната фаза, в която се намираме сега, е изключително важно търсенето на най-верните и най-съвременни ключове за отваряне на врати към тази мъчна проблематика, важно е самото уточняване на позициите.

По пътя на изследване националното своеобразие в изкуството има много нерешени въпроси и първият от тях е самото съдържание на определението, границите му. (Тук е уместно да се посочат и синонимите му: „национален“, „национална“, „характер“, „специфика“, „самобитност“, „оригиналност“, „типичност“, „стил“ и пр. на изкуството.) Без да е възможно, а и необходимо да припомним някои от класическите, от традиционните му определения, може да се каже, че в редица от тях доминира елементът на народопсихологията: има и такива, в които ударението се поставя върху степента на реалистичната сила на изкуството, други са ориентирани към търсене на постоянните признаци в съдържанието и формата, които изграждат „неотменната същност“, типологията на едно изкуство и пр. Без да отхвърлят вярното във всички досегашни постановки, съвременните естетици-марксиста търсят най-широкото и диалектическо съдържание на термина, като подчертават обществено-историческия му смисъл, т. е. разбират го като обозначение на определено обществено качество на изкуството. Ето една от най-авторитетните формулировки, отнасяща се по-специално за литературата, но с методологическа валидност и за останалите изкуства:

„Националното своеобразие на литературата се състои не само в някакви постоянни признаци на съдържанието и формата, които я отличават от другите национални литератури, в някакви неизменни идеи, настроения, емоционална нагласа или морални качества, съпътстващи всички произведения на тази литература.

Националният характер това са и особеностите на историческия път на литературата, особеностите на нейните развиващи се взаимоотношения с действителността, особеностите на изменящото се положение на литературата в обществото — на нейната обществена позиция и на „ролята“, която тя играе в живота на обществото. Следователно за определяне националното своеобразие на литературата са важни не само постоянните, неизменните моменти, нейната обща характеристика като единно цяло, но и самият характер на развитието, характерът на отношенията, в които встъпва литературата — не само чертите, присъщи на литературата като такава, но и нейното положение в културата на страната, взаимоотношенията ѝ с всички други сфери на човешката дейност. Отличителните особености в историческия път на литературата обясняват много неща и в нейното национално своеобразие и сами са част от това своеобразие.“¹

Биха могли да се посочат и други дефиниции, но и те ще бъдат пример за това, че определението за националното своеобразие в изкуството днес е по-многозначно. Следователно и изучаването му изисква много по-широк обхват от знания, сътрудничеството на много науки. Техният брой и характерът им се уточняват допълнително от природата на изкуството, което се изследва.

Националното своеобразие на киното — комплексен проблем

И така — националното своеобразие на изкуството, и в частност на киното, трябва да се разглежда като широк кръг от взаимосвързани проблеми, като комплекс. А за успешното му изследване е нужно разграничаване на съставните му части и насочване към съответна методология за анализа на всяка от тях

Без съмнение изобразяването на националното битие и националния характер са определящи компоненти в този комплекс. Така както е невъзможно да се изучи историята на народа и своеобразието на неговия характер без художественото му творчество, още по-невъзможно е да се изследва изкуството, без да се отчетат особеностите в общественото развитие, бита, нравите, обичаите на народа. Изучаващите националното своеобразие на киното трябва да се базират върху най-съвременните изследвания върху историческия и културния живот, който се отразява във филмите. Що се отнася до народопсихологията, то тя е една от най-сложните области на обществознанието и психологията. Но сега, когато безспорно нараства философската обосновааност на социалистическия възглед за личността, за вътрешното и външното битие на човека, разглеждано диалектично като обществена и психо-биологична формация, и наблюденията върху трайната психическа общност на един народ, както и върху изменчивостта на тази общност, стават още по-нужни. За съжаление изследванията от такова естество са все още единични явления, и то не само у нас. . .

Една творба е толкова по-ценна в художествено отношение, колкото повече нейното идейно, морално и културно съдържание съответствува на социалните и политическите идеи на нравите, културата и чувствата на народа. Националното е свързано и с хуманистичното начало, което се ражда от стремежа на изкуството към дълбочина на човешките образи, към разкриване многообразието на човешките характери, към изразяване на тяхната психологическа сложност и особеност и т. н. Но фатална естетическа грешка е да се отъждествяват националното в изкуството с националните теми, с явленията и събитията от народния живот, както и с националната психика. Защото всичко това съществува само по себе си и става качество на изкуството само дотолкова, доколкото художествено талантливо е отразено в него. Следователно всичко зависи от степента на реализма, от дълбочината и адекватността на отражението в художественото произведение, от това, доколко творецът е успял да превърне целостта от идеи и естетически проблеми в система от пластически образи, която има обобщаващ смисъл и концептуално значение. При търсене „коефициента“ на оригиналност, на самобитност в киното трябва винаги да си задаваме въпроса, как е организирана, как е фиксирана художествената мисъл на автора. Или с други думи, при определяне на „националното“ се прилага критерият „качество“ — тази най-обща, но най-меродавна мярка за всички аспекти на изкуството. Качеството в случая означава преди всичко значимост на художественото произведение за развитието на националното самосъзнание, за опазване живота на нацията. Въпросът за националното своеобразие става реален само когато го търсим в ядро от творби, които интегрират в по-висока степен свойствата на цялото, а не в съвкупността на българското кинопроизводство. Понякога един филм може да ни каже за нацията много повече, отколкото многобройно число посредствени негови „събратя“ или дори цял период от живота на киноизкуството. В ядрото от представителни филми влизат преди всичко произведения, които са нужни и важни за самата кинематографична действителност, а оттам и за обществената мисъл, за културата на страната.

Не е лесно обаче да се посочи кои филми могат да бъдат определени като безусловни ценни от гледна точка на националното своеобразие, като „акт на националното самосъзнание“. За тази цел е необходимо да се осъществи някаква своеобразна ценностна система, която може да се постигне с помощта на различни анализи. Тук много би могло да помогне социологията, между другото и чрез рецептивно-естетически изследвания. Изучавайки отношението на зрителя към отделен филм и промените, които настъп-

ват с времето в това отношение, тя също може да подсказва до голяма степен кои произведения на нашето кино се превръщат в „паметници“ с общокултурно значение, т. е. влизат в най-устойчивите елементи на националния културен комплекс и концентрират неговото специфично влияние върху самосъзнанието на нацията. Или, ако се изразим с думите на Томас Ман, казани за театъра — кои от филмите имат силата да помагат за превръщане на „тълпата в народ“. И в киното има временни, нетрайни явления, има и такива, които в определен момент ни се струват значими, а минават и заминават заедно със своята „епоха“, и други, които по-бавно, понякога не без известна съпротива на зрителя и професионалистите постигат траен живот, влизат в плътта на националната култура и стават достояние на цялото човечество. За измерване взаимоотношенията филм—зрител са нужни дългогодишни наблюдения, които ние пропуснахме да осъществим, но започналите натрупвания в тази насока в бъдеще сигурно ще дадат своя принос.

Най-меродавен и най-обхванат в случая си остава изкуствоведческият анализ. Защото историко-културната роля на филмите, както и на всяко друго изкуство, е неразривно свързана, зависима е преди всичко от художествената им характеристика.

Специфичните особености на едно национално художествено творчество се намират в зоната на съдържанието, където се възплътява оригиналната българска проблематика, и във формата, т. е. в художествените структури, чрез които българският народ опознава себе си и света. Необходимо е да се подчертае „и света“, тъй като съдържанието на изкуството може да има национален характер и тогава, когато художникът не изобразява реалния живот на своя народ, а се насочва към чуждоземни, към митологични или алегорично-абстрактни сюжети. Отличителните особености на киното в определена степен се съдържат в националното образно мислене на самия кинематографист като представител на нацията и носител на нейния национален характер, като гражданин, мислител и художник. По думите на Гогол „поетът може да бъде национален и тогава, когато описва свършено страничен свят, но гледа на него с очите на националната стихия, с очите на своя народ“¹. А според определението на Белински „освен във верността при изобразяването на нравите, обичаите и... характера на народа“, националното се състои и „в гънките на руския ум, в руското виждане за нещата“².

И така, акумулатор на националното своеобразие в изкуството е преди всичко съдържанието: и обективната му страна — проблематиката, — и субективната — онова, което авторът изразява като конкретна творческа личност. Но за да се възплъти това съдържание, е нужна и съответна форма. Тук вече се докосваме до най-сложния компонент на националното своеобразие. Изключително трудно е да се каже какви национално-психологически особености стоят зад едни или други елементи на художествената форма. Сравнително по-лесно е чрез формално-структурен анализ да се разчленят националните моменти във формата, някои особености в сюжето-строенето, в образните конвенции, в монтажа, в актьорската игра и пр. Това се постига с много конкретно, с много високо професионално умение. Има някои общи предпоставки, които би трябвало да ни ръководят и контролират в този прекалено сложен и фин процес. Както отбелязва М. С. Каган „известен“ национален „ореол“ може да бъде присъщ на много елементи на формата във всички видове изкуства, но интензивността и определеността на този „ореол“ далеч не са еднакви“. И още: „... Във всеки вид изкуство

¹ Н. В. Гоголь. Полное собр. сочинений, т. VIII, М., 1952, с. 51

² И. В. Белинский. Полное собр. сочинений, т. I, М., 1953 г., с. 295

формата притежава особена степен на възприемчивост към националната самобитност и националното своеобразие.¹

Киното е по-точно, по-пълно в изобразяване „телесността на нещата“. Способността на киното да всмуква семиотиката на битовите отношения, националните и социалните традиции го прави в много по-голяма степен, отколкото всяка театрална постановка, наситено с общите нехудожествени кодове на епохата.² Киното е по-тясно свързано с живота, намиращ се зад пределите на изкуството. С други думи, киното с по-голяма автентичност възпроизвежда подробности от бита, нравите, традициите, от особеностите в поведението, в жестовите или външността на хората и това понякога пречи на истинското национално своеобразие от естетическо и психологическо естество. Зрителите, както впрочем и някои творци и изследователи неусетно отъждествяват „националното“ с бита, с местните особености, с натурата на актьорите. Следователно, за да се открива своеобразното в деликатната сфера на средствата за изразяването, са нужни преди всичко точно знание и усещане за естетическата природа на филмовия образ, за неговия синтетичен характер, за обвързаността му с техниката и пр.

Поради синтетичната си природа киното концентрира в себе си и своеобразието на литературата, а и на редица други изкуства. Разбира се, в синтеза своеобразието не се проявява като средно аритметична величина и все пак при характеризиране на особеното в отделния филм и в цялото филмово творчество има значение и националният облик на съставните изкуства. Този въпрос има измерения, и то твърде съществени, които са извън тези функционални отношения и се проявяват в общокултурната сфера, като междувидови отношения на киното с другите изкуства. В определен период от време едно изкуство може да играе роля на „силowo поле“ за другите и в областта на националната характерност. Като по-специален клон от взаимоотношения следва да се разглежда и практиката на екранизирането, при което, предполага се, киното абсорбира литературни произведения с „висок коефициент“ на национална оригиналност. Съхраняването на тази оригиналност е принос и към самото кино. Известно е, че редица кинематографисти днес откриват свежи ресурси за своята самобитна образност в архаичните форми на фолклора. Интересно ще е да се направят изводи и за нашия опит (или за липсата на опит) в това отношение.

Изключително важен и богат обект за наблюдения и открития в сферата на националното представлява актьорското изкуство, което съдържа в себе си (толкова повече поради повишената семиотичност на киното) голяма доза национални особености от психо-физиката, от поведението на хората. Върху този първичен пласт на своеобразието се гради по-висшият — на тънките, осъзнати отличия в играта, в системата от средства и подходи при създаване на образа. Но тук, както винаги, когато става дума за откриване на особеното в областта на изразяването, трудностите са големи.

Впрочем според някои съвременни изкуствоведи трудностите по изследване националната специфика на киното идват преди всичко от голямото участие на техниката в неговото произведение, от универсалността в изразителните способности на камерата. Подобни разсъждения не са лишени от основание, но те имат твърде ограничено място при търсене на националното своеобразие в неговата широка историко-културна и художествена измеримост.

¹ М. С. Каган. Лекции по марксистко-ленинска естетика, С., 1969, с. 564

² Ю. Лотман. „Семиотика кино и проблемы киноэстетики“, Талин, 1973, с. 32

Има и други по-частни профили на проблема. Така например поради неотменното присъствие на словото, на диалога в игралното кино националната филмова специфика може да се трaktuва и като лингвистичен проблем. И пр., и пр.

Националното своеобразие на киното се определя само във взаимодействие с чуждестранния опит. Това правило, валидно за всички изкуства, при киното действа с по-съществена сила, поради голямата му мобилност, поради лесната му преносимост. С течение на времето процесът на проникване на филмовата култура от една страна в кинематографичния „свят“ на друга неудържимо се развива. Усъвършенствването на всяко национално кино се извършва в обстановката и на тези връзки. Това обстоятелство, както бе отбелязано и в началото, не изключва самостоятелността на едно национално кино, а обратно — при правилна насока на развитието му — прави неговото своеобразие още по-реално. Във всеки случай, за да се разберат явленията на родното кино, трябва да се познават добре и взаимовръзките с другите кинематографии, да се откриват чрез сравнителната методология общите, типологичните, а също така и отличителните характеристики на филмите. Що се отнася специално до нашето кино, то не може да бъде анализирано и оценено без отчитане на общото идейно-художествено, а и конкретно-практическо влияние на съветското, а така също и без съизмерването му с филмовото творчество на другите социалистически страни. Цялостната му характеристика не би могла да се роди без проследяване по-общите фази или отделни единични влияния на други по-напреднали кинематографии и големи кинематографисти, на течения от световна значимост (като неореализма например), които са стимули за ускореното му развитие и за бързото достигане на световното кинематографично равнище.

За необходимостта да се напише история на българското кино

И от това кратко, почти схематично изложение на елементите и връзките, чрез които трябва да се търси общата, компактна характеристика на киното, става ясно, че проблемът е сложен и всеобхватен, че националното своеобразие е толкова безпределно изменчиво и подвижно, колкото е самото понятие българско кино. А в изучаването му трябва да участвуват множество различни науки — от по-обхватни (гносеология, онтология, социология, психология, семиотика и др.) до по-частни, каквито са различните истории на изкуствата, влизащи в синтеза на киното или, да речем, лингвистиката. Като винаги се отчита, че при изучаване на всички аспекти на изкуството съществува предел на възможностите за формализация (ако използваме термина формализация в смисъла, в който го използват точните науки); че тук най-силни са оръжията на изкуствоведческия анализ, абсорбиращ в себе си и други методи.

Естествено е, че обхващат на толкова много елементи и връзки, мобилизирането на толкова много науки не се осъществява като „офанзива“, като еднократна акция. То може да се постигне чрез непрекъснати изследвания на различни нива. Преди всичко кинокритиците и кинотеоретиците имат задължение да изучават емпиричния кинематографичен материал, да навлизат в лабораторията на кинематографичния живот, в тънките нюанси на частното разнообразие. Националното своеобразие като резултат е дело на колективна традиция, на творческа общност, но то се ражда от търсенията и постиженията на отделни творци в отделни филми. Колкото по-самобитен е един автор, колкото по-синхронни са качествата и възможностите за проникване в дълбоки и същностни измерения на националното, на събраните

в един снимачен колектив творци, толкова по-значителен е „коефициентът“ на национално разнообразие в отделния филм или при отделния автор. Но както свойствата на социално-културната система не могат да се разбират само чрез изучаване на отделните членове на обществото, така и за откриване националните свойства на изкуството не може да бъде достатъчно „атомистичното“, така да се каже, индивидуалистично-психологическото изучаване на отделния творец и отделния филм. Ето защо е наложително да се подчертае, че колкото и сериозни да са успехите на киноведската ни мисъл през последното десетилетие, една от все още реалните ѝ слабости е, че в по-голямата си част се осъществява чрез затворено-рецензентски и портретни оценки и много редки са изявите и в търсене на историческа и логическа връзка между явленията, на типичните и доминиращи характеристики, на онова, което е главното в картината на филмовото ни изкуство. Или с други думи, все още не е достатъчно пълноценно теоретичното осмисляне на кинематографичния процес. За неговото осъществяване е нужно и при самостоятелното анализиране на филмите и на индивидуалното творчество да се откриват както онези тематични, а и структурни белези, които разкриват неповторимото, „несходното“ при отделния факт, така и тези, които се повтарят, които съставляват устойчивото. Повторението, близостта и сходството на теми, на герои, образни конвенции, сюжетни постройките, стилове, жанрове и пр. в случая трябва да се разглежда не като ограниченост, което също се случва в изкуството, а като факт на определена художествена система, на повтарящи се естетически принципи, на своеобразие.

Като резултат от множество непрекъсващи, увеличаващи се и задълбочаващи се изследвания ще се роди и „индивидуалната“, „дълбоко своя“ история на българското кино, т. е. история не в традиционния смисъл на излагане на фактите, която също е нужна за популяризация на киното и за учебни цели, а в смисъл на теоретично обобщение. Колкото повече киното не се самонаблюдава, колкото по-често хвърля поглед към миналото, към източниците и традициите си, колкото по-задълбочено анализира своето развитие като изяснена и осъзната динамика, толкова повече ще укрепва и своите интелектуални и естетически възможности.

При все че естетическото съзнание на всеки народ се определя от някои постоянни теми и структури на художествените връзки, от „начина да се разбират и виждат нещата“, националните традиции на едно изкуство се развиват заедно с изменящия се свят. Националното своеобразие има континуитет, то се развива и продължава, то е, така да се каже, трайното в промяната. Затова е съществено да откриваме колкото устойчивите му белези, толкова и показателите за неговото обновление. Това важи толкова повече в наше време, при нашия интензивен обществен и културен живот, при изключително важните и динамични функции, които се възлагат на киното, при голямата виталност на българското филмово изкуство. Силата и яркостта на националното своеобразие се определя и от степента на новаторството във филмите ни, от степента на обогатяването им с нови идеи, нови герои, от откриването и разбирането на съвременните конфликти, от овладяването на нови начини и средства за изобразяване. . .

Когато мислим, когато разсъждаваме за националното своеобразие на българското киноизкуство, ние мислим за неговото бъдеще.

„НЕ ОБИЧАМ НАВЪСЕНИТЕ ФИЛМИ...“

Я сразу смазал карту будня,
Плеснувши краску из стакана,
Я показал на блюде студня
Косые скулы океана.

В. Маяковский

Във всеки от неговите филми има някаква история с феноменална, почти невероятна метаморфоза на героя.

Скромната санитарка Таня Тьоткина, към която като че ли никой от околните не се отнася сериозно, се оказва ярък, необикновен художник („В огъня брод няма“).

Обикновената млада фабрична работничка Паша Строганова по волята на случая, но съвсем не случайно, пред очите ни се превръща във великолепна актриса („Началото“).

Елизавета Уварова, млада инженерка, майка на две деца, секретарка на заводски партийен комитет, е издигната от съдбата също така неочаквано, превръщайки се в кмет на голям промишлен град („Искам думата“).

Съществува още една история за филм, който все още не се е удало на Панфилов да снее. Но и там с още по-голяма нагледност и размах съдбата на героинята се определя от същата формула на метаморфозата: неграмотна селска девойка извършва почти невъзможното — застава начело на войската и спасява страната си от чуждото иго. Споменът за нейния подвиг остава да живее във вековете. Жана д'Арк — така наричат тази девойка. . .

Навярно могат да се кажат много неща относно причините за повторемостта на този сюжетен мотив, преминаващ от един филм на Глеб Панфилов в друг, но като начало нека да отбележим следното: съдбата на самия режисьор сякаш като далечно ехо повтаря същата формула на неочаквана метаморфаза и наследващ след нея триумф.

Глеб Панфилов е завършил Свердловския политехнически институт. Работил е като инженер на голям химически завод. Бил е началник на смяна. По-късно преминава на комсомолска работа и става един от ръководителите на комсомола в Свердловск. Накратко казано, съдбата му е чертаела напълно определен жизнен път. Но Панфилов не се възползвал от блестящата перспектива, която се откривала пред него и на инженерното поприще, и в областта на партийната работа. Той бил примамен от загадъчната екранна муза.

По думите на режисьора, всичко това станало „като в роман“: веднъж отишли с една девойка на кино. След прожекцията излязъл съвършено замаян. И неочаквано казал на девойката, която била с него: „Всичко е решено! Ще работя в киното.“ Филмът, който тази вечер гледал младият инженер Глеб Панфилов и след който той се „запалил“ по кинематографа, бил „Летят жерави“. Това се случило през 1958 г. И през същата година Панфилов организирайл при градския комитет на комсомола голяма любителска киностудия, където направил своите първи филми „Найлоновата блуза“ и „Народна милиция“. Увлечението по кинолюбителството прераснало в истинска страст и през 1960 г. Глеб Панфилов постъпва в задочния курс на операторския факултет във ВГИК. Тук той учи три години и половина. До завършването на института оставало съвсем малко време, но тогава започнали да приемат във Висшите режисьорски курсове и Панфилов, махвайки с ръка на операторската диплома, се хвърлил в тия курсове. Отново започнало учение.

През 1966 г. курсовете били завършени. А вече през 1967 г. Панфилов дебютира на всесъюзния екран с филма „В огъня брод няма“. Този дебют и до днес не е забравен. Както и при повечето режисьори — „шестдесетгодишници“ — той носи белезите на шумната сензационност. Появата на режисьорановобранец е приветствувана със същия набор от ласкави определения, с които в съответното време са били обкръжавани дебютите на Тарковски, Йоселиани, Мансуров, Шукшин. Критиката отбелязва „самобитност на таланта“, „зряло майсторство“, „уверен професионализъм“, но през тези привычни комплименти навсякъде пробива истинско изумление не толкова пред „самобитността и „майсторството“, колкото пред оная зрелост и дълбочина на мисленето, която обикновено е привилегия само на твърде опитните, оформили се художници.

Впрочем, в тоя случай бе тъкмо така: Глеб Панфилов се прояви в първия си филм не като талантлив новак, „даващ големи надежди“, а именно като зрял, оформил се художник.

Художник, издигнат „над света“

„Глеб Панфилов като работник на киното е твърде необикновена личност. В него няма нищо от артистичната бохема, от естетската развинтеност. Той е темпераментен, страстен, увлечен и в същото време точен, пресметлив, упорит при достигането на набеязаната цел. Преди да се съгласи с някакъв компромис, леко ще натисне спирачките на сантиметър от стената, в която обикновено други си разбиват челата. Притежава непреклонна воля и е способен да бъде ловък дипломат, той е отегчително сериозен и заразително весел, неоправдано жесток и великодушно добър. . .“

■ Изглежда, че в тази характеристика, дадена на Панфилов от оператора М. Долинин, заснел филмите „В огъня брод няма“ и „Началото“, всичко е вярно. Наистина, аз не съм имал възможност да наблюдавам дори най-малки прояви на „неоправдана жестокост“ и затова ще оставя това твърдение на съвестта на бившия съратник на режисьора. Но това е частична забележка. А като цяло, повтарям, характеристиката е вярна и точна. В нея е уловен

характерът на режисьора — характер твърде неочакван, в много отношения — парадоксален.

Не би си заслужавало навярно да се спираме специално върху това, ако самите филми на Глеб Панфилов не бяха толкова „автопортретни“ и не отразяваха като в огледало човешкия характер на своя създател.

Хармонията на тия филми е основана на най-остри противоречия. Тяхното вътрешно движение е безкрайното и стремително преместване от един емоционален полюс към друг, пряко противоположен. Трагическото начало тук търси опора в хумора, сериозното върви ръка за ръка с курioзното, пристрастието към битовата правда се взривява от условно-рязката ексцентриада, гръмогласната патетика непрестанно се придружава от конвоя на иронично-снизяващите детайли. И макар че филмите на Панфилов несъмнено имат допирни точки с работите на такива режисьори като Данелия, Океев, Шукшин, Йоселиани, те напълно явно демонстрират намерението на своя автор да върви в кинематографа по съвсем особен път, стремежа му да създаде **свой** кинематограф. Какъв е този път? В какво са неговите особености? С изясняването на този „въпрос на въпросите“ започнаха нашите беседи с Глеб Панфилов.

— Художникът е винаги субективен, субективно е неговото възприятие. Такава е природата на изкуството. Но има различни степени на субективност — нейният максимум и нейният минимум. Лично аз съм за обективно отношение към материала.

Съществува такава рисковано определение издигнатост на художника „над света“. Но ако го разбираме не като оттегляне на художника в „кулата от слонова кост“, а като позиция, позволяваща най-обективно да се погледне на света, на страстите човешки, то такава издигнатата „над света“ позиция, според мен, е най-продуктивна. Аз си я представям като позиция, позволяваща преди всичко да се издигнеш над себе си, над еднозначното отношение към материала.

Една от рецензиите за филма „Началото“ се наричаше „Човекът на пиедестал“. Но тъкмо от това аз през цялото време се старая да се отдалеча. Колкото и да ми са скъпи моите герои, аз не ги поставям на пиедестала на святата положителност. Не съм правил това нито с Таня Тюткина, нито с Паша Строганова, нито пък още по-малко с кмета на града Елизавета Уварова в моя последен филм „Искам думата“. И дори във филма за Жана д'Арк, ако някога той бъде осъществен, също никакъв пиедестал няма да има.

Искам да **изследвам** героя, а не да го възнасям. А когато изследваш героя, а не просто му се любоваш, наслаждавайки се на неговото обаяние, то можеш да се натъкнеш в неговия характер на **всякакви** неща. Ето тук е необходима обективност, издигнатост „над света“, за да не си затвориш очите, когато забележиш, че в същия този скъп за тебе образ изпъкват непривлекателни черти, а понякога и направо отблъскващи.

Това е първото.

Второто: аз не обичам мрачните, навъсени филми. И затова у мен винаги възниква непреодолимото желание да покажа наред с драматичното и смешното, да намеря в печалните ситуации и веселото, дори курioзното. Отнасям се към хумора твърде почтително и твърде сериозно. С неговата помощ може много неща да се кажат. При това хуморът помага за по-живо, по-непосредствено възприемане особено на сложните, сериозни моменти. Изобщо усмивката, смехът пречистват. Както, когато измиват стъклото: отначало то е мътно, изцапано, а по-късно става все по-чисто, по-прозрачно, по-светло. Така и човек, след като се е насмял, вижда всичко по-ясно.

В това отношение идеалната реакция на зрителната зала за мен е оная, когато половината зрители се смеят, а другата половина плачат. Ето защо мен така много ме привлича трагикомедията. Именно в сблъсъка на противоположните реакции трябва да възникне така желаното усещане за жизнена правда и обективност. Та нали и в самия живот сериозното, дори трагичното върви неделимо със смешното.

И още нещо — привлича ме такава степен на заостреност, когато всичко, което става на екрана, е и неочаквано, невероятно и в същото време близко. обикновено. Такава „преувеличеност“ е същата жизнена правда, само че може би малко по-рязко проявена, в особена концентрация на противоречиви черти, тенденции, в непривично смесване на патетичното и смешното, понякога на героичното и жизнено достоверното.

И на края, навярно най-важното. Започнах да работя в киното, след като изпитах силното влияние на експресивно-изобразителната естетика, представена у нас например от такива майстори като Урусевски, Тарковски и Илиенко. Във филмите, които праех в любителската студия и по време на моето учение, се чувствава това влияние на експресивно-изобразителния кинематограф, който се стреми да предаде света на човешките чувства и страсти не толкова пряко, колкото опосредствувано, чрез пластиката на кадъра. Но с течение на времето аз все по-силно усещах, че тази естетика не ми е съвсем близка, че повече ме привлича **самият човек**, неговият вътрешен свят, поезията на душата му. И ако трябва да определя линията в киното, която ми е истински близка и която се стремя да прокарам в своята работа, то бих я нарекъл експресивно-психологическа естетика.

Сравнявайки филмите „В огъня брод няма“, „Началото“, „Искам думата“, може вероятно да забележите, че тази линия нараства. В първия от тия филми значимостта на пластичния образ е твърде съществена. А ето в „Искам думата“ има сцени по 300—600 метра, снети със съвършено неподвижна камера от една точка. В кадъра — един или двама актьори върху фона на абсолютно голата кабинетна стена. И нищо повече. Физическото движение е сведено до минимум — актьорите главно седят и разговарят. Това е всичко. Аз специално „изчиствам“ кадъра, правя го статичен, за да може зрителят изцяло да съсредоточи своето внимание върху героите, върху тяхната психология, върху това сложно и богато с нюанси общуване, което става помежду им. Според оценъчната скала на експресивно-изобразителната естетика това е вече абсолютно „антикино“. Но именно такова кино, което се стреми по-дълбоко „да навлезе“ в човешката душа, да покаже сложността и динамиката на чувствата, ме привлича все повече и повече.

И последно уточнение: защо „експресивно-психологическа“, а не просто „психологическа“? Мен ме интересува не всеки човек и неговата психология. Привличат ме съвсем необикновени натури, богати, с особена енергия на душевните движения, със сложен и необикновен строй на душата. Оттук и особената напрегнатост във вътрешния живот на героя, неговата особена, необикновена експресивност.

Ето например Таня Тьоткина. Най-обикновена санитарка и необикновен художник. Впрочем последното за нас може би не е и най-главното. За нас бе важно да покажем **художествеността**, артистизма на самата нейна натура. Тя е художник още по своя душевен строй. Как остро и неочаквано реагира тя на всичко, което става! Драматичните събития, които се разиграват пред очите ѝ, сложните отношения между еднакво близките ѝ хора — всичко това преобръща душата ѝ, пробужда мощен творчески импулс. И, разбира се, към творческо самоизразяване я тласка любовта ѝ към червеноармееца Альоша, изострена по-късно от раздялата. Във филма ние не напразно направихме

такъв съществен акцент: Таня започна за пръв път да рисува по време на своята първа среща с Альоша. Играта на чувствата, радостната, опияняваща възбуда я поглъщат. И когато практичният Альоша, уловил настроението на Таня, делово ѝ предлага „Чуй, хайде да се целунем“, тя казва: „Не-е. . .“ и неочаквано за него започва да рисува с клонче по пясъка.

Впрочем (отвличам се малко встрани), именно тази сцена реши съдбата на нашата съвместна работа с Габрилович. Евгений Йосифович отначало дълго не се съгласяваше да пише сценарий по своя разказ. Казваше, че не знае как конкретно-пластически да покаже на екрана именно тоя процес на пробуждане у Таня на творческия импулс. Когато измислих сцената на първата среща с шеговитите рисунки по пясъка и я разказах на Габрилович, той се съгласи да пише сценария.

А изобщо целият филм „В огъня брод няма“ всъщност се роди от финалния епизод. Още нямаше никакъв сценарий, но аз мислено вече виждах финала. Неговата неочакваност и новост за мен се състоеха в това, че Таня, пусната от белогвардейския полковник на свобода (целият отряд е попаднал в плен), отначало избягва от селото, където се намират белогвардейците, а после се връща и неочаквано за всички — за своите другари, очакващи екзекуцията, за палачите, може би дори за самата себе си — доброволно се изкачва на дъсчената площадка, за да приеме смъртта.

В тази постъпка е цялата Таня, цялата нейна натура. От гледна точка на драматургията това бе остър, зашеметяващ ход. При цялата си странност тази постъпка пряко произтича от характера на героинята и в същото време истински разкрива неговата дълбока същност (може би това бе изобщо най-интересната мисъл, която дотогава ми бе идвала наум). Този идея се заключаваше в това, че когато Таня се изкачва на площадката, когато тя се е приготвила за смъртта и мислено може би е вече **там**, в този момент палачите по знак на полковника грубо, с ритници я избутват от площадката и тя пада направо в калта. Пада и потресена, навярно още не съвсем осъзнавайки какво е станало с нея, страшно бавно, тежко се повдига. Идва на себе си. Тя не е могла да види знака на полковника, който е заповядал на палачите да я избутат от площадката, но с някакво десето чувство се досеща, че само той би могъл да направи това. В някакъв екстаз, в полубезумие Таня дълго търси в тълпата неговото лице. Намира го. И бавно тръгва към него. Спира се на две-три крачки. И направо, в упор, дълго, непоносимо дълго гледа в очите му. Надвисва мъртва, потискаща тишина. И полковникът, неиздържал погледа на Таня, изведнъж отстъпва и се крие зад гърбовете на своите войници. А Таня се обръща и в същата мъртва, напрегната тишина, когато никой не може дори да помръдне, бавно тръгва към полето. И последният кадър: огромно, пусто пространство. Кален, есенен път. И по него право срещу нас върви Таня. Приближава се, излиза на крупен план. Виждаме лицето ѝ. Очите. И всичко спира — стоп-кадър, край. . .

Убеден съм, че тоя вариант бе много по-остър, по-дълбок, по-зашеметяващ. И по емоционалната си нажежност бе по-силен. Струва ни се, че няма нищо по-страшно и по-ужасно от зрелището на смъртното наказание. Но тук спасението на героинята произвеждаше още по-силно впечатление, отколкото самата ѝ гибел.

За съжаление не можах да доведа докрай това ново, родило се в хода на снимките решение. И едва когато филмът започна да се разпространява не в „тоя“ вариант, разбрах колко е загубил нашият филм. Но няма зло без добро: цялата тази история така болезнено я преживях и така дълго като трън бе в сърцето ми, че именно от този неосъществен вариант на финалната сцена се роди у мен скоро цялата идея за филма, посветен на Жана д' Арк. . .

... Гореше зловещият огън, езиците на пламъците се вдигаха все по-нагоре и по-нагоре — там, където привързана към позорния стълб, стоеше непокорилата се и непредала своята вяра легендарна френска девойка Жана д'Арк. А после, минавайки столетия, действието внезапно се пренася в наши дни в тихите улици на някакво затънтено градче. Вижда се танцовата площадка, коридорът на комуналната квартира, скромният заводски клуб, градинката край обикновената къща — ежедневието си е ежедневието. Възвишеният строй на историческата трагедия неочаквано се пречупва, отстъпвайки място на една подчертано банална мелодраматическа история. Но и тук нещата са изменени: вместо поетизираната баналност и сантименталност „Ах колко е нещастна!“, в бой влизат подчертано битовата приземеност и иронията, която разяжда мелодрамата. Виждаме как влюбената двойка седи на пейката и момъкът, терзаейки се, ту се оплаква поради ранното си оплешивяване, ту изведнъж се впуска да обяснява, че е челник в труда и че неговата фотография се перчи върху почетната дъска на завода. И някак си е странно да се слуша след високия слог на трагедията, след изгладените тиради, произнасяни на процеса на Жана д'Арк, обърканият и толкова обикновен говор на челника от производството, който никак не може да подбере нужните думи, за да обясни. . .

Навярно именно тази неочакваност на съседството — високата трагедия и толкова прозаичния съвременен материал — ни поразява най-много във филма „Началото“, където епизодите от съвременната действителност така причудливо се преплитат със сцените от далечната, при това чуждестранна история.

Поразяват и загадъчните метаморфози на главната героиня на филма — Паша Строганова, обикновената девойка-фабрична работничка, се появява пред нас ту в иронично-снижения облик на приказната Баба Яга, ту в романтично-приповдигнатия образ на легендарната Жана д'Арк.

Защо е бил нужен на авторите такъв невероятен „коктейл“? Защо е цялото това маскарадно преобличане на един съвременен персонаж в костюмите на фолклорни или исторически герои?

Глеб Панфилов: Филмът „Началото“ зря в мен дълго преди да престъпим към писане на сценария. Вътрешно съществуваше за мен и тогава, когато снимах филма „В огъня борд няма“. А ако трябва да бъде обективен, и значително по-рано, още когато бях инженер, когато работех в завод и не мислех дори за киното. . .

Поради характера на моята работа налагаше ми се да общувам тясно с работниците от нашия завод. Заводът бе химически, а на всекиго е известно, че на такива заводи работят предимно девойки. Ето защо ми се искаше да разкажа за една девойка-работничка с неприличащ на другите характер, да я покажа в обикновените дела, в привичната обстановка и да се опитам да разкрия във всичко това дълбочината и смисъла на простите неща.

Работейки в завода, аз бях поразен от способността на много девойки и младежи да се чувствуват щастливи въпреки всичко. Това ми се стори твърде съществено, безкрайно важно свидетелство за душевното им здраве, сила и нравствена чистота. А тяхната учудваща жизнеустойчивост и достойният за възхищение оптимизъм изразяваха най-добрите качества, присъщи на нашия народ. Именно от тоя фланг, ще си позволя да се изразя така, за пръв път ми мина наум мисълта за епизодите с Жана д'Арк. И едва по-късно, както това често се случва, тя ни поразя със своите драматургически възможности, без

да се спирам на това, че тя даваше отличен материал за изразяване на Пашиното призвание.

Искаше ни се да покажем духовния свят на своите герои в тяхната човешка конкретност. Съзнателно приглушавахме техните така наречени интелектуални наклонности, желяйки да подчертаем човешката дълбочина, непосредственост, искреност и деликатност. Искаше ни се да се докоснем до неща, често трудно контролирани, които се крият извън пределите на логиката, в недрата на чувствата, в недрата на човешката душа. . .“

Евгений Габрилович: „Решихме да напишем най-простичка история за девойката от фабриката, Паша Строганова, влюбила се в един младеж и мислеща, че той е нейният съпруг и че тя има вече семейство. Но самият момък не мисли така, а още повече неговата действителна жена. Ето ви цялата история.

Искаше ни се да разкажем за всичко това просто и по обикновен начин, но нашето намерение бе да покажем цялата сложност, многолинейност, целия обширен „подводен“ свят на обикновеността. Дълбочините на безхитроността, ураганите на простото. Два гласа — от видимата за окото повърхност и от невидимата дълбочина.

За да се чуе този глас (от дълбочината), ние разсякохме живота на Паша Строганова с откъси от историята на Жана д'Арк. Двата гласа звучат сякаш паралелно — отблъсквайки се и събирайки се. Разделяйки се и сливайки се.

И стана така, че животът на Паша и животът на Жана даваха при допира си особено пламване. Възникнаха други, по-сложни форми за отмерване на душевните движения. Друга обемност. Друг размах.

Простото ставаше мащабно.“

Авторите са се оказали затруднени да покажат и обяснят своето виждане за съвременността от съвременна (извинете за тавтологията) гледна точка. За да се разберат и измерят познатата всекидневност, станало е необходимо да погледнат на нея някъде отстрани, отдалеч, станали са необходими декорациите на историческата легенда — „вторият глас“

Многослойната и причудлива композиция на филма е построена по такъв начин, сякаш римува съдбата на Жана д'Арк със съдбата на съвременната девойка. Логиката на композиционните съпоставки неволно ни заставя да съпоставяме напълно различните и несъпоставими лица, които приема героинята. Композицията подчертава тяхното очевидно несходство и в същото време открива в несходното сходното, доста прозрачно намеква за тяхното вътрешно, духовно единство. И във финалната точка на филма за нас вече не съществуват отделно Паша-работничката, Паша-вещицата, Паша-актрисата, Паша-Жана д'Арк. Пред нас е единен, жив, многостранен образ на човек, показан не само в неговото реално, видимо-битово съществуване, но и в неговите скрити тенденции и потенциални „готовности“.

При цялата си парадоксална неочакваност и сложност композицията на „Началото“ не се възприема като нещо изкуствено-сложно, защото тя е органична за характера на главната героиня на филма. Композицията сякаш „доиграва“ нейния характер. И този принцип Панфилов прилага твърде нашироко не само в „Началото“, но и в другите си филми.

Загадката на характера

В кадъра — двама души.

Млада инженерка, секретарка на партийния комитет на завода Елизавета Уварова, избрана за председател на градския съвет на град Златоград,

приема работата от своя предшественик по председателско кресло Петър Василевич Алтухов.

От недрата на бюрото си Алтухов, без да бърза, изважда папки с документи. Дори само техните названия говорят с какви различни въпроси трябва да се занимава градският съвет, а външният вид на тия папки твърде красноречиво характеризира и самия техен бивш стопанин и характера на неговата дейност. Ето папката „Култура“. Неохотно, равнодушно я извлича Алтухов от най-далечния ъгъл на най-долното чекмедже. Тя е съвсем тъничка — очевидно не така често е попадала в ръцете на своя бивш владетел. „Жилищно строителство“ е малко по-дебела. Затова пък „Спортът“ е представен веднага с три, набъбнали до крайност фолианти — цели хималайски планини от заповеди, справки, отчети. Очевидно Петър Василевич е обожавал спорта! Мечтаел, ах, как страстно е мечтаел да построи в града грандиозен стадион, по-голям от Московския. И дори е успял да разгърне строителство. Все се надявал да доживее до светлия ден, когато на този стадион той тържествено ще открие Спартакиадата на народите на СССР. Не дочакал Петър Василевич осъществяването на своята заветна мечта, наложило му се да отиде на заслужен отиди. . .

Папките с делата преминават от ръка в ръка. И от това, как приема всяка една от тях новоизпечената председателка, ние също така успяваме да си съставим някакви представи и за нея, и за нейната по-нататъшна съдба. Из купчината Уварова нетърпеливо измъква папката „Пътно строителство. Транспорт“ и с жадно любопитство бързо започва да я разглежда. И веднага признава на Ахтухов, че и тя също има своя заветна мечта. Златоград е стар град. Застройването му през всички времена се е водило без особен план — многобройни заводи и жилищни квартали са се натрупали на една педя място в завоя на реката. Нови сгради тук съвсем не подхожда да се строят и без това на града е тясно, а и що за радост е да се диша заводският дим. Уварова смята, че е нужно да се започне строителство на нови градски квартали на противоположния бряг на реката. Там е пълен простор, а като добавка към всичко има прекрасна гора и най-чист въздух. Може да се построи град-градина, истински курорт! Но за това е необходимо отначало да се построи мост през реката. А това никак не е просто: за строителството са нужни пари, при това немалко. Много опитният и видял много неща през живота си Алтухов трезво предупреждава своята млада приемница: „Ти, Уварова, с такъв апетит дълго няма да изкараш! Виж. . . ето. . . замислих да се построи стадион, а с какво се завърши?!“ Но Уварова е непреклонна. Тя е убедена, че мостът през реката е мост към бъдещето на града. Неговото строителство трябва да се започне незабавно. . .

В един от финалните епизоди Уварова се завръща от Москва. Там се е разглеждал повдигнатият от нея проект за строителството на моста и на новия град. В продължение на целия филм тя е живяла с този проект, готвила се е за неговата защита. И ето всичко се проваля — строежът на моста е отложен за сега до следващата петилетка, осъществяването на заветната мечта за града-градина се отлага за неопределен срок. . .

Финалът е дълбоко печален, почти песимистичен.

И в същото време той е пълен със светлина и оптимизъм. Защото цялата логика на тоя филм ни убеждава в това, че претърпяла горко поражение, героинята на филма няма да предаде своята мечта и ще се бори за нейното въплъщение, каквото и да ѝ струва това.

— Трябва веднага да си призная, че не ми се удаде лесно да взема решение да се заема с постановката на тоя филм. Няколко години всичките ми мисли бяха съсредоточени само около филма за Жана д'Арк и ето аз съм



поставен пред необходимостта срочно да се преустройвам и да правя филм на съвременен материал. За кмета на един град. . .

Работата ми над сценария вървеше мъчително трудно. . . дълго боксувах на едно и също място, почти без да се придвижвам напред. Трудно бе да се избява от усещането, че материалът, към който ми се случи да се насоча, отдавна е изчерпан надлъж и нашир, че вече е просто невъзможно нищо ново да се каже тук.

Работата се придвижи напред едва тогава, когато започна да ми се проявява **характерът** на героинята. Бе замислен такъв епизод: застрелял се е Юра, четиринайсетгодишният син на Елизавета Уварова. Погребение. . . Мъка. . . Непоправима, безизходна мъка за майката. В такива ситуации се пречупват дори твърде силни хора. Какво ще стане с моята Уварова?

Сутрин. Приемната на градския съвет — на следващия ден след погребението. Никой не чака Уварова на работа. Отлага се определеното по-рано за този ден съвещание, секретарката съобщава на посетителите, че днес

председателката на горсъвета няма да приема. И тогава неочаквано за всички в приемната се появява Уварова. Побещавайки себе си, потискайки в себе си всички чувства, тя отива на работа. И изпълнява своите служебни задължения така, сякаш нищо не е станало. И плаче не тя, а нейната възрастна секретарка. . .

В тази постъпка аз видях характер с потресаваща сила. Признавам: не съм си го представял за мен. Откъде човек взема такава воля, която му позволява да потисне в себе си най-страшната болка? Откъде е тая способност за фантастична регенерация на душевните клетки, които изглеждат абсолютно изпепелени от толкова голямата беда?

Тук за мен се криеше някаква загадка. И стана ми интересно да работя. Поиска ми се да се ориентирам в този сложен характер, да разбера необичайната му природа. И по-нататък работата тръгна вече по-бързо и интензивно. Ключът към материала бе намерен. . .

Импровизация и предварителна обмисленост

На снимките на филма „Искам думата“ един от сътрудниците на Панфилов каза: „Поразява ме, че у Панфилов замисълът се реализира стопроцентово. Загуби при реализацията на замисленото, които в киното са просто неизбежни, при него практически няма. Той детайлно и точно вижда бъдещия филм и знае как да построи работата си с групата, за да реализира напълно замисленото.“

Да си призная, аз отначало не повярвах съвсем на това изявление, защото, когато съм бил на снимачните площадки с най-различни режисьори, най-често съм наблюдавал една и съща печална закономерност: непредвидени случайности и неблагоприятни обстоятелства безпощадно развалят авторския замисъл, принуждавайки често режисьора в известни отношения да го опростява. Но мина известно време и на мен ми се удаде сам да се убедя — Панфилов действително умее да реализира замисленото без загуби, „стопроцентово“.

Как му се удава това?

Той старателно, дори свръхстарателно работи над сценария. Сред изискванията, предявявани от него към сценария, има и такова: „свръхздравина“.

„Нужно е всичко така да се построи и организира, че по-късно никакви външни обстоятелства да не могат сериозно да изкривят замисъла. Нека нещо да не се получи, нека от филма да излетят дори няколко сцени, това все едно не трябва да нарушава главното. Както в химията: възможно е да се намали например броят на кристалите, но тяхната формула, техният състав е просто невъзможно да се измени. Ето така е необходимо да работим и в киното.“

Навярно това може да се постигне по различни пътища. Отар Йоселиани например още в сценария дава на драматургическата конструкция толкова строга и определена конфигурация, че по-нататък за него е просто безразлично кой ще играе една или друга роля: актьор-професионалист или човек от улицата. Това вече няма решаващо значение, защото той е уверен, че който и да се промъкне през създадената от него драматургическа „серпентина“, на края все едно ще се получи образ от същата конфигурация, която е заложена от строгата конструкция на сценария.

Функция на подобна „серпентина“ при мен често изпълнява диалогът. Над него аз се старая да работя особено старателно, защото за мен той е ония опорни точки, които от самото начало на работата позволяват строго да се фиксират много важни за изходния замисъл моменти.“

Не съвсем по обикновен начин провежда Панфилов и самите снимки. Първото, което се хвърля в очи на снимачната площадка, е „откритостта“ на творческия процес и всеобщата увлеченост от работата. При Шукшин например нямаше такова нещо. Сам той по този повод казваше следното: „Привикнал съм да работя така, че само три-четири души от групата бяха посветени в същността на работата до нейното дъно.“ Може би отчасти и поради това на снимките на „Калина алена“ нерядко се случваше да се наблюдава учудващата пасивност и дори равнодушието на много членове на снимачния колектив към онова, което правеше сам Шукшин.

На снимките на „Искам думата“ всичко бе другояче. Изглеждаше, че дори осветителите и участниците в масовките са увлечени в работата съвсем не в по-малка степен, отколкото самият Панфилов и изпълнителите на главните роли.

Това можеше да се обясни не само с обстоятелството, че същността на творческата задача, която трябваше да се реши в един или друг епизод, бе „открита“ абсолютно за всички, но и с напълно особената атмосфера на площадката, която Глеб Панфилов майсторски умееше да създава. Пораждаше се усещането, че на площадката се извършват не снимки, а се разгръща някаква грандиозна, учудващо завладяваща игра, която бе способна да увлече и най-скупния човек. Поради това почти не се чувствуваха мъчително напрежение, трудности, „пот“. Работата изглеждаше, че върви сама по себе си — като по масло.

Заразеността от атмосферата на епизода, който предстои да се снее, има особено значение за актьорите. Ина Чурикова разказваше: „Атмосферата, създавана от режисьора на площадката, позволява не само по-бързо и по-точно да се попадне в ролята, но и през цялото време те държи в определени рамки. Заразяваш се от нея дотолкова, че е трудно да „излетиш“ от ролята или да изиграеш „не това“. Атмосферата сякаш сама подтиква към това решение, което именно очаква от теб режисьорът.“

Още една характерна особеност в работата на Панфилов. Твърде продължителните и капитални репетиции преди снимките. Шукшин, който се снимаше във филма „Искам думата“ в ролята на драматурга, бе твърде учуден от това: „Нещо твърде много репетираме. . . Може би не играем нещо както трябва?“ „Не, всичко е нормално, всичко върви твърде добре — успокояваше го Глеб Панфилов. И веднага искаше: „Ето това късче, хайде да го изиграем още веднъж.“

Причината за учудването на Шукшин не е така трудно да се разбере. Въпросът бе в това, че той не бе привикнал да довежда на репетициите образа до пълно завършване. При „Калина алена“ например Шукшин репетираше с актьорите съвсем малко. На репетицията Василий Макарович гледаше като на своего рода загряване, когато е важно да се напица само най-главното, основното. А всевъзможните нюанси и детайли се намираха и добавяха по правило вече по време на самата снимка. Шукшин се страхуваше да не изсуши, да не „зарепетира“ ролята и поради това повече от всичко се опираше на импровизацията пред камерата. А при Панфилов той се сблъска със съвършено противоположен метод на работа.

Панфилов категорично отричаше импровизацията като метод на снимки. „Аз признавам — казваше той — импровизацията само като метод на репетицията. Тук тя е добра и уместна, понеже материалът още само се „размачква“, опипва се от всички страни. И импровизацията помага да се намерят неочаквани детайли, да се разузнаят някакви скрити мотиви на ролята. Но в същото време тя неизбежно изнася на повърхността заедно със скъпоценните находки и много излишни неща, напълно празна руда, безсъдържател-

на сгущения. Поради това репетирайки твърде дълго, аз се старая да правя най-жесток и целенасочен подбор. След поредния репетиционен дубъл моля актьорите да запазят някои най-сполучливи детайли за следващия дубъл, а от някои неща да се откажат. По такъв начин процесът на репетициите се превръща в постоянно натрупване на точни и необходими детайли, а всичко излишно се отсейва. Към момента на снимките ние подхождаме с абсолютно точен и фиксиран рисунък на ролята. В него няма нищо излишно, всичко е пресовано, плътно и сбито.

Този метод на работа се оправда особено в моя последен филм, в който има твърде много продължителни по време актьорски сцени. За да се гледат тези сцени с интерес, да не изглеждат затегнати, трябваше не просто да се заплатят с валутата на твърде високото актьорско майсторство, но и максимално да се пресова действието и диалогът, да се наситят с психологически нюанси. Тъкмо това ми помогнаха да постигна продължителните и свръх-старателни репетиции. А ако бях снимал тия сцени импровизирано, те биха станали неизбежно два-три пъти по-дълги.

Аз не мога да си позволя импровизацията като метод на снимки също така и поради това, че тя макар и едвам-едвам отвеща замисъла някъде встрани. В процеса на работата тези „едвам-едвам“ могат да се натрупат толкова, че когато отидеш в монтажната, възможно е да се озовеш пред положението, че си заснел съвсем не този филм, който си искал. Това не ми допада. Аз искам да видя заснетия кадър тъкмо такъв, какъвто е бил замислен. В дивия и невъобразим хаос, какъвто представлява снимачният процес, аз искам да остана господар на положението, а не да се поддавам на стихията.

Във всички стадии на работата Панфилов неизменно се опира на трезвото и точно предварително намерение. С фанатична последователност той постоянно анализира процеса и резултатите на работата, проверявайки всяка своя стъпка по пътя на осъществяване на замисъла. При такъв „разсъдъчен“ метод на работа, когато хармонията непрекъснато се проверява от алгебрата, изглежда, че не би могло да се избегне бедата: в края на краищата произведението може да излезе също така разсъдъчно и студено. Но филмите на Глеб Панфилов щастливо избягват този риф. Защото трезвата предварителна обмисленост е само едната страна на неговата работа. А втората е истинското вдъхновение, истинската страст, които вървят преди обмислеността. Той винаги гори със своя филм, до натрапчивост е обхванат от неговите образи и идеи. Вдъхновението и обмислеността при него са не врагове, а съюзници. Езикът на логиката помага на този режисьор още по-тънко да постигне и да изрази музиката на чувствата.

Вълшебният ключ на ексцентриката

В малката проекционна зала на „Ленфилм“ заедно с режисьора гледаме заснетия предишния ден материал.

... Кметът на града Елизавета Уварова произнася доклад. На крупен план — нейното сериозно, оживено лице. Излагайки толкова скъпия за сърцето си проект за строежа на бъдещия мост, тя говори страстно и убедено. Очакваш, че когато нейното изказване завърши, залата ще избухне от ръкопляскания. Но какво е това? Няма никакви аплодисменти. И зала също така няма! Камерата се оттегля от крупен на общ план и с учудване откриваш, че Уварова държи своята реч не на високата трибуна, не на сесията на Върховния съвет, където тя се е канила да отиде, а в къщи. . . в своя дом. И слушат нейния забележителен доклад засега само трима души — мъжът и децата ѝ. Извършва се само репетиция на бъдещото изказване пред бъдещата

сесия. Репетиция за изчисляване на времето — целият доклад на Уварова е необходимо да се побере в двайсет минути. . .

Този твърде сериозен епизод, така неочаквано завършил с толкова куриозен изход на патетичната ситуация, още тогава при гледането на заснетия материал ми напомни нещо. Но какво? Придирчивата киноведческа привычка да се издирва за всичко видяно на екрана някакви паралели и асоциации, намирайки в „новото“ „добре забравеното старо“, ми помогна да си спомня един епизод от ранна комедия с участието на американския комик Монти Бенкс.

. . . Разхайтеният гуляйджия Монти омърлушено се е облегнал на стената със затворническа решетка. Преди това той е немирствувал по улицата, сипел е ругатни по полицаите, натрапвал се е на минувачите и сега, виждайки го до затворническата решетка, зрителят веднага си казва: „Е, най-сетне, намерил си пилето, каквото търсеше!“ Но едва-едва успяваме да помислим това и камерата изменя крупния план на героя с общ и неочаквано за себе си ние виждаме, че „пилето“ съвсем не е в затвора, а пиян до козирката стои, опрял се на нещо като афиш или може би декор, на които е нарисувана стена със затворническа решетка. . .

Ексцентрика!

Страшното оръжие на ранната комедия. Върху екрана бяга човек, на главата му пада чувал с брашно. Човекът пада. Вдига се. Като че ли нищо не е станало, побягва по-нататък. Срещу лицето му лети огромна торта. Човекът отново пада. И отново побягва нататък. Полицай го бие с палка по главата. Но малкият, пъргав човек неудържимо се носи все по-нататък и по-нататък. . .

Как развеселяваха някога зрителите тия непретенциозни комедии!

Главният им похват, върху който се държеше всичко, бе ексцентрическият трик, ексцентричното разрешаване на ситуацията. Но твърде хитрият, но силно действащият ефект на този похват се заключаваше в това, че външната логика на събитията, увеличавайки мисълта ни в определена посока, я примамваше в някакъв логически капан. Възприемайки ситуацията по определен начин, след известно време изведнъж ние сами забелязваме, че сме я възприели невярно, шаблонно, доверявайки се на някакви чисто външни белези. Като опровергава повърхностната логика на първоначалното възприятие, ексцентричната промяна възстановява скритата истина.

Но силата на ексцентриката се заключаваше не само в това, че тя опровергаваше стереотипното възприятие и възстановяваше истинската същност на явленията, а и в това, че тя си служеше с неочакваната, внезапна промяна. Настроил се към еднозначно разбиране на изобразяваното събитие, зрителят в дадена фаза от събитийното развитие неочаквано се залавяше, че възприема неговия смисъл твърде плоско, стереотипно и поради това се смееше вече не само над героя, но и над себе си. Именно тази **внезапност** при разкриване на истината придаваше на ексцентриката особена сила на въздействието. Ексцентричната промяна действуваше като лек шок, като удар — той не поваляше на земята, но изваждаше от равновесие мисленето на зрителя, рязко изостряше възприятието му.

Огромните възможности на ексцентриката, нейната способност да разобличава незабелязания отначало фалш, да опровергава щампите на мисленето бяха разбрани и усвоени съвсем не изведнъж. Тя бе нужна на бащата на американската комедия Мак Сенет само като средство да зашеметява зрителите с каскада от нелепости. Той вероятно дори не подозираше, че чрез средствата на ексцентричната промяна може да се казва голямата правда на живота и да се изваждат от черупките им дълбоки истини.

Истинските възможности на ексцентричното изкуство бяха открити от великия Чарли Чаплин. Той превърна ексцентричния трик в истински художествен метод, позволяващ да се прониква в най-дълбоките пластове на жизнената реалност.

Младата съветска кинематография през годините на своето формиране веднага взе на въоръжение не само изкуството на пламенната патетика, но и метода на ексцентричното усвояване на действителността. Под лозунгите на ексцентризма се развиваше творчеството на младия Айзенщайн. Към ексцентриката се насочваха Александър Медведкин и Сергей Юткевич. А славната история на „Ленфилм“ практически започна с организирането на знаменитата фабрика на ексцентричния актьор (ФЭКС), начело на която стояха Григори Козинцев и Леонид Трауберг.

Фекси-те изпитаха силното влияние на американската комедия. Но те не само се учиха от чуждия опит, но и сами запалено се стремяха да разширят границите на ексцентриката. Тяхната „Трилогия за Максим“ е триумф на напълно новата ексцентрика, психологическата ексцентрика, обрната навътре в човешкия характер.

Много великолепни ексцентрически ходове криеха в себе си и легендарният „Чапаев“, и ромовските филми за Ленин. Тук ексцентриката помагаше по-дълбоко да се разкрият противоречията на епохата, да се взриви христоматийността на материала и да се освежи виждането на историята. И — което съвсем не е маловажно — тя даваше възможност да се поднасят сериозните теми в жива, весела, истински увлекателна форма.

И ето една загадка в историята на киното: ексцентриката е отхвърлена, ексцентриката е забравена! Едно от най-мощните средства за въздействие е

„Искам думата“



покрито с калъф и изпратено в архива за дълги-дълги години, откъдето ще бъде извлечено само случайно.

Така например в началото на 60-те години се опита да възроди традициите на ексцентричната комедия Леонид Гайдай. Но той се обърна към най-елементарната ексцентрика — към наивно-първобитния комизъм от максенетовските времена. По-зрелите форми на ексцентричното изкуство „изпробват със зъб“ Георги Данелия, Ролан Биков, Владимир Мотил, Геннадий Полока. Но може би най-ценните и прекрасни плодове на ексцентриката ни се поднасят във филмите на Глеб Панфилов.

И това никак не е случайно. Панфилов взе ексцентриката в услуга на открито сериозните проблемни филми, в които изглеждаше, че няма място за нея. Но мястото се намери.

Панфилов още в своя пръв филм започна да се вглежда сериозно във възможностите на ексцентричния метод. Този интерес се чувства във всичко. Да кажем, в постъпките на Тая Тюткина — толкова парадоксални и неочаквани за „здравия разум, че привеждат в трепет нейния възлюбен, червеноармееца Альоша. „Не е наред тя. . . ей богу, не е наред!“ — тежко въздъхва той, смаян от нейната искреност и безпределна доброта. Ексцентриката живее тук и в дълбоко драматичните по своето съдържание сцени. В епизода с убития от кулаците човек от продоволствения отряд очакваш, че другарите му скръбно ще наведат глави, ще избършат съдържаните си мъжки сълзи, а изведнъж един от червеноармейците (също пострадал от кулаците) казва по телефона: „Негодник бе той!“ А финалът, когато Тюткина, пусната на свобода, сама доброволно изтичва на смъртната площадка?! И целият сюжет на филма: невзрачна санитарка, „побъркана“ и изведнъж след всичко това — потресаваща личност, боец-герой, художник. Ексцентриката не само „слага пипер“ във филма, придавайки на характерите, събитията и атмосферата особена острота, колоритност и неочакваност, тя води зрителя в дълбочината на изобразеното време, откривайки реалната му сложност.

Учудващата способност на ексцентриката да противостои на схематизма и да взривява и най-върлите шампи особено нагледно се прояви във филма „Искам думата“. Например Панфилов направо би могъл да покаже как неговата героиня прочита доклада си от високата трибуна на сесията на Върховния съвет (така, както обикновено се показва). Но все пак „докладът в къщи“ е къде по-обемно и интересно решение. При това ексцентриката дава също така не само по-жива боя. Тя изостря интереса и към самия доклад и едновременно характеризира семейството Уварови с нови щрихи, помагайки да се уплътни повествованието. Личният живот и обществената дейност на депутатката Уварова, дълбоката интимност и високата трибуна, проблемите на днешния Златоград и неговото прекрасно бъдеще — всичко това е вкарано едно в друго и оживява в рамките на един неголям епизод.

Както и в предишните работи на Глеб Панфилов, ексцентриката във филма „Искам думата“ изпълква като средство за изследване на характера. Ето Уварова с голям труд получава от една своя стара приятелка „адресчето“ на някаква тайнствена особа. Ние сме заинтересовани: коя е тя? Очевидно някаква птица, щом дори кметът на града така страстно очаква среща с нея. И всичко става ясно: „особата“ се оказва обикновена. . . спекулантка. Председателката на гориспълкома дълго време се пазари за цената на лачените обувки от френски произход, след това все пак разтваря кесията си. Взела рядката дефицитна стока, тя ликуващо и сияеща напуска, „подполния търговски център“. Много неласкави мисли предизвиква у нас тая сцена, а и самата Уварова направо пада в очите ни: „Добра е тая председателка —

със спекулантките дружи!“ Но — ето я вълшебната сила на ексцентриката — вече следващата сцена абсолютно преобръща хода на нашите мисли и на нашето отношение към постъпката на Уварова. С обувките под мишница тя веднага се отправя към обувната фабрика. И става ясно: тя е взела задграничните обувки като някакъв образец — в града Уварова се кани да организира производството на обувки, по-хубави от френските. . .

Сцената на обувната фабрика напълно „реабилитира“ в нашите очи разклатилия се авторитет на героинята. Снизходителното отношение към нея се сменя с нещо като възхищение. Но едва възникнало в нашите очи, и режисьорът за пореден път „преобръща“ смисъла на епизода и сякаш поставя действието на реалното му място. В края на епизода, когато майсторът от завода, разглеждайки задграничния образец, небрежно отпърва от обувката подметката, лицето на Уварова се опъва като на краставица и по нейната смутено-огорчена реакция ние разбираме, че тайно тя е мечтала навярно да съчетае полезното с приятното: разбира се, обувките са били купени от спекулантката именно за фабриката, но те са били купени с лични пари, за кръгла сума и Уварова се е надявала по-късно сама да се поперчи с тях. По този начин ексцентричните пречупвания, сваляйки от постъпката пласт след пласт, ни водят към по-пълно и реално разбиране.*

Дух на игрива ексцентрика пронизва целия този умен, всъщност твърде сериозен филм. Излизайки от залата след прожекцията, човек с радост осъзнава, че уроците на „Чапаев“ и „Максим“ не са забравени, че един от най-интересните клонове на съветската кинокласика — ексцентриката — не е увяхнал. Той е дал своите нови филизи във филмите на Глеб Панфилов, който успешно прокарва нови пътища за психологическата ексцентрика.

„Сюжет за всички“

Големият диапазон от бои, който използва Глеб Панфилов, очевидният „демократизъм“ на художествения език, сочността и заразителността на избираните от него решения сякаш автоматически предполагат и достъпността на неговите филми за най-широката масова аудитория. Но оказва се, че дори режисьор с такова „широко амплуа“, какъвто е Глеб Панфилов, също има своите немалки трудности във връзка с намирането на контакт със зрителската аудитория.

— Моят първи филм се провали в проката. Работих над него с огромно упоение и интерес, предполагайки, че същото ще се повтори и със зрителя, когато види тази така заинтересовала ме епоха. Но това не стана. И сега аз, струва ми се, разбирам защо.

През двете години на Висшите режисьорски курсове аз изгледах примерно 500 филма — всичко най-интересно, създадено в киното. Аз се възпитавах чрез тях и израснах като режисьор, попивайки най-тънки, най-интересни неща. И когато започнах да снимам своя първи филм, имам зад себе си планина от шедеври. Длъжен бях да се равнявам по тях, колкото сили имах. Но недоотчетох, че само аз съм се хранил с свръхвитаминизирания кинематограф, а зрителят е получавал много по-жалка дажба. Към него на стада са се насочвали сивите произведения, халтурата. И тя също го е „възпитавала“. Можеше ли между нас да се установи истински контакт?

Появиха се купища възмутени писма. На мнозина филмът се струваше твърде мрачен. Други се „обидиха“ от името на героинята: нима не е било

*Описаният епизод отпадна от филма при окончателния монтаж. За Панфилов бе твърде неприятно да се раздели с него, но понякога няма изход — заснетият материал не се побираше в определения метраж.

възможно да се избере „по-красива“ актриса? А някой се изхитри да види дори „идейна диверсия“. Писаха за това направо в Комитета по кинематографията, изискваха филмът да бъде снет от екрана. . .

„Началото“ се оказа „по-контактен“ филм. И макар че разпространителите й предричаха пълен провал, той събра около 40 милиона зрители. При това „Началото“ проведе своего рода възпитателна работа по пропагандата на моя първи филм и дори го върна на екраните.

Интересно е, че филмите „В огъня борд няма“ и „Началото“ се оказаха с различни аудитории не само по количество, но и по състав. Това е свързано с различния характер на самите филми. Първият е по-рационален. В него бяха програмирани конкретни „дразнителни“, които трябваше да предизвикат размислите на зрителите и да пуснат тия размисли в определено русло.

„Началото“ е по-емоционален филм. Тук логическото е дълбоко скрито в емоциите. И навярно не всеки би могъл да направи обратното — да „разкодира“ смисъла. Голямата част от аудиторията на този филм бе младежта — юноши и девойки на 17—20 години. Имам основание да предполагам, че много от тях са възприели само най-повърхностния пласт на филма, „клъвнанали“ мотива, на който аз не придавах особено голямо значение: историята с приказната метаморфоза на Паша Строганова в актриса. Очевидно твърде много хора на младини мечтаят за такава ярка, особена съдба и поради това този мотив заработи сред младежката аудитория с неочаквана за самия мен сила. А хората с по-зряла възраст видяха в този филм нещо по-голямо и го разбраха по-дълбоко. В това аз също се убедих.

За филма „Искам думата“ се страхувам. Как ще го гледат? Кой? Едва ли филмът ще бъде „зрителски“. Твърде неизгоден е тук материалът. Кабинети, кабинети, съвещания. . . Председател на гориспълком. Никаква любовна история. Героинята пламенно обича. . . само проекта за бъдещия мост. . .

Не е така лесно да се намери сега сюжет, който би позволил да се направи филм, достъпен в еднаква степен за всички. И макар че последното е желателно и се поощрява от проката, това не винаги е възможно.

Ето историята на Жана д'Арк е сюжет за всички. Ако би ми се удало да направя за нея филм, то бих примирил сторонниците на първия ми филм с почитателите на „Началото“. Въпросът е в това, че тая история дава възможност да се съедини мощна емоционална струя с богат аналитичен пласт.

Естествено, такава задача — да се хареса на всички — аз не съм поставял пред себе си в процеса на писане на сценария. Такъв е самият сюжет на тази работа. Той е богат, съдържа в себе си твърде много. Вечен сюжет, както се казва. Не напразно за Жана д'Арк са създавали произведения не само французи, този образ е привличал романисти, драматурзи, философи, майстори на киното от различни страни на света.

Често ме питат, без да разбират очевидно причините за моето упорство в стремежа ми да поставя този филм: „Добре де, защо ти харесва тази Жана? Защо ти е тая стара история, при това и френска? Ти в нея не си силен. Дори френски език не знаеш!“

Но аз не искам да правя „френски“ филм. Бих желал да направя **руската** версия на този станал вечен сюжет.

„Животът на Жана д'Арк“ — така се нарича сценарият, който написах. Надявам се, че още в самото заглавие е изразено това, което за мен е най-главното в жизнената драма на Жана: не съдът, не кладата, а **животът** на героинята. Мен ме интересува не резултатът, а процесът. Как тая обикновена селска девойка е станала символ на свободата, на патриотизма, на националния дух?

Не взимам никакъв откъс от живота на моята героиня. Взимам целия ѝ живот — от момента на раждането до момента на гибелта. Дори нещо повече: действието на сценария започва, когато Жанна още я няма, тя още не се е родила, и завършва, когато нея **вече** я няма.

Живяла е кратко. Но какъв живот е това? Колко невероятни, фантастични събития има в него!

Жанна действително е била неграмотна — не е знаела нито да пише, нито да чете, поради което цялата ѝ кореспонденция е била диктувана. Това е факт.

През зимата на 1429 г. тя пешком се е отправила от селото, в което е живяла, в град Шинон, при дофина Карл, бъдещия крал на Франция Карл VIII, за да го убеди да ѝ даде войска, с която да вдигне обсадата на Орлеан. Това също е факт.

На 8 март 1429 г. Жанна се е срещнала с Карл, имала е беседа с него и получавайки войска, на 8 май вдига обсадата на Орлеан. И това е факт.

Днес, ако сме се замислили над смисъла на тия факти, без да се говори за останалото — за Реймс, за съда, за кладата, на която ѝ е предстояла да отиде, не е трудно да се разбере, какъв велик ентусиазъм, каква воля и необикновена находчивост е било необходимо да прояви тя дори само за да попадне от селото в двореца. Това е било не някакво пренасяне върху приказното килимче, а дивост и безпътица, дъждове и студ, родителска забрана да не се напуска родния дом и разбойнически шайки по пътищата: на края стражата пред вратата на двореца и просто средновековната надменност и предразсъдъци, безкрайната йерархия и класови вражди. И все пак Жанна преодолява всичко това. И не само това, но и много-много друго, което и след 500 години на нас, жителите на XX век, ни изглежда феноменално, невероятно.

Да изследвам този феномен, неговата народна природа, да се опитам да проникна в тайната му и да проследя възникването на „чудото“ — такава е една от главните задачи на моята работа.

Водил беседата и коментирал ВАЛЕРИ ФОМИН

Въведение в проблема

Съвременните връзки и взаимни влияния между киното и литературата — това е тема, твърде обширна и актуална. Тя засяга съществени проблеми от теорията и практиката на двете изкуства. И заедно с това ни води до изводи от по-общ естетически характер, свързани с по-активните взаимопрониквания между отделните изкуства днес.

В първата половина на столетието се говори (и на това са посветени толкова анализи в теорията на киното) за определящото влияние на литературата и по-специално на прозата върху развитието на седмото изкуство. Днес обаче процесът е вече двустранен. Киното на свой ред все по-активно влияе на съвременната проза, ускорява значително някои процеси в нея, позволява ѝ да реализира свои търсения и желани ефекти. Разбира се, ние трябва ясно да си дадем сметка, че твърде често това влияние на киното върху литературния процес е особено; понякога филмът връща на прозата средства или композиционни похвати, които сам някога е заел от нея, но които е обогатил значително, приспособявайки ги за свои нужди и цели. А най-често тези средства и композиционни похвати, чрез които се реализират структурните връзки между двете изкуства днес, имат отношение към ролята и принципите на използване на монтажа. Защото филмовият монтаж се роди и в много отношения намери своите качествени и специфични (за новото изкуство) характеристики на базата и на литературната изразност, и на определено литературно развитие. Днес киното влияе върху съвременната литературна еволюция именно по пътя на едно засилено монтажно мислене, по пътя на новото преосмисляне от страна на прозата на кинематографичните монтажни уроци.

Разбира се, в рамките на различни национални култури тези общи за съвременния художествен процес взаимни влияния имат своите особености. Изкристализирват в различни по своя характер и авторска насоченост резултати. В този смисъл от голямата тема за връзките между литературна класика и филмов монтаж, между кино и съвременна литературна еволюция ние ще се спрем само върху някои явления от художествената практика на Франция от края на 50-те години насам. Именно там поради редица и идейно-естетически, и социално-психологически причини взаимните влияния между литературата и киното изкристализирват в два твърде своеобразни успоредни процеса: изработване естетиката на „камерата-писалка“ и развитието на „романа-поглед“.

Художествените явления, скрити зад тези две названия — „камерата-писалка“ и „романа-поглед“, — позволяват по особено релефен начин да се проследят някои процеси — художествени и социални, — харак-

Кино и литература

КЛАСИКА И ФИЛМОВ МОНТАЖ, КИНО И СЪВРЕМЕННА ЛИТЕРАТУРНА ЕВОЛЮЦИЯ

ЕЛЕНА МИХАЙЛОВСКА

„... О, колко моята Бовари ме измъчва! Тази сцена в хана ще ми отнеме три месеца, не зная, на моменти имам желанието да плача... Трябва едновременно да вмъкна в общ разговор пет или шест лица (които говорят), няколко други, за които се говори, да направя описание на мястото, на хората и предметите и да покажа в средата на всичко това един господин и една дама, които започват по малко да се влюбват един в друг...“

(Флобер, в писмо до Луиз Коле, 1852 г.).

„... Колкото и да е странно, но у Флобер съществува един от най-хубавите образци на „кръстосан“ монтаж с явна тенденция за изразна заостреност посредством този похват. Става дума за сцената при селскостопанската изложба, когато става първото сближаване на Ема с Рудолф...“

(Айзенщайн, 1934 г.)

терни за съвременното западноевропейско изкуство. Същевременно тези явления ни показват достатъчно ярко и как някои съвременни процеси, свързани с определени упадъчни или идеалистични философски и естетически идеи, могат да доведат вместо до развитието и обогатяването на художествените форми до тяхното разрушение.

Така засилените връзки и взаимни влияния между киното и съвременната проза откриват по-широки перспективи за двете изкуства. Но тези перспективи зависят преди всичко от метода и позициите на конкретните творци.

Съвременната проза взе от киното много средства за обогатяване на своята техника, тя използва днес уроците на филмовия монтаж в името на по-кондензирания и лаконичен разказ. Но авторите на френския „нов роман“, наречен още и „роман на погледа“, използваха уроците на филмовия монтаж със съвършено друга цел. Те скъсах разко и се откоха от традициите на класическия роман именно по пътя на все по-деформираното използване уроците на филмовия монтаж. Деформацията на ролята и функциите на монтажа някои от тези автори — например Ален Роб-Грийе — продължават днес в практиката си като режисьори.

Или с други думи, анализът на двата успоредни процеса — изработването естетиката на „камерата-писалка“ и развитието на „романа-поглед“, както и на тяхната своеобразна среща по-нататък — ни се струва актуален по няколко причини.

Първо. Този анализ ни разкрива някои по-малко известни и изследвани досега аспекти на взаимоотношенията кино—литература.

Второ. Този анализ ни позволява по особено релефен начин да видим връзките между литературна класика и филмов монтаж, от една страна, а — от друга — как някои модернистични форми на съвременната литературна еволюция се реализират благодарение на последователната и целенасочена деформация на функциите на филмовия монтаж. Тази деформация на монтажа, която продължава в режисьорската практика на неороманстите, ни отвежда към някои твърде остро дискутирани съвременни проблеми за границите и характера на филмовото възприятие днес.

Трето. И най-после анализът на така формулираните процеси, които ще бъдат предмет на настоящата статия, с особена сила напомня за прозорливия и все по-актуален характер на редица Айзенщайнови идеи. Тези идеи се отнасят, както до предвидената от него бъдеща среща между кино и литература на базата на монтажната филмова форма, така също и до онези основни не само за него, но и за цялата марксистко-ленинска естетика положения, според които дадено художествено средство, стили-

стичен метод или цялостно художествено влияние зависят винаги и преди всичко от авторските и идейно-естетическите позиции.

Камерата-писалка

За първи път употребява този термин Александър Астрюк. Употребява го в 1948 г., изразявайки дълбокоото си убеждение, че киното има бъдеще само ако камерата замени писалката. За младия романист и бъдещ режисьор филмовият език се превръща вече в „художествена форма, в която и чрез която артистът може да изрази своята мисъл, колкото и абстрактна да е тя, или да предаде на своите чувства мисъл, колкото и абстрактна да е тя, или да предаде своите чувства така, както би ги предал в романа или в есето...“¹

Тази мисъл на Астрюк синтезира някои принципи търсения на седмото изкуство в този период. И „камерата-писалка“ скоро се превръща в синоним на онова, което ще нарекат „авторско кино“. Но именно и заради това тази мисъл, интересна и важна за конкретния период и художествената еволюция, като цяло се нуждае от сериозни корекции.

Наистина в началото на 50-те години филмовият език навлиза в нов етап на своята зрелост. Но от това съвсем не следва, макар и не формулирани като принципи на „камерата-писалка“, че подобно по смисъл и значение кино не е съществувало порано. Къде ще причислим тогава Айзенщайн, Пудовкин и Довженко? А Чаплин? В ръцете на всички тези майстори филмът е бил достатъчно гъвкаво средство за пълноценна творческа изява.

Достигахме до един твърде съществен момент. Необходимост от понятие като „камера-писалка“ възниква в условията на една следвоенна западна кинопромишленост, където съществуващата криза с особена сила изостря стария конфликт между авторското начало и продуцентските механизми в създаването на филмовата творба.

Интересни данни за характера и мащабите на кризата във френското кино в този период ни дава Жорж Садул. Според френско-американските споразумения, които в много отношения предшествуват „плана Маршал“, Франция може да запази само определена част от националната си кинопромишленост: определената квота за френски филми в програмите на кинотеатрите разко се снишава. Реализират се само най-изпитаните търговски рецепти. По-крупните и значителни творци на френското кино мълчат. До 1950 г. Бресон не намира продуцент, който да му гласува доверие. Жак Фейдер, завърнал се във Франция, не реализира нито един филм и т. н.²

¹ „Ecran français“, № 144, 1948.
² George Sadoul, „Le cinéma français“, Flammarion 1962, p. 101, 105

Така формулираната от Астриук „камерата-писалка“ е не само признание за новите възможности на филма като изкуство. Но е и апел за реализирането на тези възможности, апел, от който скоро ще се роди така наречената „авторска политика“ във френското кино. Примерът на литературата е така висок за Астриук освен всичко друго и поради факта, че предлага един различен социален авторитет за твореца. В този смисъл амбициите на „камерата-писалка“ филмовите произведения да бъдат равностойни на литературните по дълбочина и по степен на авторско себеизразяване в контекста на една следвоенна филмова промишленост добиват по-широко не само естетическо, но и социално значение.

„Камерата-писалка“ напомня за по-големите права и отговорност на режисьора както при написването, избора и цялостната трактовка на сценария, така и при окончателното монтиране на филма. Тя сочи пътя на киното с малки бюджети, киното, създавано извън официалната производствена машина, сочи пътя на един друг — по-автентичен и достоверен екранен живот.

Разбира се, много скоро принципите на „камерата-писалка“ се аргументират по твърде различни, а понякога дори и противоположни начини. За Астриук тя не противоречи на интереса му или на евентуалното пресъздаване на литературната класика на екрана. И от „Един живот“ по Мопасан до филмовата версия по „Възпитание на чувствата“ на Флобер той се опитва да докаже това си убеждение. В същото време за бъдещите автори на „новата вълна“, вдъхновени от идеите за „авторската политика“, „камерата-писалка“ означава не само участие, но и цялостно написване на литературната основа на бъдещото филмово произведение.

Така идеята за „камерата-писалка“ постепенно води до различни изводи, както по отношение на сценарния материал, така и по отношение на снимачните методи. Тя е синоним на „директното“ кино на един Жан Руш; от нея се вдъхновяват автори като Анбес Варда или Франсоа Трюфо, които създават своите първи филми, така както биха създали един първи роман; от нея се вдъхновява Крис Маркер в търсенето си на есеистично-репортажни филмови форми и т. н.

Сега всички тези, макар и твърде съществени, различия в търсенията и еволюцията на отделни творци или групи ще останат извън нашето внимание. В случая нас ни занимава преди всичко онзи апел на „камерата-писалка“ за по-тесните връзки между киното и литературата в името на едно по-богато, достатъчно „лично“ и оригинално филмово творчество. За да отговори на определени нужди на времето, киното се насочва към опита на литературата; свършено друг е въпросът, че при това насочване

се достига до разнообразни, а понякога и противоположни изводи за характера на литературната основа на филма.

Идеите за възможната заменяемост между камера и писалка, тяхното редуване или взаимно допълване в рамките на едно творчество с особена сила се лансират и от групата около „Кафе дю синема“. Младите критици и бъдещи режисьори, събрани около списанието, ревностно заклепват „рецептите“ на френското търговско кино. Те въвеждат нови критерии и оценка на филмовото наследство, техни учители стават Роселини, Орсон Уелс и Хичкок. Значение за тях добиват именно онези режисьори, които са „автори“, т. е. в чиито филми можем да открием последователност на теми, търсения и стил, свойствени за всяко истинско творчество.

„Като критик аз се чувствах вече кинематографист. Днес продължавам да се чувствам още критик и съм такъв в известен смисъл. Вместо критическа статия създавам филм с определено критическо измерение. Чувствам се като есеист. Правя есета във формата на романи и романи във формата на есета. Ако се наложи киното да изчезне, ще отида да работя в телевизията. А ако телевизията на свой ред изчезне, ще се върна към молива и листа...“¹

Тези думи на Годар, изказани в 1962 г., изразяват стремежите както на групата около „Кафе дю синема“, така и на цяло едно младо поколение френски кинематографисти, за които желанието да „пишат с камерата“ е преди всичко желание за една свободна творческа изява в киното, както и за един друг социален авторитет като творци.

Навярно идеята за „камерата-писалка“ се вдъхновява и от два ярки примера в културните традиции на страната. Това са примерите на писатели като Малро и Жан Кокто, които много по-отдавна, в атмосферата на пълно интелектуално пренебрежение към кинематографа сами реализират свои произведения на екрана.

И през 50-те и началото на 60-те години схващането за възможната заменяемост или взаимнодопълване между камера и писалка е колкото резултат, толкова и своеобразна предпоставка за по-активното разтваряне на границите между двете изкуства. Това разтваряне се извършва в два плана. Извършва се чрез прякото взаимопроникване на средства и повествователни структури, между киното и литературата. Но извършва се и в един по-външен план: известни писатели застават зад камерата или млади кинематографисти се чувствуват преди всичко „автори“.

* * *

Днес вече знаем, че общият, макар и

¹ „Cahiers du cinéma, № 138, 1962

кратковременен подем на френското кино в началото на 60-те години, далеч не се изгражда от хомогенни като търсения или естетически позиции произведения. Знаем и колко нехомогенна е самата „нова вълна“. Затова и най-точно за нея остава определението, което още тогава ѝ дава Жорж Садул „... Около десетина френски кинематографисти представят по един качествен пълнометражен филм през 1959 г. Четири-десет и девет режисьори започват през 1960 г. своя първи филм. Нарекоха „нова вълна“ това неочаквано раздвижване, рязкото обновенияване на кинематографичния живот, което контрастира с предишния застои.“¹

Общото раздвижване във френското игрално кино се дължи на различни причини. За него имат значение плодотворните процеси, които се извършват в късометражното кино, където се третират теми и проблеми с по-широко социално значение и където достигат своята творческа зрелост режисьори като Ален Рене. Има значение по-високото ниво на критическата мисъл, има значение и аргументираната от нея „авторска политика“, която води все пак до известно разкрепостяване на продуцентските механизми.

Но това раздвижване, което достига един от най-ярките си художествени резултати в „Хирошима, моя любов“, се оказва твърде краткоременно. Идеята за „камерата-писалка“ стимулира редица прогресивни и обновителни процеси в западноевропейското кино. Но тази идея естествено не е способна да промени самия социален генезис и функционирането на киното в обществото. Много от младите автори, осъществили началния гласък на подема, скоро заглъхват. Други бързо или по-степенно се интегрират в системата, срещу която доскоро са се борили. Трети, колкото и да провъзгласяват за свой учител Роселини, никога не достигат до социалния патос и дълбочина на италианските неореалистични филми. И тяхната „камера-писалка“ не успява — както по субективни, така и по обективни причини — да изследва и анализира достатъчно пълно и разностранно сложната вътрешно-политическа ситуация на страната.

Извън нашата тема и намерения остават, както вече отбелязахме, както цялостната оценка на отделните автори, така и по-детайлното проследяване на тяхната конкретна творческа еволюция, подеми и спадания. В случая за нас е важно да подчертаем, че едно от обединителните звена в процесите на кинематографично раздвижване в началото на 60-те години е именно идеята за „камерата-писалка“, а след нея и за необходимостта от много по-тесни и активни

връзки между кино и литература в името на самото развитие на седмото изкуство.

Цялостната естетика на „камерата-писалка“ се оказва достатъчно противоречива и нестройна, тя дава началото на твърде разнообразни разбирания за сценарната основа или снимачните методи в съвременното кино. Но заедно с това, откривайки широко пътя за повествованието от I лице, за лиричните, философските или есеистичните отстъпления на екрана, за едно ново авторско насищане на филмовата структура и авторско себизразяване чрез нея, идеята за „камерата-писалка“ синтезира някои възлови кинематографични тенденции от края на 50-те и началото на 60-те години. В този смисъл тя стимулира жанровото и стилистичното разнообразяване на съвременния филм. Помага за цялостното му самоосъзнаване, в това число и за новото самоосъзнаване на западноевропейския филм в системата на капиталистическото филмопроизводство, където винаги е заплашена самата същност на киното като изкуство.

Така, независимо от някои по-късни деформации, като цяло „камерата-писалка“ е преди всичко средство за усъвършенстването и развитието на художествените форми в седмото изкуство.

Романът-поглед

В същата 1948 г., когато Астрик гръмко говори, че е дошло времето на „камерата-писалка“, в литературния живот също излизат няколко нови названия: „антироман“, „нов роман“, „обикновен роман“, „роман-поглед“.

Първи употребява понятието „антироман“ Сартр. Употребява го в предговора си към романа на Натали Сарот „Портрет на един непознат“, излязъл през 1948 г. Останалите названия се раждат постепенно. Употребяват ги критици от различни направления, за да обозначат книгите и търсенията на няколко неизвестни дотогава автори, около които се съсредоточава литературният шум през 50-те и началото на 60-те години. Започна „ерата на подозрението“, в която, според Натали Сарот, и писателят, и читателят са вече подозрителни към героя, а чрез него и един към друг.

Разбира се, тук се налага една изрична уговорка. Цялостният анализ и оценка на литературния феномен оставя извън нашата тема и намерения. Развитието на „новия роман“ или на „романа-поглед“, както скоро ще го нарекат, нас ни интересува преди всичко в един негов специфичен аспект. Интересува ни в аспекта на неговите връзки с кинематографа. Или още по-точно казано, интересува ни фактът, че „новият роман“ се развива благодарение на все по-последователното, но, разбира се, и едностранчиво използване на определени кине-

¹ George Sadoul, „Le cinéma français“, Flammarion, 1962, p. 125

матографични уроци. И в това развитие литературното повествование заприличва на монтажа лист.

Чрез „камерата-писалка“ киното се стреми по-пълно и разностранно да използва богатия опит на прозата и по-смело да интегрира нейни повествователни форми и структури.

Свидетели сме не само на обратния процес, когато прозата на свой ред използва опита на по-масовото и младо изкуство. Свидетели сме вече и на един друг твърде специфичен процес: някои най-крайни и елитарни литературни търсения се реализират само благодарение на опита и натрупаната монтажна култура на киното. Нещо повече — скоро тези опити продължават изцяло между териториите на киното, продължават с негови средства при една все по-целенасочена деформация на функциите и ролята на монтажа.

За Натали Сарот, която е между тези, които и теоретично обосновават своите литературни търсения, романът има една първостепенна задача: изследването на така наречените от нея „тропизми“, т. е. на „онези най-трудно уловими движения на нашата психика, които се плъзват към границите на съзнанието, но не го достигат винаги... Именно тези най-кратки психични движения са в началото на нашите жестове, на думите, на чувствата, които показваме или смятаме, че изпитваме“¹.

На пръв поглед целта на основния теоретик на „новия роман“ Ален Роб-Грийе е точно обратната: да освободи романа от натрупаното бреме на „психичното“. Интересува го постигането на физическата действителност сама за себе си, на предмети, обеми и форми, които се разкриват, проследени от едно механично и безстрастно око. „Нека най-напред предмети и жестове се наложат със своето присъствие и после това присъствие продължи да доминира над всяка теория, която би се опитала да го затвори в някаква система на отношения — сантиментална, социологическа, фрейдистка, метафизическа или друга...“²

Но и стремежът на Натали Сарот да предаде най-неуловимите движения в човешкото съзнание, и обратният стремеж на Роб-Грийе да постигне самото присъствие на предмети и жестове в романа имат една обща точка. А тя е общото за двамата признание, че те могат да реализират своите търсения само ако прозата им постигне определени кинематографични ефекти.

Натали Сарот подчертава, че „тропизмите“ могат да се предадат на читателя само чрез образи, които ще го накарат да изпита същите усещания. Затова „тези движе-

ния трябва да се разложат и да се разгърнат в съзнанието на читателя подобно на филм със забавено движение“. И те могат да се разгърнат само в „едно безкрайно разширено настояще време“³. (курсивът мой, Е. М.)

За Роб-Грийе сравнението с филма идва, за да се подчертае именно търсенето на физическата реалност. Но „романът-поглед“ няма да проникне в „дълбочините“ на тази реалност, за него такива „дълбочини“ не съществуват, т. е. не съществува авторска оценка и отношение към „видяното“.

И един от лидерите на „новия роман“ признава, че именно филмираните литературни произведения са му позволили да изживее любопитен опит. Обикновено филмираното литературно произведение търси да предаде познатия разказ в картини; няколко добре подбрани сцени трябва да ни внушат онези значения, които изреченията са коментирали дълго за читателя. Но предимството на филмирания разказ не се крие в неговата лаконичност. Предимството на филмирания разказ според Роб-Грийе е в способността му да ни отпрати към физическия свят със сила, на която е неспособен съответният литературен текст.

Твърде често художествената критика продължава да се оплаква пред поредната екранизация на литературни произведения. И нейните възражения по повод на филма се свеждат обикновено до самия „обем“ на живота, който на екрана твърде често се оказва „стеснен“ в сравнение с живота, за ключен в литературното произведение.

Но ето че сега, именно за един от лидерите на „новия роман“, който на свой ред по-късно сам ще застане зад камерата и като режисьор се оказва привлекателен подобен стеснен обем на живота. И за първи път ни се предлага тезата, че филмираният роман, независимо от качествата на самата реализация, е нещо **повече** от литературния текст, също независимо от неговите качества. И това нещо повече за Роб-Грийе е самото присъствие на предмети или човешки жестове в един, колкото е възможно по-непроницаем (и за автора, и респективно за читателя) свят.

Разбира се, скоро ще стане ясно, че тези късове физическа действителност, които „новият роман“ в лицето на Роб-Грийе разгръща пред погледа ни, нямат нищо общо с реалността. Те са по-скоро сън, видение, халюцинация. Те са, както ще ги нарече по-късно Роб-Грийе „мисловни структури“ без време и затова могат да се разгръщат пред очите ни само в едно неизменно настояще, което слива минало, сегашно и бъдеще и заличава всички граници между **обективно** и **субективно** или **въображаемо**.

¹ Nathalie Sarraute. *L'ère du supçon*, Gallimard, 1956, p. 8

² Alain Robbe-Grillet. *Pour un nouveau roman*, 1963, p. 7

³ Nathalie Sarraute. *L'ère du supçon*, p. 9

Така повествованието на Роб-Грийе, което все по-силно напомня монтажен лист, се състои от неизменно описание в сегашно време на жестове или сцени, които се повтарят и при чието повторение или мозаично преплитане почти се изгражда своеобразен „сюжет“, който на свой ред се оспорва и разрушава. Сам Роб-Грийе напомня за разликите, които съществуват между описанието при Балзак и при него. Описанието на декора при Балзак има за цел да „осветли“ най-важните моменти на действието. Описанието при Роб-Грийе като ни провокира да „гледаме“, едновременно с това разрушава всеки възможен смисъл на наблюдаваната сцена или действие.¹

Подобно повествование, в което дадена сцена се ситира, следят за нейните подробности, а заедно с това се разрушава цялостната ѝ логика и смисъл, Роб-Грийе постига по монтажа път. Постига го, както ще видим по-нататък, чрез една системна деформация на монтажните преходи в разказа.

Но за сега за нас е най-важно да си дадем сметка за твърде парадоксалния характер на двата успоредни художествени процеса. Чрез „камерата-писалка“, както вече отбелязахме, редица млади режисьори се опитват да превърнат изображения обективен свят на екрана в материал за едно достатъчно гъвкаво авторско киноповествование. Стремят се към есенстичното и философското размишление на екрана. Търсят богатството на вътрешния мир на героя. И за да разкрият това богатство, се опитват да преодолеят неизменното сегашно време на филмовия разказ.

В същото време „романът-поглед“, преди всичко в практиката на Роб-Грийе, се насочва точно в противоположната посока. Този роман бяга именно от това, към което се стреми филмът. Бяга от „психологията“, от разнообразието на глаголните времена в разказа. Няма минало, настояще, бъдеще. Има само едно сегашно време, разширено и статично, в което човешкото съзнание се лута, неспособно да разграничи действително от въображаемо.

„Романът-поглед“ на Роб-Грийе се връща към филма в точката, която винаги са преодолявали всички истински филмови автори. Защото тези автори подчиняват материалността на изображението на своята авторска оценка и изказ. За тях предметите и жестове на екрана са художествен материал, средство за постигане на определени смислови значения.

„Оптичното“ повествование на „романа-поглед“ се изгражда благодарение на определена филмова монтажна култура. Но това повествование отхвърля всичко, което филмовият език е почерпил вече или се стреми да почерпи от литературата; от-

хвърляйки го, то именно с посредничество-то на филмовия монтаж рязко скъсва и със самите традиции и хуманистичен патос на литературната класика.

* * *

В каква степен провокацията, която се съдържа в обявената от Роб-Грийе война на всякакъв вид „ангажирана литература“, бе преди всичко начин да се обърне вниманието на публиката върху този нов продукт на литературния пазар: новия роман? И в каква степен тези литературни търсения синтезират в себе си и довеждат до крайната им точка някои по-стари литературни тенденции?

Несъмнено отговорът на този въпрос не е така прост, нито така еднозначен. И този отговор предполага един много по-цялостен и пространен литературоведчески анализ. Предполага и изследване на редица не само естетически, но и социално-психологически и исторически предпоставки, въз основа на които се развива интересуваният ни литературен феномен.

Но дори и само в онзи негов аспект, който вече се уговорихме, че ще бъде предмет на нашето настоящо изложение, т. е. в аспекта на развитието на „новия роман“ чрез интегриране и използване на кинематографични структури, ние можем да направим няколко симптоматични разходки към миналото. И наред с литературните изследователи, които ни говорят, че корените на „новия роман“ са скрити още в Пруст, Джойс и Кафка, можем да си спомним следните думи на Айзенщайн: „Не случайно, когато се срещна с мене в Париж, Джойс се интересуваше така живо от моите планове относно „вътрешния киномонолог“, разполагащ с много по-необхватни възможности от литературния (вътрешен монолог).“²

И още следващата година, 1933 година, в зората на звуковия филм, светският теоретик направи знаменитото си определение за звуко-зримата монтажна форма като структура на „вътрешния монолог“ и като такава, даваща особени възможности за „реконструкцията на мисловния ход“³. Именно това определение на Айзенщайн ни позволява да разберем защо филмът в развитието си не само ще срещне и ще се възползува от определени „авангардни“ литературни търсения, но и сам много активно ще повлияе върху тях. Цялостните анализи на Айзенщайн в току-що цитираните две негови статии — „Услужете си!“ и „Ще се роди Пантагрюел“ — ни дават възможност и по-пълно да разберем логиката на онези художествени процеси, които през Пруст и Джойс достигат елитарната лаборатория на френския „нов роман“, реализирайки се под прякото влияние на киното

¹ A. Robb-e-Griile t., „Pour un nouveau roman“, p. 159

² Айзенщайн, том II, издание „Наука и изкуство“, с. 182

³ Айзенщайн, том II, с. 189

и използвайки и деформирайки от своя страна неговите основни структурни принципи.

Но това влияние на киното върху определените литературни търсения в рамките на френската литература се оказва свързано и със задълбочаването на някои идеи на феноменологията и феноменологичната естетика, които в общата криза на буржоазното естетическо съзнание от края на 40-те и началото на 50-те години намират особено благодатна почва и развитие в естетиката на Сартр и Мерло-Понти. В много отношения френският екзистенциалистичен роман в лицето на Сартр и Камю също търпи определени влияния на киното; той подготвя вече базата, на която „новият роман“ ще стъпи и ще се развива чрез по-нататъшното деформирано използване на филмовите монтажни уроци.

В този смисъл процесите, за които говорим, разкриват особено ярко в каква степен не само определено художествено средство или похват (например вътрешният монолог), но и цялостните художествени влияния и взаимовлияния между изкуствата зависят от идейните, философските и естетическите позиции на даден творец, група, течение.

Създаването в края на 40-те години на една своеобразна „естетика на погледа“, ако ни бъде позволено така да се изразим, с която е свързана една цяла по-продължителна линия във френската и в западноевропейската литература, следва отблизо задълбочаването и изострянето на кризата в буржоазното естетическо съзнание. А самият „роман-поглед“, както и по-късно голяма част от режисьорската практика на някои негови автори дават израз на една връхна и крайна точка в тази криза, когато буржоазното естетическо съзнание преминава към отрицание на всяка култура въобще.

В края на 30-те години още Пол Валери обяви, че най-съществено значение има онова, което човекът вижда. Той обяви края на епохата на смътното и неясното и поиска от твореца дисциплинирана мисъл, чужда на мистичните вдъхновения на сюрреализма.

По същото време Андре Бретон осъждаше всички, които описват „нулевите“ моменти от своя живот. Той призоваваше да замлъкнат тези, които престават да чувствуват и „имат манията да свеждат неизвестното до известно“; пак той се обяви и срещу „разяждащия дух на анализа и класирането“, който автори като Пруст например внасят в литературата...¹

Пример за описание, което пречи на чувството да се разгърне, Бретон намери в „Престъпление и наказание“ на Достоевски. А тридесет години по-късно същият

тип описание провокира Натали Сарот в есето си „От Достоевски до Кафка“ да анализира пътищата, които според нея водят от Достоевски до „новия роман“.

И все пак оказа се, че тези противоположни на пръв поглед литературни тенденции в своето по-нататъшно развитие се приближават: крайният субективизъм на Андре Бретон се среща днес и докосва крайния „обективизъм“ и „вещизъм“ на Роб-Грийе. А за да почувствуваме по-ярко близостта на тези две тенденции (следващи общите процеси на криза в съвременното буржоазно естетическо съзнание), ни помогна пак киното.

Какво по-точно имаме пред вид? Не става дума само за общото влечение на тези две тенденции към киното, способно да „материализира“ виденията и на крайния „субективизъм“, и на крайния „обективизъм“. Става дума още и за това, че неконтролираният поток на съзнанието, който вълнува башата на френския сюрреализъм, всъщност дава резултати, твърде близки до крайната рационализация на творческия акт, скъпа на Роб-Грийе. Обективистично проследените предмети и жестове в неговите романи все повече заприличват на сюрреалистични халюцинации. А след реализацията на „Миналата година в Мариенбад“ сценаристът Роб-Грийе осъзнава, че за него привлекателна е не толкова „обективността на камерата“, а възможностите ѝ в областта на „субективното и въображаемото“. Пътят от „новия роман“ до киното става все по-кратък. И за да реализира докрай тези възможности на камерата, Роб-Грийе скоро се изявява и като режисьор.

Но много по-рано, както вече отбелязахме, в 40-те години, умението на писателя, или респективно на романа, „да гледа“ бе абсолютизирано от един Сартр. За него бе най-съществен повикът на Хусерл да се предаде „очевидността“ на всекидневното. И за да постигне това важно за феноменологичната естетика „текущо осъзнаване“ на света, Сартр също потърси в своите романи определени кинематографични ефекти на повествованието.*

От друга страна, в своите есета за Стендал, Фокнър, Дос Пасос и т. н. Сартр направи онази едностранична оценка на литературната техника на класически или съвременни писатели, която бе вече своеобразна естетическа основа за развитието на „романа-поглед“. И за Сартр Дос Пасос е един от най-значителните съвременни писатели, защото ни показва този свят без

* Някои изследвания, посветени на влиянието на американския роман върху френския роман след Втората световна война, в това число и върху френския екзистенциалистичен роман, напомнят за силното влияние на киното върху американската проза. За някои автори това влияние на киното е свързано и с развитието на бихейвиористичната философия и психология. (Claude Edmonde Maguy. „L'âge du roman américain“, 1948.)

¹ André Breton. „Manifeste du surréalisme“, Gallimard, 1963, p. 16—18

„обяснения и коментари“. Така, отхвърлил подозрителния интроспективен метод, френският екзистенциалистичен роман се опитва преди всичко „да гледа“, т. е. той следи човешкото поведение. А това описание на човешките жестове и поведение без повече анализи или коментари от страна на писателя води до непрекъснатото изграждане на сцени. Но при тези сцени разкриването на героя „отвън“ съвсем не пречи на разказа в 1-во лице; погледът на автора е само погледът, който героят има за себе си, герой, пределно отчужден вече не само от светата, но и от собственото си тяло, жестове, думи.

Темата за постоянното взаимопроникване между света и човешкото съзнание, при която се заличава постепенно тяхната самостоятелност, се продължава от „новия роман“; там е постигнато вече онова пълно разтваряне между субект и обект, към което се стремеше екзистенциализмът; постигнато е чрез много по-последователното и деформираното използване на монтажната техника. Роб-Грийе предава „потока на феномените“, окончателно откъснат от всякаква авторска оценка и отношение. Смисълът на този „поток феномени“ за автора остава непрозрачен, те са само удобен повод за конструиране на своеобразна игра с художествени форми, която читателят-зрител е свободен да възприеме, както пожелае.

*

Казахме, че своеобразна естетическа основа за развитието на „романа-поглед“ дава и едностранчивото тъкуване на литературната техника на класически писатели: например на Стендал, Флобер, Зола. Така някои форми на модернистичния роман подчертават своите връзки с тези писатели, абсолютизирайки „умението им да гледат“. Други, както е случаят с Роб-Грийе, отричат всякакви такива връзки. Въпреки че някои литературни изследователи с право установяват известни аналогии между апелите за строгост и безстрастност на авторското наблюдение, които звучат в „Експерименталния роман“ на Зола и началната практика на някои неороманисти. (Друг е въпросът, че самият Зола отговаря на своите теоретични изисквания по един съвсем друг начин.)

Но именно класическите писатели, които най-последователно ни учат „да гледаме“ — Флобер, Зола, Балзак и т. н., — са и тези, които са направили най-много за развитието на самата филмова изразност. Изправяме се пред една особена и парадоксална връзка между литературната класика, филма и някои форми на съвременния модернистичен роман.

Думите, че нито един писател не е направил толкова много за развитието на киното, както Зола, принадлежат на Айзенщайн.

Тази своя мисъл съветският теоретик повтаря на различни места и по различни поводи. И ни напомня, че преди да пристъпи към работата по който и да е от своите филми, той препрочита определени произведения на Зола: преди „Стачка“ препрочита „Жерминал“, преди „Генералната линия“ — „Земя“, преди „Октомври“ — „Разгром“ и т. н.¹

Каква е тайната на това многократно връщане към Зола? Айзенщайн ни я разкрива на друго място във връзка с някои от задачите, които поставя пред своите студенти. Такава задача е била например внимателното запознаване и анализ на произведенията на френския класик. Защото Зола е писател, който извънредно помага на всеки кинематографист „да изостри способността си да наблюдава“; той изгражда своите герои и техните състояния в тясна връзка и обусловеност от предметното им обкръжение; той винаги пределно „материализира“ всяка ситуация. В този смисъл всяка страница на Зола, напомня Айзенщайн на бъдещите кинематографисти, съдържа освен разкадровката всички останали режисьорски указания, необходими за оператора, архитекта, художника, по костюмите и т. н.²

Или с други думи, своеобразният парадокс, за който споменахме, е, че и филмовият език, и „романът-поглед“ намират някои свои общи корени в една и съща класическа литература. Но филмовият език — от Айзенщайн до някои от призивите на „камерата-писалка“ — се стреми да използва това литературно наследство богато и разностранно. А „новият роман“, хвърляйки мостове само към някои от линиите на това наследство или абсолютизирайки отделни негови страни, се стреми да разруши цялостните му традиции именно чрез посредничеството на киното и на филмовия монтаж; и в този процес на деформация функциите и значението на монтажа намира израз и задълбочаващата се криза в определено буржоазно-естетическо съзнание.

Деформация във функциите на монтажа

Полицейският инспектор Валас трябва да направи анкета за едно престъпление. И през целия трескав ден през погледа му преминават предметите, които е виждал на местопрестъплението, преминават в различни „връзки“ помежду си, давайки възможност за различни хипотези.

Това съвсем не е съвременен криминален филм. Това е първият роман на Роб-Грийе — „Гумите“ (1953 г.) А от поредицата сцени, които се разгръщат пред очите ни (и в съзнанието на инспектора), няма да се възстанови логиката на случилото се. По

¹ Эйзенштейн. „Избранные произведения в шести томах“, изд. „Искусство“, М., том V, с. 525.

² Эйзенштейн. „Кино и литература“, „Вопросы литературы“, № 1, 1968, с. 98 — 103.

подобен начин няма да разберем и дали героят от „Наблюдателят“, който също е свидетел на някакво престъпление, не го е извършил всъщност сам. И в „Ревността“ героят (може би съпругът) наблюдава през щорите на прозореца изневярат на жената. Но дали тази изневяра съществува реално или само в болното въображение на наблюдателя? Естествено и на този въпрос отговор няма да получим.

Но в случая ни интересува не толкова фактът, че Роб-Грийе няма да разреши „загадките“ на своите сюжети. Интересува ни по-специално начинът, по който сцени, фрагменти от сцени или отделни жестове натрапчиво се повтарят пред очите на героите му (или пред тяхното вътрешно зрение). Новият зрителен бгъл, под който наблюдаваме видян вече жест или предмет, подсказва и **друг възможен смисъл** на този жест или предмет. Така е и с цялостните сцени, те се повтарят, но винаги „монтирани“ по различен начин. И тези нови монтажни връзки или преходи, които повествованието описане, напомнящо все по-силно монтажен план, натрапва, ражда постоянно един нов смисъл, който разрушава предишния...

Не сме ли обаче с всичко това твърде близо до някои търсения на съвременния филм? Или по-точно, не бяха ли върху подобен структурен принцип — на монтажни вариации, които непрекъснато обогатяват и допълват смисъла на действието — реализирани два филма с революционно значение в историята на киноизкуството?

Става дума, както вече вероятно е ясно, за „Гражданинът Кейн“ на Орсон Уелс (1941 г.) и за „Рашомон“ на Акира Куросава (1950 г.). Тези филми успяха да ни покажат отделни факти през погледа на различни герои. Същевременно връщането към жестове и сцени, но в различни техни монтажни преходи или съпоставяния, бе за техните автори средството да постигнат един **непрекъснато обогатяващ се смисъл** на цялостното филмово действие, както и да постигнат онова полифонично повествование, което дотогава се смяташе прерогатив само на литературата. В този смисъл тези филми са и между ярките и вдъхновяващи примери за последователите на „камерата-писалка“. „Гражданинът Кейн“ е и между особено често цитираните и анализирани филми от френската киноведческа литература в този период.

Разбира се, за нас е важно да подчертаем, че този тип киноповествование се ражда именно чрез осмислянето на определен литературен опит. И не друг, а пак Айзенщайн ни напомня, че правдотата на композиционния принцип, който открива за киното Орсон Уелс, е още Шодерло дьо Лакло.¹

Така проследяването на даден факт или събитие през погледа на различни герои, което помага на автора да разкрие една по-богата или нюансирана истина за този факт или събитие, е средство, отдавна познато на романа. Но същото това средство, което ще получи особено масово разпространение в киното от втората половина на XX век, се използва от „новия роман“ по един особено изопачен начин.

В киното този композиционен принцип, особено органичен поради възможностите на филмовия монтаж, позволи на режисьори като Орсон Уелс и Куросава да постигнат желаната „многозначност“ на кадъра. А тази „многозначност“ беше необходима, за да обогатят представата на зрителя за факти или герои, т. е. за да изразят една по-богата авторска оценка и мисъл.

Или с други думи — в киното монтажът, а сега и монтажната вариация служат за по-цялостното и задълбочено разкриване на **причинно-следствените връзки** между факти или явления.

Използуването на същия принцип в романите на Роб-Грийе, където все по-често (и все по-многократно) се връщаме към даден жест или сцена, за да ги видим в нов монтажен преход, е подчинено вече на съвършено друга цел. Това връщане подчертава **хипотетичността на всеки възможен смисъл**. А безкрайно подчертаната хипотетичност на всеки възможен смисъл е и признание за неговата липса.

Така в романите на Роб-Грийе, а след това и в неговите авторски филми, **монтажът, подчертавайки хипотетичността на всякакви възможни причинно-следствени връзки** между явленията на действителността, се превръща вече в средство, чрез което се затъмняват отношенията човек — действителност. А монтажните вариации, въз основа на които се конструира **творческото-игра**, имат задачата да заличат окончателно всякакви граници между **съзнание и действителност**, между **субект и обект**.

Към заличаването на тези граници се стремеше, както вече отбелязахме, и екзистенциалистическият роман; заради тях прозата на Сартр и Камю пресича по своеобразен начин традициите на Пруст с уроците на американския роман между двете световни войни.

В името на тези граници се срещат и на пръв поглед противоположните тенденции на различните неороманисти: на тях „камарата“ на Роб-Грийе докосва „тропизмите“ на Натали Сарот.

Заличаването на тези граници между субект и обект, което неороманистите продължават и в своите филми по пътя на все по-целенасочена деформация на функциите на монтажа, напомня и за субективно-идеалистичния характер на някои Хусерлови идеи, които по-пряко или по-опосредствувано влияят на тези търсения. За

¹ По изданието на „Наука и изкуство“, том III, с. 313

Хусерл предметът беше „корелат на съзнанието“. Но той се интересува и занимава не „с действителното взаимодействие на съзнанието с реалните обекти, а с типове психологическо-емоционални реакции на съзнанието, което различно „преживява“ различните предмети...“¹

Така монтажните вариации в романите, а после и във филмите на Роб-Грийе се стремят да предадат именно тези „типове психологическо-емоционални реакции на съзнанието“, и то на едно съзнание, неспособно само да разграничи **действително** от **въображаемо**. Героят е в лабиринт: лабиринт в пространството и лабиринт в мисълта му, неспособна да отдели минало от настояще, действителен от въображаем факт, действителен спомен от халюцинация. И на това залутано в своите лабиринти човешко съзнание (на героя, а след него и на читателя или на зрителя) авторът няма да предложи опорните точки на никаква истина: сюжетна, морална, философска.

Монтажните вариации в творчеството на Роб-Грийе (особено нагледно се проявява това във филмите му) служат за изграждането на художествени форми-ребус, предполагащи едно не само „свободно“, но и напълно произволно читателско и зрителско възприятие. Или с други думи — монтажните вариации, при които се създава, но и разрушава веднага един възможен смисъл, опсрват вече и самото разбиране за авторството като целенасочен акт на комуникация между творец и възприемател. Тази постепенна деформация на функциите на монтажа, при което от **средство за авторски изказ** той се превръща в **средство за оспорване** на самото понятие „**авторство**“, очевидно ни отвежда и към някои други проблеми, остро дискутирани в съвременната естетика и изкуствознание. Редица от тези проблеми, в това число и проблемът за границите и характера на филмовото възприятие днес, с особена сила поставен от авторските филми на неороманстите, изискват своя отделен и подробен анализ

Вместо заключение

На времето един от известните и традиционни буржоазни литературни критици Пиер Боадефр в особено злъчен памфлет срещу „новия роман“ посвеща между другото Роб-Грийе, след като изгори своите книги, да отиде окончателно в киното.

Случи се така, че романистът наистина скоро бе допълнен, за да не кажем и напълно изместен от режисора. Сценаристът на „Миналата година в Мариенбад“ постави самостоятелно „Безсмъртната“ (1963 г.), „Транс Европа-експрес“ (1966 г.), „Чове-

кът, който лъже“ (1968 г.), „Еден и после“ (1970 г.), „Бавните плъзвания на удоволствието“ (1974 г.) и т. н. При това все по-често не романите предшествуват филмите, а обратното. Разработил определени мотиви с „камерата-писалка“, Роб-Грийе ги пренася от екрана върху листа. Пренася ги във вид на монтажен план или обяснения за тези филми или във вид на романи, чиито повествователни структури в известен смисъл са вече изпробвани на екрана, където звуковата партитура е предложила много повече и по-разнообразни монтажни вариации и преходи.

Подобен е пътят и на други автори, причислявани в някакъв момент към групата на „новия роман“. Сценаристката на „Хирошима, моя любов“ Маргерит Дюра също все повече работи в киното: „Музика“ (1966 г.), „Да разрушим, каза тя“ (1969 г.), „Натали Гранже“ (1973 г.) и т. н. Сам написа, реализира и изпълни централната роля в свой филм и един от учителите и предшествениците на „романа-поглед“ Самуел Бекет.

Всички тези филми, както вече отбелязахме, изискват отделен и по-обстоятелствен анализ, поставяйки пред нас някои проблеми, около които се разгаря борба на идеи в съвременното изкуствознание. Но в случая напомняме старата препоръка на Пиер Боадефр, която едва ли е имал пред вид Роб-Грийе, отдавайки се на режисьорска дейност, защото и тя, както и цялостният път към киното на други неороманисти остават свързани с едно недоразумение, което има принципиален характер. Това е недоразумението, според което определена проза, която изглежда „кинематографична“, може много по-леко да бъде претворена на екрана или пък съответно нейният автор е един потенциален филмов автор.

„Чужденецът“ на Каюмо бе една от книгите, чиято повествователна техника активно разработваше основите за „романа-поглед“. Когато Висконти пристъпи към филмовата реализация на романа, той заяви: „... Виждам филма, точно така, както Каюмо го е написал. Не искам да правя сценарий. Моята идея е да взема книгата в ръка и да снимам точно онова, което има по страниците ѝ. Убеден съм, че всичко може да бъде на екрана точно така, както вече е написано...“²

И все пак оказа се, че тази толкова „кинематографична“ проза, пренесена на екрана, далеч няма равностойни внушения и сила. Причините, поради които „Чужденецът“ остава един от несполучливите филми на Висконти, навярно са различни. В случая ни интересува само една от тях, същата, която е породена от схващането, че проза, родена под влиянието на киното, може много по-леко и органично да „жи-

¹ Современная буржуазная философия“, изд. Московского университета, 1972 г., с. 485—486

² „Cahiers du cinéma“, № 171, 1965, p. 46.

вее“ на екрана. И за тази причина за неупеха на Висконти в някакъв смисъл ни напомня пак Айзенщайн. Напомня ни в едно свое изказване по повод на Дос Пасос:

„Разговаряйки с някого, особено с моментата на тема кино и литература, неизбежно чувам въпроса:

— Защо никой не снима Дос Пасос, той е така кинематографичен!

Ето именно и заради това, мила госпожице, него никой не го снима. Неговата кинематографичност идва от кинематографата. Неговите средства — са киносредства...“¹

Или с други думи — идеята, според която „новият роман“ продължава да съществува днес преди всичко в и чрез киното, е невярна. Среждаме тази идея, макар и в различни модификации, в съвременни изследвания преди всичко с литературоведчески характер. Подобна идея би ни отвела твърде далеч.

Съществуват филмите на авторите на „новия роман“. И в тези филми определени теми и мотиви на книгите им се повтарят, повтарят се, за да оспорят и в едно друго повествователно изкуство — филма — определени принципи в изграждането на героя, на разказа, за да оспорят най-после самото разбиране за авторството като целенасочен процес на общуване между творец и зрител.

И така, както не от всеки литературен текст с „кинематографични“ качества се създава от само себе си пълноценен живот на екрана, така и не всеки автор, заставащ сам зад камерата, ние можем да причислим към големите филмови автори днес.

* * *

Проследихме някои твърде своеобразни аспекти на съвременните връзки между кино и литература. Подчертахме, че тези връзки и взаимни влияния между двете изкуства днес имат свои различни перспективи при творци с различен метод, светосещане и естетически позиции.

Затова и тези взаимни влияния, анализирани в рамките на други литератури, ще ни разкрият много по-различни комплекси от художествени явления или ще ни доведат до други художествени резултати.

Но за нас е интересно и полезно да видим как „камерата-писалка“ (зад която се разкрива и една по-обща и обективна тенденция на времето) извървява по същество един двойствен път. Тя е средство за развитие и усъвършенстване на художествените форми в киното, средство за попълноценна авторска изява чрез него.

Но свързана с някои крайни и елитарни литературни търсения като „новия роман“, „камерата-писалка“ се превръща вече в инструмент за разрушение на художествените форми, както и на самите принципи на авторството, в името на които тя беше създадена.

¹ „Вопросы литературы“, № 1, 1968 г., с. 93

Балатон — дни на унгарската филмова комедия

Всяко лято в разположените край езерото курортни селища се устройват „дни“, посветени на „веселите жанрове“ в унгарското кино. Дошлите на почивка зрители от страната и чужбина имат възможността да посетят и нови, и вече познати им кинокомедии и сатири (но предимно творби от „доброто старо време“ на унгарския забавен филм). По време на тази национална проява и на фона на най-представителните комедии и сатири, създадени досега, творци и зрители се срещат, опознават се по-добре. И преди всичко повеждат разговор по живо вълнуващия и двете страни проблем — изоставането (количествено и качествено) на унгарската кинокомедия.

Тази година по време на „дните“, в гр. Шнофок, също на Балатон, се организира и преглед на комедийни филми от социалистически страни (16—19 август). Бързае да добавим, че този преглед няма състезателен и празничен характер; съвсем делово пред публика и специалисти се показват най-нови творби, реализирани в последно време в братските кинематографии. Тези прожекции имат по-скоро информативна стойност, те позволяват на делегациите да се осведомят взаимно за последните изяви в областта на жанра, да сверят часовниците си. Всъщност основното по време на прегледа, провеждан през година (тази година той се състои за втори път), онова, което определя неговото съдържание, си остава Симпозиумът върху проблемите на унгарската кинокомедия и сатира.

И все пак няколко думи за филмовата програма. Бяха представени общо седем творби (по реда на проектирането им): „Не може да бъде“, режисьор Леонид Гайдай (СССР), „Роял във въздуха“ на Петер Бачо (Унгария), „Лято с каубой“, режисьор Иво Новак (ЧССР), „Вилна зона“ на Едуард Захариев (България), „Фитил“, сборна програма от сатирични късометражни филми (СССР), „Любовни случки“, режисьор Вернер Волрут (ГДР) и „Крачка напред“ на Януш Заорски (Полша). Ще се ограничим да отбележим, че тази твърде пъстра и неравна като идейно-художествено равнище програма бе същевременно и доста симптоматично — за състоянието на жанра в отделни страни.

По време на този преглед имаме възможността да посетим и организираната с много вкус ретроспективна изложба на унгарския киноплакат на филмовата комедия. Представените афиши привличаха както с интересните търсения в областта на формата, така и с уменията да се заинтригува зрителят, да се подсказва — лаконично, ефектно, без елементарна изчерпателност — проблематиката и жанровата принадлежност на отделните творби. Успехът на изложбата бе несъмнен. И той надхвърли — както се изрази един колега-шегобиец — успеха на последните унгарски весели филми. . .

Но да се върнем на симпозиума, защото той, повтарям, бе в центъра на прегледа. Не крием изненадата си: никога не сме подозирали, че проблемите на жанра могат да бъдат удостоени с такава сериозност и откровено внимание, че могат да бъдат третираны с такава активна заинтересованост. На симпозиума присъствува един внушителен отряд от унгарски кинематографисти — творци, критици, ръководители на кинематографията и Съюза на унгарските филмови дейци, представители на сатиричния фронт от пресата и телевизията, писатели-хумористи. В работата на тази делова среща взеха непосредствено участие и генералният секретар на съюза Андраш Ковач, и главният директор на кинематографията Ищван Сабо, който в пространното си изложение взе пряко отношение по редица обсъждани въпроси.

За основа на дискусията послужиха предварително отпечатаното в сп. „Филмкултура“ „Предложение по въпроса за унгарската филмова комедия и сатира“ (представляващо тезиси на Съюза на унгарските филмови дейци за ролята на жанра в общественния живот) и докладът на филмовия критик Карой Салай. Самото заглавие на доклада е вече показателно за характера на съдържащите се в него мисли: „Има ли лек против посредствеността?“. . .

В продължение на два дни се разгъна една наистина плодотворна и компетентна дискусия. Тя представляваше голям интерес и за нас, гостите от чужбина, тъй като обсъжданите проблеми — при всички различия и нюанси, които ги съпътствуват във всяка отделна страна и които съвсем не са за пренебрегване — са общи за социалистическото филмово изкуство, така както е обща и грижата за преодоляване на „хроническия глад“ от комедии и сатири. И в тезисите на съюза, и в доклада на Салай, и в многобройните изказвания се съдържаха редица мъдри и точни оценки, поставяше се откритена диагноза на състоянието на жанра, предлагаха се любопитни средства за „терапия“. Унгарските ни колеги разгледаха възлови въпроси, засягаха невралгични точки в художествената практика на унгарското кино, които провокираха и нашето съзнание, пораждаха и нашата загриженост. При това домакините ни дадоха много поучителен пример: те съсредоточаваха своя поглед върху състоянието на нещата в своята страна, отказвайки се от универсални, общовалидни изводи и препоръки.

За какво се говореше? Едва ли не за всичко, което се докосва в някаква степен до жанра: от теоретически проблеми до най-земни, практически въпроси на производствения процес, на финасирането. Стана дума напри-

мер за някои заблуждения в сферата на унгарската кинокомедия. Стремелът да се постигне непременно, на всяка цена, при всички случаи „възпитателен ефект“ и във фарса, музикалния забавен филм, в ревюто, бурлеската прави тези творби нежанрови: натоварването им с чужди на жанра проблеми всъщност ги прави не само отегчителни, но и фалшиви. Но съществува и друго заблуждение — че въобще веселите жанрове трябва да стоят настрана от големите социални проблеми, които били уж присъщи само на „сериозните“, драматичните филми. Подчерта се, че всъщност най-успешните унгарски комедии и сатири доказват изключителните възможности на жанра за активна намеса в обществения живот. Но за да се повиши именно социалната роля в кинокомедията и сатирата е необходимо да се преодолеят редица предубеждения към смеха в киното — че той фалшифицирал действителността, преувеличавал значението на грешките и недостатъците, водел до песимизъм. Огъването пред тези предубеждения е „смърт за жанра“; тогава именно творецът загладва конфликтите, „поиздялква“ пресилванията и остротите. Необходимо е да се разбере — подчерта се в материалите на симпозиума, — че тук преувеличенията са неизбежни (нали затова хуморът удесеторява силата на критиката!), че те са свързани със самата природа на смеха; всеки жанр може да съществува без преувеличенията, само не комедията и сатирата. В тезисите на съюза се подчертаваше, че тъкмо тези предубеждения парализират усилията и на творци, и на ръководители на кинематографията.

Участниците в дискусията спряха вниманието си и на мястото на комедията в програмата на кината. Поради ограничения брой и поради незадоволителното, общо взето, качество на националните комедийни и сатирични кинопроизведения репертоарната политика е принудена да се обляга на филмопроизводството на капиталистическите страни. За съжаление на този пазар не се намират много комедийни творби на изпъкващо равнище.

Голямо внимание се обърна на обстоятелството, че създаването на веселите филми е в много по-голяма степен „екипна работа“, която предполага сътрудничеството на повече творчески личности — гегмени, консултанти, съавтори, — които да бъдат използвани със свои идеи, критически забележки и предложения както в процеса на написването на сценария, така е на реализацията. Всичко това естествено предполага повече средства. Но допълнителни средства са необходими и за повторно снимане на някои епизоди, тъй като не винаги се постига очакваният комедийен ефект. Нали и големи майстори като Чаплин, Тати и др. — в процеса на снимането — са проверявали в зрителна зала реакцията на публиката. . . Спореше се, възразяваше се по тези предложения, не липсваха и остроумни забележки: „Добре, нека работим с гегмени. Само че откъде ще ги вземем, у нас такива няма. . .“

Засегнати бяха и взаимоотношенията творци — критика (с неизбежните взаимни обиди и взаимни реверанси), както и проблемът творци — публика. Говорят се пространно и за мястото и характера на сега извършените в Унгария социологически проучвания в областта на кинокомедията. Дискутираше се и проблемът — защо младите режисьори странят от филмовата комедия и сатира и т. н.

Имаше опити да се формулират и едва ли не декретират задължителни черти и условия, на които трябва да отговаря една кинокомедия. Участниците в дискусията въстанаха енергично срещу теоретическите увлечения, срещу несъстоятелните амбиции да се предложи и утвърди един идеален тип — образец на веселия филм. . .

Разбира се, както при всяка дискусия, така и тук имаше и мъдри мисли, и по-малко мъдри. Понякога се проектираха отдавна известни теоретически истини, спореше се по въпроси, които не будят вече съмнение. Имаше и скеп-

тици, твърде наивни в нетърпението си, които упорито повтаряха, че симпозиумът всъщност е лишен от смисъл: „Говорим умно, а резултати няма! Дори на тазгодишния преглед унгарската филмова комедия не можа да се представи с най-нова творба“. . . Но онова, което даде лице на състоялата се край Балатон дискусия, бе именно гражданската активност и заинтересованост на унгарските кинотворци от развитието на жанра, както и компетентността (теоретическа и професионална), с която се обсъждаха проблемите на унгарската филмова комедия. Правеше впечатление и смелостта, с която се отстояваха позициите и се критикуваха противни тези. Не бе пощаден и самият Ищван Сабо, чиито съмнения в необходимостта да се създаде обособен творчески колектив за филмовата комедия, срещнаха много сериозен отпор. Впрочем надделя и бе широко приветствувано предложението да се създаде отделно творческо „ателие“, което да обедини усилията на кино- и телевизионните дейци в областта на хумора и сатирата.

Разбира се, никога обсъжданията, симпозиумите, творческите делови срещи не пораждат пряко, с магическа пръчица, очаквания ефект. Но те могат да изяснят доста точно обстановката, да отделят спорното от безспорното, нужното от увлеченията, да очертаят перспективата, да посочат конкретни пътища за решаване на даден проблем, да мобилизират волите и насочат усилията.

Както е известно, развитието на кинокомедията и на изкуството въобще не познава само възходящата линия. Етапите на възход се следват от периоди на спадане, на застой. Този застой може да бъде белязан от творческо безсилие и безизходица, но може да бъде и период на преосмисляне на извършеното, на превъоръжаване, на подготовка за следващия художествен шурм. Убедени сме, че симпозиумът в гр. Шиофок на Балатон доказва раздвижването и творческата активност, обхванали дейците на сатиричния фронт в унгарското кино. Това раздвижване, тази творческа активност са сигурен признак, че сегашният етап в развитието на унгарската кинокомедия и сатира е именно етап на сериозна творческа равностметка, когато се кове утрешният нов подем на веселите жанрове в унгарското кино.

Б. М.

МАРЛЕН ДИТРИХ



Из „Азбуката на Марлен Дитрих“

Никога още не е съществувала азбука, подобна на тази. Тъй като азбуката в този случай е събрани афоризми, подредени поуки и изводи от един полувековен, богат както на успехи, така и на военни и човешки изпитания артистичен път.

Една част от афоризмите беше издадена във вид на книга още преди повече от десет години от издателството „Дъбълдей“. Самата Марлен Дитрих обърна вниманието ми върху книгата. През 1963 г. във Варшава, когато тя за втори път посещава социалистическа страна, по време на интервюто каза:

„От азбуката по-добре ще ме опознаете, отколкото ако говорим седмици наред.“

Месеци след това в ръцете ми попадна книгата „Азбуката на Марлен Дитрих“. Започнах и не можах да я оставя. Намерих я за тръпчиво, остроумно, цинично, мъдро и в най-жестоките ѝ моменти човешко произведение. Можях да погледна в огледало, което ясно отразява изпитанията на много години, страни и системи. Марлен Дитрих винаги се славеше с остроумните си забележки, с хапливите си афоризми. Достоверните ѝ изказвания стъпваха са пълни с точни наблюдения. Реших да допълня материала на излязлата книга с остроумия, извадени от попадналите в ръцете ми нейни изказвания. И така тази азбука на Марлен Дитрих, която уважаемият читател сега започва, е донякъде същата, издадена от издателството „Дъбълдей“. От нея в тази колекция попаднаха само най-известните, най-характерните определения, като половината от материала, а може би и повече, е от изказванията на Дитрих, публикувани след 1962 година.

В тази колекция от афоризми се говори за всякакъв вид неща — от световната политика до любовта, за литературни, обществени, художествени, икономически, общочовешки въпроси. Дитрих за всичко има самостоятелно, оригинално и определено мнение. Често с убийствени думи бичува колегите си, но само некадърните. Някой път изглежда като „цинична жена на съдбата“, която стига и до границите на тривиалността, за да ни отведе веднага след това в света на майката и на обожавачата внуците си баба, където понякога е даже и сантиментална.

Приемете тези няколко страници като монолог на една велика, а може би даже класическа актриса, който ни въвежда във вътрешните тайни на мислите ѝ, на душевния ѝ свят.

Един от първите критици на азбуката Джон Мени в критиката си пише: „За да може някой да напише такава книга и да я издаде, трябва да бъде артистка. В „Азбуката на Марлен Дитрих“ ясно личи желанието на артистката за себепоказване (без това азбуката не би могла да се роди), в същото време тя обаче говори за интересни и важни неща. Чувствуваме, че каквото тя хвали, това трябва да се хвали, каквото тя бичува, може и даже трябва да се бичува.“

На мен ми се струва, че „Азбуката на Марлен Дитрих“ е извън времето. Не защото в нея не присъстват епохата (тя е там), а защото повечето от наблюденията и определенията ѝ притежават такава всеобща сила, че можем да ги приемем не само днес, но и утре.

Никога още не е съществувала азбука като тази. Сега вече и тя е родена, и е родена за радост и забавление на всички ни. И на това искрено се надява авторът на увода, който е и подбрал текста.

Гьорг Фенивеш

А

Автомобилно състезание: Съвършена моментна картина на дълги артистични пътища и артистичен живот. Една незначителна и неважна част от голямото общество на обикновени и нормални хора безумно започва да препуска. Зашеметено обикаля и търси нещо, което съществува само в теорията или може би даже не съществува. На края и наградата на победителите е толкова незначителна в сравнение с големината на риска. Освен това не всички побеждават. . .

Айнщайн, Алберт: За лаиците същността на теорията се определи така: „Все пак кога този влак ще пристигне в Цюрих?“

Алкохол: Ако би могла да се осъществи мечтата на радикалните лиги за борба с алкохола и се изтрият от изкуството онези произведения, които са се родили под влиянието на алкохола, и се зачеркнат онези художници, които са работили, играли, свирили, творили под въздействието на алкохола — веднага биха се опразнили библиотеките, празни биха останали стените на галериите, театрите биха могли да затворят вратите си, авторитетните опери въобще не биха могли да се отворят, а музикалните театри биха могли да разтурят всички оркестри.

Американски червен кръст: В годините на световната война, когато с колегите си ходихме по фронтовете линии, за да развличаме борещите се срещу Хитлеровия фашизъм войници, ако ни бяха необходими някакви луксозни стоки, то просто потърсвахме представителя на Американския червен кръст. Каквото поисквахме, при него винаги го намирахме. . .

Амок: Кариерата на холивудските сексбомби.

Анализ: Винаги бях против него. Неотдавна в една книга се натъкнах на едно фино определение на Джон Кросби: „Интелектуалната ни способност все расте — и с нея расте и знанието ни.“

Антагонизъм: Хората винаги търсеха и обичаха в изградените от мене роли това, което рекламираха. Аз винаги обичах и търсех в тях това, което не рекламираха.

Ардени (белгийски планини): Бих искала, но не мога да ги забравя. Тук получих най-тежките и най-неизгодните си рани от войната. През зимата на 1944 година в Ардените, само на няколко метра зад предните линии, през седмицата на хитлеристката контраатака в една студена нощ замръзнаха ръцете и краката ми.

Арогантност: За това, че някои хора постигат успех чрез нея и че срещу някои хора понякога е много полезна, не можеше още да се счита за „чудодейно оръжие“.

Б

Баба с най-хубавите крака на света: Едно време ми прикачиха тази титла, но аз вече преди много години я предадох на Елизабет Тейлър!

Баналност: Преди подписването на договора продуцентът говори на бъдещата звезда от проектираната продукция така:

„Вие сте толкова голяма артистка, че с пари това всъщност не може да се заплати.“
Зад тази баналност не се крие намерение за лаксателство, а за пазарене.

Баня: Обожавам къпането, но тогава, когато съм сама в къщи. Във ваната чувствавам като че ли покрай мене водата става огромно, спокойно море. Не обичам, когато по време на къпането рибите ме дебнат. . .

Бах, Йохан Себастиан. Обожавах го. Осем часа на ден упражнявах соло сонатите му. На края четирите пръста на лявата ми ръка хванаха артрит. Ръката ми, която бях предвидила да изпълнява главната роля в едно изкуство, ме изостави. По-късно с помощта на много лекуване, упражнения, бани, лечебни физкултури все пак възстанових подвижността на пръстите си, но ме предупредиха: лявата ми ръка никога няма да устои на изпитанието на един концерт.

Отказах се от попрището на цигуларя и изоставих свиренето. Взех си довиждане с Бах. Знам, той няма нищо общо с това, което се случи с мен. Знам, че беше велик композитор, пишеше чудесни произведения. Но все пак. . .

Безразличие: (1) Ако го приложиш към чувствата си, то ще убие в теб всичко, което чувствуваш.

Безразличие: (2) Ако останеш безразлична и към успеха на другата главна изпълнителка, веднага се оттегли от сцената и киното — остаряла си!

Безразличие: (3) В този ден, когато вече не ролята, а хонорарът стане важен, в този ден си станал наистина пенсионер.

Безчовеčnost: Да разкажеш на някой искрено как един начинаещ артист или артистка става холивудска звезда. . .

Бонвиван: Такъв театрален работник, появяващ се и на сцената, единствената задача на който е да пази своята красота и младост. За него всичко друго е безразлично.

Брак: Океански кораб, борещ се сам срещу бурите, който безусловно се нуждае от сигурно пристанище.

Буря: В студиото остаряващ аморозо се обръща към млада наивка: „Не умееш да се целуваш!“ От този момент екипът се разделя на две групи (люшка се насам-натам и шуми).

Бърбери: Следи и пази бърберице си, а не бръчките под очите.

Бюст: В днешно време на мода са лесно избликващите, лесно разливащите се и големи гърди. А действително хубавите гърди никога не могат да избликуват, за това пречи стройната им твърдост. Така господстват остарелите баналности над съвършенството на Природата.

Бял косъм: Когато жените го открият започват да употребяват по-силни бои за коса, избират нов фризьор, търсят по-млад мъж, по-хубави любовници. Да признаят възрастта си и наум не им минава.

В

Важност: В живота на една жена само две неща са важни: и другото е любовта.

Висящо легло: Върховна точка на почивката. В градината виси табелка „Моля, не ме безпокойте!“

Внуци: При раждането им заслужава да признаем възрастта си. Имам пред вид действителната.

Война: Ако не си участвувал в нея, нямаш право да кажеш и една дума за нея.

Време: Не е единственият, но във всеки случай един от най-опасните врагове на произведенията на изграждането на ролите.

Възпитание: Излезе на мода в Америка. При нас винаги е по-добро, отколкото и при най-близките ни приятели зад граница. В това убеждение се изразява загрижеността и страхът, че възпитанието ни може би действително е по-високо от желанието и че един ден

и сами можем да станем жертва на повишените си изисквания. Този извод е малко горчив, но все пак е нещо повече от невзискателност към самовъзпитанието.

Възпоминание: Когато в киноцентъра всички започват да си спомнят, че някога са го познавали като статист, то той вече самият би искал да забрави това.

Възраст: Макар възрастните хора да твърдят противното, но някога всички започваме да тъгуваме за младостта си — когато завинаги и безвъзвратно сме я загубили. Тази прочута мъдрост, за която се предполага, че идва с възрастта, с нищо не може да ни помогне.

Възрастта ми: Нека да кажат, че съм минала и стоте години, но да погледнат какво има още в сутрешните вестници.

Вярност: Всеки я очаква от другия.

Г

Гегмен: Готвач, който се опитва с малко сол да спаси разваления обяд.

Генезис: Прадядото ни, маймуната, се изправил на двата си крака и казал на другите:

— Нали всички трябва да ме обожават!

В този момент се е родил аморозото.

Голота: (1) Нищо не е за красивия, а е самият ад за грозния човек.

Голота: (2) Докато са любовитни към нея, се противи да се покаже. Когато би искала непрекъснато да се показва, тогава вече едва се интересуват от нея.

Голота: (3) Едната от големите грешки на младите момичета, които мислят, че да се съблечеш е трудно; всъщност трудното е да се облечеш.

Голота: (4) Жалко за старанието. И без това не можем да покажем повече от това, каквото имаме. А каквото и да имаме — тук или там, — е винаги или повече, или по-малко.

Гордост: Гордостта не е толкова опасна за мъжете, колкото за жените. Един мъж веднага жертвува гордостта си, ако иска да излезе от деликатното положение. А жената в деликатни положения упорито пази гордостта си, даже я използва като спомагателен инструмент, за да не пропадне на края. Гордостта ѝ обикновено жъне триумф и голямо признание, но нито триумфът, нито признанието могат да изсушат сълзите ѝ. . .

Готвачка: Роля, в която и най-неуспешната артистка може да счита себе си за голям талант.

Готвене: Жените трябва да готвят. Това е естествено. Простите неща лесно се готвят, а мъжете обичат простите неща. Който готви, може два пъти да се радва. Може да наблюдава този, който обича да яде, нещо повече — може да наблюдава този, който обича да яде това, което тя готви. С други думи, готвенето може да лекува не един семеен проблем. Понякога една хубава супа може да реши някои проблеми. Историята познава не един такъв случай.

Д

Дете-звезда: Нещастен, провален възрастен в умален вид.

Джентълмен: Мъж, който купува от портиера на любимия си бар едновременно два броя от един и същ сутрешен вестник, при което напуска заведението с приятелката си.

Джили: В шампанското такава доза сладникава гладкост би била непоносима, но като тенор е великолепен.

Дипломация: Когато много красивата, не особено талантлива, но затова пък разглежена актриса се обръща към приятеля си така: „Нали разбираш, сърце мое, трябва за бъда мила към новия си продуцент“, тогава тя воюва не за хубава роля при новия продуцент, а за хубава сума от стария приятел.

Диснейленд: Засрамваща и египетските фараони пирамида на някога популярните, обичани герои от мултипликационните филми, издълбана от шоу, развлекателни елементи... И все пак е невероятно ценена и популярна в Америка. Според мен само защото на Диснейленд се отдаде да надмине идеята на египетските пирамиди. В Древния Египет на никого не е идвало наум да рекламира пирамидата си и след смъртта си. Фараоните бяха убедени, че пирамидите говорят сами за себе си. С Диснейленд Америка успя да докаже, че това бе голяма заблуда на древните фараони. След смъртта има нужда от най-голяма реклама. . .

Дитрих: На немски това е названието на един ключ, който отваря всички брави. Но не е вълшебен ключ, а много реален предмет, създаването на който изисква особена сръчност.

Доброта: Безкористната ѝ форма в художествения живот е неизвестна.

Дон Жуан: За мен е символ на една типична мъжка съдба: дотогава оцелява жените, докато направи себе си нещастен.

Драматургия: (1) Ако публиката освирка пиесата, то нещо кудя в драматургията, ако аплодира, то добър е авторът.

Драматургия: (2) След голяма суша е безполезно да се обяснява на стопанина, че реколтата е била лоша, защото той е избрал лош сорт семена.

Драматургия: (3) Изискват я само лошите истории, добрите се оправят сами.

Драматургия: (4) Ако ветеринарният лекар присъствува на загонването, още не значи, че женската ще се оплоди.

Думи: (1) Влюбеният говори така: „Колко си хубава сега, когато ме обичаш.“

Думи: (2) Никога не вярвай на бърбивия влюбен. Истинските чувства се движат от сърце към сърце не чрез думите.

Е Ж З

Екстравагантност: Толкова е субективно това, което ще наречем „екстравагантно“, че именно затова никой няма право да нарича другия „екстравагантен“. Относно екстравагантността би било позволено да говорим само за себе си. . .

Ерген: Ергенството е блажено състояние, докато не си стигнал средна или старческа възраст.

Женственост: Най-голямото съкровище на жената. Особено магнитно поле, с помощта на което привлича мъжете. Мъжете обаче, откакто ножниците режат плата, искат да нахлуят в тази област, единственият недостатък на която е, че без мъжете не струва нищо.

Завеса: Воалът на успеха или на провала, на незабравимото или на бързо забравимото в театъра.

Заключително слово: Най на края би трябвало вече да решим дали прощаването означава край на една среща или начало на друга. Вярно, че понякога това е и исторически въпрос. . .

И

Идеали: За да можем да станем добре функционираща нация, имаме нужда от идеали, а не от свободна конкуренция.

Издръжка: Ако любовта отлети, издръжката донякъде запълва празното пространство.

Изпитание: В този ден, когато през Втората световна война в Америка за първи път пристигна достоверна информация, че нацистите екзекутират стотици хиляди невинни хора в газовите камери на концентрационните лагери, застанах пред микрофона на радиото и заявих:

— Срам ме е, че се родих немкия и че съм немкия.

Нацистите никога не ми простиха това. Започнаха да ме позорят. Интернираха сестра ми, отнеха пенсията на майка ми, по-късно чух, че са замисляли и покушение срещу мен. С изправена глава стоях и стоях на изпитанието. А фашистка Германия рухна.

Изследване на общественото мнение: Рентгеновата снимка на успеха в изкуството. Жестоко и безлично, то е най-лошо тогава, когато обещава повишени интереси. Тогава човек застава пред камерата, на сцената, пред микрофона с такова чувство за отговорност, че е способен на всичко. Даже и на провал.

Интимност: Когато жената се хвърля на врата на един мъж, на първо място иска да докаже на околните колко интимни са отношенията ѝ с този човек. Не познавах нито една жена и не съм чувал за нито един случай, когато някоя жена в действителния интимен момент на сладкото уединение би искала да се приюти на мъжкото рамо. Скланянето на главата върху мъжкото рамо е една от формите на публичното владение.

Италия: Красота навсякъде.

Италианец: Галеща, топла, прекрасна атмосфера.

К Л

Караница: Би трябвало да има закон срещу нея. Каква караница би имало, докато го гласуват!

Карiera на артистка: Пътят, водещ към големите роли, винаги започва с малък панаир.

Кетчуп: Ако искаш да убиеш вкуса на това, което ядеш, слагай вътре кетчуп!

Коктейл парти: Оригинално американско изобретение, което използват, за да направят скучната обществена.

Колан: Неособено представително нещо. А жените все пак чувствуват постоянно жела-

ние за чудото, което може да се направи с коланите. Мисля, че живеят с лъжливи илюзии. Ако хората въобще се интересуват от нещо, то това не е коланът, а това, което той държи.

Колегиалност: Ако звездата предлага на по-малко ангажираната си колежка препоръчаната за нея роля, то съществуват само две възможности: или тя не е толкова добра артистка, или предлаганата задача не е роля.

Колежка: Не вярвай, че ти завижда и че иска да те убие. Бъди сигурна в това!

Комикс: Истинската огледална картина на духовните изисквания на средния американец. Боже опази да погледнем в това огледало!

Комплекси: До смърт ме изтощават хората, които се опитват да обяснят лошите си маниери с комплексите си.

Кредитна система: Американска трагедия.

Критика: (1) На края на представлението трябва да се наблюдават лицата и диалозите на излизащите, а не да се обръща внимание на ръкопляскането.

Критика: (2) В различните оценки често се смесват изводите за произведението с впечатленията, получени по време на представлението. По този начин оформеното мнение за автора се смесва с картината на артистичната и режисьорската работа. Това е голяма несправедливост. Сценичното изграждане само в малка степен зависи от качеството на произведението. И при лошо произведение може да се постигне добро изграждане, и обратното. Наистина, при лоша пиеса е трудно да играеш добре. Само едно нещо е по-трудно от това: да играеш лошо в една добра пиеса. Но в артистичната кариера нито едното, нито другото не е възможно. И не е много рядко . . .

Критика: (3) „Който може, създава, който не може — учи другите“ — можем да прочетем у Франк Харис и Бернард Шоу. Остроумно определение. Но не е пълно. Бих перифразирала това така: „Който може, създава, който не може — учи другите. Но защо именно с критиките си?“

Курс лечение за отрезняване: Последното задължително упражнение в днешните американски театрални и филмови училища. В по-лошите използват алкохолната му форма, а в по-реномираните — наркотичната.

Кухня: Ненавиждам кухните, оборудвани с автомати, готовите и за няколко минути приготвяващите храни. За мен кухнята е мястото, където се събира и се среща семейството, докато майката готви.

Легло: „И ако е лошо, и ако е хубаво — във всеки случай е прекрасното нещо“ (Джони Бърк)

Лекарска етика: Тя ме прави наистина болна.

Лекарска клетва: Тя е мъдро нещо. С помощта ѝ лекарите прикриват грешките си един от друг.

Любов: (1) Обичай заради радостта от любовта, а не защото ти предлага сърцето си.

Любов: (2) Любовният критерий на влюбения: искам да те видя щастлива — но с мен!

Любов: (3) Остави го да си върви, ако вече не те обича. Ако наистина може да си отиде — и без това е вече късно.

Любов: (4) „Преди да се влюбиш, научи се да вървиш по снега без, да оставяш следи“ — гласи една турска поговорка. Толкова ясна картина, колко е лесно да я разбереш!

Любов: (5) Б. Шоу пише: „Любовта започва в мозъка и завършва в леглото.“ Години наред спорих, че цитатът не може да е от него. Един толкова културен и подготвен човек като Шоу никога не би поставил гимнастиката над интелекта.

Любовна връзка: Мила дума за узаконяване на един съюз, когото не са зазидали и на когото не са отнели истинската му романтика с излишни хартии.

М

Магазин за домашни потреби: По-често ходя в магазини за домашни потреби, отколкото в операта, макар много да обичам операта. Ако пристигам в един чужд град и равнодушната недружелюбност на местните хора ме прави нещастна (подобно чувство изпитваме, когато влагата разяжда ревматичните кокали), но тогава магазините за домашно обзавеждане изглеждат като острова на съкровището, съкровището на цар Соломон.

Майчина любов: Най-чистата, най-страстната и най-силната форма на любовта.

Малко бебе: Най-най-най-важното. Чудото. Никога не разочароващото. Единственото нещо, за което всичко и всеки е поносим. Живото доверие. Максимумът на отговорността. Очакващият помощ, крехък Херкулес.

Микеланджело, Буонароти: Счита го за образец на художествената самокритика, на правилната оценка за себе си, макар че е нарисувал себе си на картината „Страшният съд“. Но как? Едва забележима, незначителна част на един голям процес. ~~Очите му~~, на брадатото, разследващо лице, гледат и към райа, и към ада едновременно, и все пак гледат само хората. Наоколо ангели, над него е бог, но той не се стреми към небето. Именно затова на края той стига дотам. . .

Млад любовник: И новите колонии само временно могат да поддържат старата, разпадаща се къща.

Мода: Има един-единствен основен въпрос: дали е предвидена за модели, или за земни хора?

Молиер: Колко много се чувства в произведенията му, че той е бил артист и театрален директор. В повечето му пиеси има само една действително добра и голяма роля — тази, която той е изпълнявал.

Мъдрост: Една жена след четиридесетгодишен семеен живот с пълна сигурност може да реши кое е по-добре: мъж, който всичко знае, но мълчи, или който нищо не знае, но говори.

Мъж под чехъл: Не бъди такъв. Значително по-голям е шансът ти да спечелиш симпатията на жена си, ако я биеш.

Н

Надбъбречна жлеза: Тя помага да се чувстваме добре, радостни, свободни, леки, остроумни и влюбени. Интересно е, защо именно през адреналина функционира толкова добре.

Надугост: Леонардо да Винчи никога не е казал:
— Аз съм най-великият сред енциклопедистите.

А в действителност беше такъв.

Наивка: Труден къс от сценични роли, бъдещ уважение. Жертвата му отдавна вече знае края на нещата и все пак от представление на представление трябва да започва всичко отначало. Именно затова не може да съществува напълно добра наивка. Бих искала да видя жената, която с голям успех може няколко стотин или даже хиляда пъти „искрено“ да загуби невинността си.

Най-много: Когато чувам хората да говорят — „Показах максимума от това, което знаех“, имам чувството, че прекалено се подценяват.

Начинаещ драматург: Парче необработена земя, което може да дава и богата реколта, но в повечето случаи не дава.

Независимост: Материалната независимост има много преимущества. Прави просто, даже възможно, да осъществиш мечтите, принципите, вярата си и завинаги ще те защити от ужаса да си принуден да протестираш със себе си.

Ненавист: Тя може да бъде и свята. Благодарение на Адолф Хитлер. Между 1933 и 1945 г. научих всичките ѝ степени. От тази ненавист и до ден днешен остана много, не съм изразходвала силите си, за да я унищожа. Трябва особена сила и случай за ликвидирането на ненавистта. Не мога да мразя този, който обижда лично мен, само обидата на поважните, по-големите от мен неща може да възбуди ненавистта ми. Казват, че ненавистта ослепява. Може да е така, макар личният ми опит да е друг. Тя ми отвори очите, накара ме да застана на страната на справедливото дело, тласкала ме е не само да действам, но и да мобилизирам и последните си сили. Докато с пълно сърце ненавиждах Хитлер, чувствавах се по-пълноценен човек, отколкото дотогава и след това.

Неоправено легло: Към щастливата жена и неоправеното легло мъжът се връща с по-голямо желание, отколкото към оправеното легло и ядосаната жена.

Непочителност: Ако суфльорът и след стотното представление не знае наизуст цялата пиеса.

Неуместно душевно разположение: Причина за развод е, ако мъжът ми е този, който се държи така.

Нефт: Течна суровина. Може да обогатява другите.

Нюрнберг: На един важен въпрос историята още не е дала отговор: как и колко пъти би трябвало да умира тези, които измислиха и осъществиха фашизма.

О

Обиждане: Познавам две причини за него; когато човек откровено изказва мнението си — и когато не.

Обличане (Ако мъж излиза с жена). Мъжете ненавиждат дългите и сложни процеси. Безразлични са към дреболиите, за които жените мислят, че са чудотворни. Мъжете с удоволствие остават без чудо, даже и тогава, когато жената може да се появи красива като сън. Те трябва с часове да чакат, за да отведат на обед този сън, денят им е провален. Къркорещият им корем не им дава да погледнат макар и за миг появяващата се красота и настроението им се разваля. Докато изпият кафето си и придобият настроение, за да могат вече да погледнат партньорката си, жената вече едва ли не се е пукнала от яд, а ядосаната жена никогата не е красива. Дами, струва ли си?

Оператор: (1) Ако не познава това, което трябва да скрие при звездите, тогава как би могъл да ги снима като „звезди“ и като „красиви“?

Оператор: (2) Чудотворец, способен върху филмова лента да създава илюзии за действителността от материалното и човешкото благо на студията.

Опияти: Защо трябва да се бяга в един фалшив свят? Та този наш свят не е ли достатъчно фалшив?

Оптимизъм: Твърда вяра в невъзможното, в неосъществимото.

Осигуровка: Продуцентът ангажира и любовника на звездата за снимките, за да може „голямата звезда“ да се чувства действително напълно в семейна атмосфера сред снимачния екип.

Оскърбление: В антрактите на премиери или след представленията легините на некадърните и безразличните нахълтват в гримьорната ти, стискат ръцете ти или те потупват по рамото за това колко прекрасна си била и си.

Остаряване: Ти естествено не се изменяш, но около тебе всички са побелели.

П

Панталони: В Тексас чух, че ако могат да кажат: „Той е привлекателен, приятен мъж“, казват просто следното:

— Панталоните му отиват.

В страните със здрав разум шивачът, чувайки такава реплика, би се радвал, а в Тексас мъжът е този, който се радва.

Пантофи: Най-желаната мечта на съдбоносната жена, носеща обувки с висок ток по време на снимките. Понякога те струват повече от успеха.

Париж: Този дом, който винаги удържа на обещанията си.

Парле моа д'амур: Да, говори ми за любовта. Любещото сърце е сляпо и не чете мислите. За щастие.

Пиаф: Всички могат да пеят песните ѝ. Само че не като нея.

Пилот: Мъж, когото всички топло и учтиво приветствуват, след като е кацнал сигурно със самолета, с който са пътували.

Погрешна стъпка: В благотворната тъмнина виждам лицето на бившия (бившата) — с чужда помощ...

Победа: Тя радва само в къщи. На фронта е безрадостна.

Последна дума: Това, че точно „подава“ последните думи, още не е сигурно, че е и добър партньор. И палачът слага точно възето на шията на осъдения.

Премиера: Във филмовата професия още не се е случвало в новопоказания филм да не липсва най-важната и най-добре пресъздадената от артиста сцена.

Престилка: Обичам престилките. Особено белите и тези с големите джобове и волани. Една женска престилка, небрежно хвърлена на кухненския стол, е прекрасен натюрморт и практична вещ.

Престъпление и наказание: Да купиш билет за театър в Бродуей и след това да отидеш и да видиш представлението.

Припадане: За жената това е последната възможност да се измъкне от невъзможна ситуация в светския живот.

Продуцент: Въпреки че на погребение всички са насочили вниманието си към този, който произнася надгробната реч, в случая все още мъртвецът играе главната роля.

Публика: Най-автентичният съдия в изкуството. Никога не можаш да разбера как може някой да презира публиката. Ненавиждам тези, които говорят така: „Аз творя за бъдещето.“ Шанс да привлече публиката на бъдещето има само този, който може да очарова днешните зрители.

Р

Равнодушие: За него Съмърсет Моам каза: „Трагедията на любовта.“ Но как може да забележим, че любовта е отлетяла? Да направим опит! Да кажем: „В седем часа ще се срещнем тук или там!“ Но да пристигнем в девет. Ако той (или тя) още не се е обадил в милицията—любовта отдавна е свършила.

Райнхард: Принадлежеше към малката група на избраните. Знаеше точно какъв е истинският театър. Само когато ни напусна завинаги, забелязахме какво огромно пространство остави зад себе си. Колкото бледнееше споменът за него, толкова по-гръмки ставаха учениците, последователите и противниците му. Все по-често се правеха изказвания за истинския театър. Сега, след десетилетия, вече всички пишат, говорят за критериите за истинския театър, провъзгласяват теории. А независимо от това броят на истинските театри по света е много малък. Значително по-малък, отколкото по времето на Райнхард...

Ред: Имам голяма нужда от него. И в чувствата, и в душата.

Ревност: Неконтролирана страст. Сиамски близък на любовта.

Режисьор на ревию: Дезинформиран петел. Мисли, че най-хубавите кокошки се кълчат пред него.

Реклама: Общозвестен холивудски принцип е: „Все едно какво, само да пишат за мен.“ Различните вестници от десетилетия се занимаваха и се занимават с мен. Уж всичко са написали за мен. Може би. Но въз основа на попадналите в ръцете ми статии мога искрено да твърдя, че само две съдържаха истината докрай. И тези две написах аз. . .

Рекорден хонорар: В Америка това е деликатес само за пресата. В действителност по-голямата част, понякога даже и деветдесет процента получава данъчното.

Релативност: В началото на моята кариера живях заедно с известната впоследствие шансонетна артистка Труд Хестерберг. С нея се готвех за една малка роля в първия си филм „Любовна трагедия“. Във филма на Джо Май играх ролята на една кокотка, която се появява на екрана само за тринадесет секунди. Цяла нощ се готвехме за ролята и трябва да призная, че двете заедно няхахме представа какво е кокотка. Оттогава най-малко в тринадесет филма бях красавица на кръчмата, съdboносна жена, танцьорка в бар, певица, разузнавачка и други, но признавам, че и днес нямам представа всъщност как изглежда една кокотка. Неотдавна говорих за това с един мой стар приятел. Изсмя ми се: „Точно такава, каквато бяхте в „Русата Венера“, в „Мароко“ или в кой и да е от филмите ви с подобна тематика.“ Оттогава мисля колко е относително това нещо. Вероятно повечето от хората не знаят каква е в действителност една кокотка и затова представата си свързват с филми. Колко е голяма отговорността на артиста! Колко лесно може и би могъл да заблуди публиката! Достатъчно е да изиграе нещо и много хора веднага го приемат, а може би и копират. Освен обществениите опасности подобна релативност ражда ерзаца, евтното копиране, консумативното изкуство.

Репетиция: На репетиция можеш да се запознаеш основно не само с пиесата, но и с партньорите. Въпросът е само дали си струва?

Роли за наградата „Оскар“: Те са известни библийски фигури, свещеници и други важни личности, поразени от следните удари: трагедии, алкохолизъм, слепота, глухота, нямота (изолирана или заедно с глухота), лудост, нервна болест. Колкото по-трагичен е ударът на съдбата, толкова повече блести „Оскар“. Всички мислят, че особено трудно е изграждането на фигури, преследвани от съдбата. Това естествено не е така. Който е бил поне само една година в бившия Холивуд или в коя да е част на сегашната международна филмова джунгла, би могъл да види толкова много преследвания от съдбата, че просто трябва да вземе и да изкопира едно от тях. А който и за това го мързи, той няма проблеми. За един надарен артист изграждането на трагични съдби, на хора с недостатъци не е по-сложно, отколкото която и да е друга роля. Съществуването на хората с недостатъци само по себе си е драматично и затова действа силно.

Никога не можах да разбера как членовете на Американската филмова академия, хора-специалисти, които гласуват за наградата „Оскар“, могат да разделят личността на артиста от неговата задача. Публиката (за съжаление) по някои причини винаги гледа във филма само артиста, а не ролята. (Това прави и не един от критиците и не мога да разбера защо.)

Ако това ще върви и по-нататък така, ще дойде моментът, когато ще раздават „Оскар“ на играещи лошо, средно или без ефект артисти в неуспешни филми. Към това може по-късно да се добави още един тип „Оскар“ — за игра, лоша до смърт.

Може да се счита за щастлив онзи артист, който при раздаване на наградата „Оскар“ ще е толкова болен, че даже и по телевизията не ще може да гледа какво се случва през тези мигове и часове в аудиторията на Холивуд.

С

Д-р Сали, Йонес: Има отделен паметник в сърцето на всички майки.

Самодисциплина: Най-важната от всички видове дисциплини. Ползена е в театрите, във филмовите студии, а да не говорим за телевизията.

Самопожертвователност: Най-точното мерило за любовта.

Свещи: В църквите и когато няма ток — все още са нещо.

Сексбомба: Няма нищо друго и нищо повече от това, което имат и другите. Различава се от земните същества само по това, че и самата вярва в нещата, за които говорят скроените за нея реклами: „Всичко при нея е без грешка.“

Скъперничество: Директорите на продукцията са по-добри специалисти и от банкери.

Смъртна вест: Често само от нея узнаваме, че дадена личност въобще е живяла.

Статист: Бисер. Истински човек сред креатурите на филмовите центрове. Затова работи за мизерна заплата. Лудите считат нормалните за евтнини глупаци.

Суета: Би трябвало да се махне от речника на любовта. Гласът на любовта е мек и ласкав, само влюбеният паун кряка от суета.

Сутнен: Нещо странно се появи в Америка. Мъжете отдръпват главите си, ко-

гато виждат под една рокля или (още по-лошо!) под един пуловер изпъкващата метална конструкция. Не мога точно да реша какво показва това, технократството в подхода на американските мъже или наивния им идеализъм.

Суфлорска будка: В света на театрите бог се премести под сцената.

Съболезнование: Какъв жалък, сакат човек е онзи, който не е способен на това.

Съжаление: Не особено плодovitо, даже разрушително чувство. Винаги считах за важни чувствата на семейството ми и на тези, с които живея. Чувствата им и сега са ми по-важни от моите. С другите хора се занимавам малко. Ето защо за мен съжалението е почти чужд израз.

Сън: Не много свети неща съществуват на земята, но това безусловно е едно от тях. В киното, в театъра, при гледане на телевизия сънят придобива и критическо значение. Това е като нареченият „критически сън“, най-страшният. Това е унищожаваша присъда, която прави случилото се на неслучило се.

Т У

Танц: Мъжете, с които действително обичам да приказвам, до един ненавиждат да танцуват.

Театър майстор: Всичко знаеща, сива еминенция на един голям публичен дом.

Театрална група: Каква е в действителност знаят най-добре мъжете на артистките. Печалното в цялата работа е това, че в повечето случаи действително е такава.

Театрално училище: Църквата на посвещаването в специалността. Тук учат мечтаещите за артистичното поприще да интригуват и интригантствуват.

Телевизия: (1) Днес артистите изкупуват вината си не в ада, а в телевизията.

Телевизия: (2) Ненавиждам мисълта, че върху съдбата на едно художествено постижение може да се влияе с натискане на копчета.

Телевизия: (3) Безчестен молох. На края ни прави всичките негови съучастници и зрители.

Тенор: Лео Шлезак пише: „Тенорът не е глас, а едно състояние.“ Само че е забравил да добави: „много тежко“.

Търпение: Който може да проживее един живот в света на филмовите студии на Холивуд или в театрите на Бродуей, без нито един път да не му се е вдигнало кръвното, без да е получавал нервна криза и даже без да е бил недоволен от условията, той заслужава да го наричат „образец на търпението“. Даже заслужава да изживее живота си в студиите на Холивуд или в света на театрите от нийоркския Бродуей. . .

Траси, Спенсър: Като легенда, каквато направиха от него, беше слаба. Като партньор — чудесен.

Тъга: Изключително лична работа. Да се намесваш — е опасно за живота.

Уестърн: Дърпащ назад културен фактор. Ревю на пистолети и плесници, което убеждава писателите, предприемачите, артистите, че удовлетворяването на по-скромните изисквания осигурява по-голям бизнес. . .

Усмивката на Мона Лиза: Стоящият пред статива на художника модел се замисля, какво би казал ревнивният и старичкият ѝ мъж, ако на майстора бе показала не само лицето си, и тази мисъл ѝ се харесва.

Утопия: Все някога всички ще имат един добър сезон. Ще видим още добри филми и телевизионни предавания.

Ф

Филмова музика: С малки изключения тя е най-сигурният начин да направим от един филм ерзац или безхарактерна баналност, в който все още може да се намери някакво зрънце изкуство.

Филмов режисьор: Осъществител на вече измислени случаи, ситуации. Убеден е, че истинският творец на филма е единствено той, макар че сам за никъде не е. Само рядко срещаш пример, противен на това схващане. Истина е, че не познавам много истински режисьори. Но тези големи не „твореха“, а само работеха, не „диктуваха“, а само изискваха или даваха съвети. Не бяха гръмки и вулгарни. Просто бяха хора. И ако някой някога е прекарал поне десет минути във филмово студио, знае колко много значи това в тази професия.

Филмът на другия: Ако не го сравняваме с това, което сме направили ние, то е шедьовър.

Фиджералд, Ф. Скот: Живеейки в опиянението на алкохола, е сънувал една несъществуваща Америка. И по чудо истинската Америка е точно такава.

Фризьор: На това поприще трябва да стъпват само онези, които имат особен талант. И от първия момент трябва да знаят, че ще работят върху едно от най-проблематичните точки на жените — главата.

Х

Хармония: От нея се нуждаем повече, отколкото от ядене, пиене и сън.

Хемингуей, Ърнест: Личният ми собствен Гибралтар.

Хермелин: В бяло вече излезе от мода. Сиво-черната кожа е много елегантна. Значително по-евтина е, отколкото изглежда. По-модерните жени често нищо не носят върху себе си, само хермелин. В тези кръгове цветът на хермелина е без значение. И без това при първия удобен случай го свалят. . .

Хляб: Обикновено е важен само дотогава, докато няма достатъчно от него.

Хороскоп: Разумни хора търсят в звездите картината на онова бъдеще, което сами би трябвало да подготвят тук на земята още вчера и днес.

Художник по костюми: Клиничният лекар на душата на артистите. При него всички трябва да кажат най-лошото за себе си, за да може след това всичко да стане действително добро и красиво.

Ц Ч

Целувка: В най-тежките месеци на Втората световна война, зад фронтовата линия в Африка, в болниците и в лазаретите забавлявах американските войници и един път един от тях поиска целувка от мен. Направих тази безразсъдна постъпка, целунах го. Оттогава навсякъде, след проявите ми на сцената, всички искаха целувки. Станах „Марлен с целувки“. Мисля, че се целувах с повече войници от която и да е жена на света, най-малко с половин милион за осемнадесет месеца. Нямаше как. За фронтовите войници тези невинни целувки означаваха семейство, дом.

Колко интересно същество е човек. С какво старание може да се подчинява на принудите на целта. В едно от първите ми интервюта през 1923 или 1924 година в Берлин казах на репортьора:

— Мисля, че единственото нещо в артистичната професия, от което се ужасявам, защото от него се ужасявам в личния си живот, е целувката.

А тези фронтови целувки и до днес са ми прекрасни спомени. Гордея се с тях.

Цитати: Обичам ги. Винаги ме обзема радост, когато се натъквам на такива мисли, които са сродни със собствените ми интелектуални открития. Те обикновено изразяват по-мъдро, по-сполучливо, по-концентрирано наблюденията ми, отколкото мога аз. Затова с удоволствие ги приемам и най-много ги коментирам.

Цупене: Аз го ненавиждам. Но мъжете умират за него. Хайде тогава да се цупим!

Чинчила: Най-проклетата кожа. Пригодна е само да събужда и да държи будно желанието на вечно борещата се с килограмите си жена за пълна безтегловност. . .

Ш Щ

Шампанско: Символ с особена сила. От себе си излъчва настроението на празника. Напомня ти за по-добри времена, даже ако стоиш като просяк на ъгъла. Ако през есен си в Париж на терасата на едно кафене и имаш възможност да си поръчаш шампанско и надигнеш шумящата си чаша към слънчевите лъчи, за да заблестят в божественото питие, и между другото можеш да хвърлиш и някой поглед на околността, чувствуваш, че най-пищната радост на света е твоя. Е ако вече се чувстваш така, можеш даже и да изпиеш шампанското си.

Шансон: Ако днес все още има някой на сцената, от сърцето на който излизат важни, или по-маловажни послания към другите — това може да бъде само певецът на шансоните. Шансонът е музикалната форма на чувствата от сърце към сърце. Голяма заблуда е да мислиш, че същността на шансона е музиката. И от шансони с неособена добра музика се получиха световни шлагери, та нали съдбата на шансона зависи от изпълнителя и от публиката. Ако изпълнителят е добър и публиката е чувствителна, тогава те взаимно се слушат, а не музиката.

Шеф на пресконференция: Понякога знае такива важни неща за това, за което е пресконференцията, каквито не знаят даже и заинтересованите. Понякога — защото тези неща въобще не съществуват.

Шекспир, Уилям: Ако на времето биха могли да му доверят основаването на филмовата професия, колко всичко би било различно.

Шернберг, Йозеф фон: Човекът, на когото и днес искам да създам най-много радост.

ВАСИЛ ЦОНЕВ

**В
СВЕТА
НА
БРОЙЛЕРИТЕ**



осп
761

Бях доста изненадан от поканата. Западен бизнесмен ме кани да посетя неговата експериментална птицеферма.

Не съм специалист по птиците. Ям ги с удоволствие, и то сготвени лично от мен. Да съм се прочул чак пък толкова като готвач на птици?

Но поканата си беше покана. Петнадесет дни, плюс билет за отиване и връщане.

— Защо не? — кимна главният редактор. — Иди и ако става за вестника, ще напишем нещо.

Бизнесменът ме посрещна на аерогарата и каза същото:

— Каня ви именно за това. Да погледнете, да поживеете, да пипнете, да поговорите и — ако става за вашия вестник — да напишете нещо.

— Далече ли е птицефермата?

Бизнесменът се усмихна:

— Вие вече сте в нея, господине.

Естествено беше да се смутя. И таз хубава. Ами ако този човек е луд? За къде съм в тази чужда страна, поканен от ненормален. . .

Стиснах билета за връщане и пресилено се усмихнах.

— На се чудете — усмихна се и бизнесменът, — аерогарата е част от фермата. . .

Погледнах го в очите. Бяха съвсем нормални. Освен това името му беше доста известно — знаех го от дете като синоним на богатство. . .

— Дълга известно уточняване — каза бизнесменът, — моята ферма не е за птици, а за хора. . .

Огледах се. Аерогарата гъмжеше от пътници. Добре облечени, възпитани — те влизаха, излизаха, говореха тихо и се усмихваха. Достатъчно беше да погледна някого, за да ми кимне усмихнат, сякаш да ми каже: „Колко е красиво всичко, нали?“

Аерогарата блестеше от чистота. Цветна, лъскава, тя по-скоро приличаше на огромен магазин за детски играчки.

— Да — кимна бизнесменът, — всички, които виждате, са бройлери.

— Но те. . . изглеждат съвсем нормални!

— Дори по-добре — усмихна се бизнесменът. — И това е мой номер.

Вгледах се в лицата на бройлерите. Да, те бяха усмихнати. Всички. До един, така както са усмихнати пластмасовите манекени по витрините. Безстрастни, изкуствени усмивки от найлон, залепен върху найлонови лица. Чистички лица, розови, гладки, без бръчки. Защото бръчките се получават от мисли, от страдания, от чувства.

Една седмица след пристигането ми един от бройлерските градове беше разрушен от земетресение. Под развалините на къщите извадиха девет трупа. На деца — от две до девет години. Имената им останаха неизвестни. Родителите бяха избягали, оставили децата си. И не се върнаха да ги потърсят. Затова по лицата им нямаше бръчки. Затова бяха винаги усмихнати.

Аз обичам смеха. Но един месец след посещението ми в бройлерската държава се стрясках, като виждах усмихнати хора. . .

Докато пиехме кафето в бюфета на аерогарата, бизнесменът продължи своя пряк разговор:

— Едно време на добитъка се е гледало като на добитък. Прасетата са тънели в помя, едрият и дребният рогат добитък е спал на открито без никакви санитарни грижи. . . А сега, вие знаете, че в модерните ферми животните живеят няколко пъти по-добре от повечето индуси, африканци и азиатци. И добивът на мляко е по-голям, и вълната по-хубава,

и месото е по-вкусно. . Е, защо към хората, които работят за теб, да не се отнесеш по същия начин? Осигуряваш ги, даваш им всичко, което искат, а те ти го връщат двойно и тройно.

— Но. . . това са хора!

— Да, но бройлери.

Потръпнах, без да искам.

Бизнесменът вдигна рамене:

— Попитайте, когото искате — всички ще кажат, че никога не са живеели по-добре отсега. Имат всичко. И работа, и храна, и коли, и квартири, и изкуство, и любов.

— Да, но са бройлери.

— Че те винаги са мечтали да станат бройлери. Мислите им бяха като бройлери, мечтите, изкуството, което харесваха. Е, аз им дадох всичко, за което те дори не можеха да мечтаят. От примитивни, диви птици, които трепереаха от студ и глад, които измираха като мухи от болести, хищници и природни стихии, аз ги превърнах в култивирани бройлери. Сега живеят в блестящи курниции, получават отбрана храна, култура — естествено — подходяща за тях, учени и лекари се грижат за подбора, за здравето им. Какво искат повече?

— Но те са хора!

— И вие пък — въздъхна бизнесменът, — нали затова ви извиках. Поживейте петнадесет дни, вижте какво мислят, как живеят, как се веселят, на какво се радват и сетне — напишете. И то истината — само истината. Аз това искам от вас. Разбира се, при условие, че искате да го напишете. Ако не — здраве.

Подаде ми ръка и се усмихна:

— Сега ще дойде кола да ви вземе. Ще ви настанят в прекрасен курник. . . тоест, апартамент. И след петнадесет дни ще се видим.

Вдигнах рамене и се ръкувах.

В този момент към мене се приближи елегантно облечен шофьор. Той кимна и аз тръгнах след него.

Апартаментът, в който ме настаняха, звънтеше от чистота. И отвън, и отвътре.

Възрастна бройлерка ме посрещна усмихната, показва ми как се пуска чешмата, как се пали лампата, как се пуска водата в тоалетната, как се включва телевизорът. Заведе ме в спалнята и ми показва одеялата:

— По-дългата страна се слага надлъж, а по-късата — на ширина.

Много любезна бройлерка.

Съпругът ѝ беше изключително мил.

— Внимавайте — прошепна той, като се оглеждаше, — тук храната не е като у вас. Много е силна. Защото тук всичко е много качествено. При вас може да не внимавате, защото нали от млякото предварително взимате маслото, от кафето изтегляте кофеина, брашното ви е напловина с трици — всичко при вас е много здравословно. Но при нас има пълна свобода, храната е пълноценна и глупакът може да си отиде за няколко години.

Той вдигна пръст.

— Тук има свобода на инициативата. Дават ти пълноценна храна, но те снабдяват със списания. Там пише всичко за холестерина. Не трябва да се яде масло, мляко особено пък яйцата са ужасно вредни. Вреден е белият хляб, мазнините са вредни, сиренето, лютивото, сладкото, шоколадът. От цигарите се получава рак, от виното — цироза, от бирата се тлъстее — сърдечен удар. Това е азбуката на храненето. Но има много детайли, които с течение на времето ще ви обясна. Аз знам всичко и ще ви дресирам така, че ще живеете сто и петдесет години.

Погледна телевизора и отново прошепна:

— Сега ще видите какво значи телевизия. У вас всичко е пропаганда. А тук има истинска свобода, истинско изкуство. И евтино. Натискаш копчето — и готово.

Погледна ме със съжаление.

— Когато се върнете, животът тук ще ви се струва като сън. Все едно, че сте били в рай.

Пак се огледа:

— Но не разказвайте, какво сте видели. Ще ви завидят и. . .

И той прокара ръка по гърлото си.

— Аз знам всичко за вас. Ще изчезнете една нощ — готово. Затова — ако ви питат как беше — мълчете си. Тук дават много филми за вашите страни. А си казал нещо и — хайде — изчезваш. А тук спокойно можеш да говориш против министър-председателя. И карикатури има против него, всичко е напълно свободно.

Показва ми едно телевизионно списание.

— Тук е написано точно кой филм е хубав, кой среден и кой лош. Имаме големи специалисти. Те ни обясняват всичко и не е нужно сами да си блъскаме главите.

Той щеше да говори още дълго, но жена му го издърпа.

— На човека трябва да се обясняват някои неща — опъваше се бройлерът, — не мога да го оставя така. . .

На другия ден излязох из фермата.

Бе това не прилича на ферма. Това си беше град, потънал в цветове и светлини, чистотата беше напивно безумна, по улиците вървят усмихнати хора, посрещат ги усмихнати продавачи, всички си кимаха усмихнати — и познати, и непознати.

Помислих си малко и също се усмигнах. Та нали като малък ми обясняваха, че раят ще бъде именно такъв? Ще вървят всички, облечени в блестящи нощници, ще си веят с палмови листа и ще се усмихват един на друг. . .

От една къща видях да се изнасят съвсем нови мебели.

— Пренасяте се?

— Не — усмихна се собственикът, — сменям мебелите.

После разбрах, че това е масово явление. Всички бройлери се стремяха да имат последна мода мебели, да са облечени по последна мода, да имат последна мода кола. . . Но затова са нужни пари. И затова всички говореха за пари.

Всяка втора дума тук беше „долар“. Всички бройлери се усмихваха един на друг и си говореха за долари. По улиците, по магазините, в къщи.

Две дечица играят на улицата. И си говорят за долари.

—Моята кофичка струва два долара, а твоята?

— Моят панталон струва десет, а твоят?

Две момичета си говорят на улицата:

— Моят приятел получава толкова и толкова долара, а твоят?

Две жени си говорят:

— Аз направих кейк за толкова и толкова долара. Вашият колко излиза?

Двама старци си говорят:

— Поръчах си ковчег за толкова и толкова долара. Вашият колко струва?

По телевизията дават реклами за театрално представление. Гостуват именити международни артисти (бройлерите имат огромна театрална сграда, но си нямат театър. Всеки що-годе талантилив актьор, пръкнал се между бройлерите, бяга в Европа.) Но в рекламата по телевизията не се говори за имената на артистите. Те не са важни. Всички говорители обаче се задъхват от възторг?

—Ще видите невиджано изкуство! Само костюмите струват сто хиляди долара! Сто хиляди долара! Сто хиляди долара!

Долар — това значи любов, това значи живот, това е синоним на слънце и светлина. Доларът е единствената любов на бройлера. Момичетата обичат доларите в джоба на приятеля си. Изчезнал ли те — и любовта изчезва като спукан сапунен мехур. Децата уважават родителите си, защото са източник на долари. В деня, когато станат независими — изчезва всякакво чувство. Там, където няма долари, няма нищо. Празно е. Вакуум.

Вечерта седнах пред телевизора. Възрастният бройлер се показва на вратата със списание в ръка.

— Имате щастие — усмихна се той, — тази вечер и по петте канала на телевизията има чудесни филми. Който и да изберете — няма да сбъркате.

Следната вечер ми каза същото.

Третата вечер — пак.

Четвъртата, петата, шестата, седмата. . .

Спирам, за да се разбера!

Когато написах първия вариант на този материал, редакторите вдигнаха скандал:

— Какъв е тоя примитивизъм? Та така се пишеше за Запада в първите дни след Девети! Много грубо, много директно.

Навярно са прави. Но признайте си, че е трудно да гледаш как колят децата ти и сетне да описваш случилото се с нежност и хумор. . .

А мен ме клаха точно шест месеца.

Има господа командировани, които отиват на Запад, за да гледат и сетне да разобличават. И къде отиват? Естествено — в Париж и в Бродуей. И гледат. Гледат „Джезюс Крайс супер стар“, слушат Жилбер Беко, Жак Брел, Брасанс и като се върнат — зяпват. Ами сега? Та това, което са гледали, е сред хубавото, което е дал Западът на човечеството. Но командировката си е командировка. Трябва да се отчете. И сядат господата и пишат против хубавото, което има на Запад. Защото не са видели лошото. Просто са нямали време да го видят.

А аз го видях. Стоях шест месеца в страната на бройлерите и гледах телевизия. От сутрин до вечер. По четири канала.

Мога смело да твърдя, че няма български журналист и писател, изкарал такава школа. Защото — пак повтарям — всички отиват в блясъка на Запада. Кой е луд да се тика при бройлерите, кой е луд да гледа шест месеца скука. Нито време има, нито пари, нито два живота, та да се хвърлят на вятъра.

А аз стоях шест месеца, гледах телевизия и си хвърлих шест златни месеца от живота на вятъра. Затова ще се спра малко повече на бройлерската телевизия, защото тя заема една трета от активния живот на бройлерите. Бройлерът работи, за да спечели долари.

С доларите си купува вещи. А телевизията запълва онази част от съзнанието, която е определена за радост, за изкуство, за обич.

След шест часа, когато магазините се затварят, бройлерите сядат пред телевизията. Всички. До един. Улиците са празни. Няма театри, няма танци, няма смях. Има телевизия.

От телевизията бройлерът научава каква е последната мода кола, последната модна дреха и мебелировка. От телевизията получава съвети — как да се храни, как да се държи в обществото. Бройлерът няма познати, няма приятели — единствените познати и приятели — това са говорителите — съветници по телевизията. Те му говорят, а той жапа и попива.

Филмите, които дават по телевизията, са от преди двадесет, тридесет и четиридесет години. Но са подобрени. Специално за бройлери. Направени за тях.

У нас такива филми не идват. Затова си нямаме понятие какво значи бройлерски филм. Това е нещо невиджано. Неописуемо.

В кината дават съвременни филми — пак оразмерени за бройлери. Но бройлерите не ходят на кино — пръв, защото един билет струва три долара и половина, второ — след двадесет години същите филми ще се дават по телевизията. Защо да харчат хубавите долари?

Невероятно изключение направи филмът на Фелини „Амаркорд“. Но беше даван една седмица при празен салон, а критиците едни след друг го оплюха по радиото, по телевизията и вестниците. Да разберат бройлерите, че това е антибройлерски филм. Филм, който застрашава съзнанието, щастieto и устоите на бройлерската държава.

Първата вечер и петте филма по петте канала бяха каубойски. Което копче и да натиснеш — едни и същи коне, едни и същи ездачи — стрелят, препускат, та дим се вдига.

Гледал съм хубави каубойски филми: „Дилижансът“, „Омбре“, „Юнион Пасифик“, „Градът без закони“, „Кет Балу“. Мислех, че поне по единия канал филмът ще бъде за гледане.

По първия канал онези дойдоха на коне, а тези ги пресрещнаха и започна патакламата. Петнадесет минути, половин час. . . Нищо не се разбира. Кой са тези, а онези?

Преместих на втория канал — също. Третия, четвъртия.

По петия канал филмът беше направен от останалите четири. Същите лица, същите каубои, същият град. Стрелят, тичат, падат по десет, по двадесет, по сто и изникват нови. Но не бяха нови — много от умрелите преди пет минути вече препускаха и пак стреляха. По едно време работата така се смеша, че онези не знаеха тези онези ли са или са си тези. Всеки стреля във всеки и си мисли: „Веднъж да свърши филмът, че да си почина. . .“

Когато и петте канала приключиха с пукотевидите, вратата се отвори и на процепа се показа разплаканата от умеление глава на възрастния бройлер.

— Как се радвам за вас! — изхлипва той. — Признайте си, че за пръв път гледате такова изкуство? Вие знаете ли, че изпълнителите на главните герои са милионери? Втората вечер даваха музикъли.

Гледал съм чудесни музикъли: „Уест сайд стори“, „Май феър лейди“, „Оливър“, „Джезус Край супер стар“. . . Но това, което видях и по петте канала, беше ужасно. Бройлери, намазани с оливия, си говорят за долари, усмивхват се и шепнат: „долари“, пеят за долари.

По първи канал момиче получи наследство от един милион долара и сто кандидати се изтрепаха по нея, но дойде Елвис Пресли и тя се ожени за него. По втория канал момиче получи наследство от един милион долара и сто кандидати отново се затрепаха, без да знаят всъщност, че момичето обича Елвис Пресли. По третия канал момиче получи наследство от един милион долара и сто кандидати се биха за нея, докато — е берекет версин! — този път Фред Астер се ожени за него. По четвъртия канал момиче спечели от лотарията един милион долара, сто кандидати се биха за него, докато Елвис Пресли дойде и обра парсата. По петия канал Бинг Кросби, облечен като просяк, си вървеше по улицата и никое от стоте момичета, които срещна, не го хареса. Най-после сто и първото момиче са влюби в него, за да разбере, че се жени за преоблечен милионер.

Бих искал нашите хлапаци да погледат по няколко филма с Елвис Пресли и Бинг Кросби, за да разберат какво значи да ти се иска да стреляш по жив човек.

Тия господа правят по един хубав филм за износ, а сетне изстрелват стотина ужаса за бройлерите. И по петте канала даваха именно тези ужаси.

Когато и петте филма свършиха, възрастният бройлер се показа разплакан:

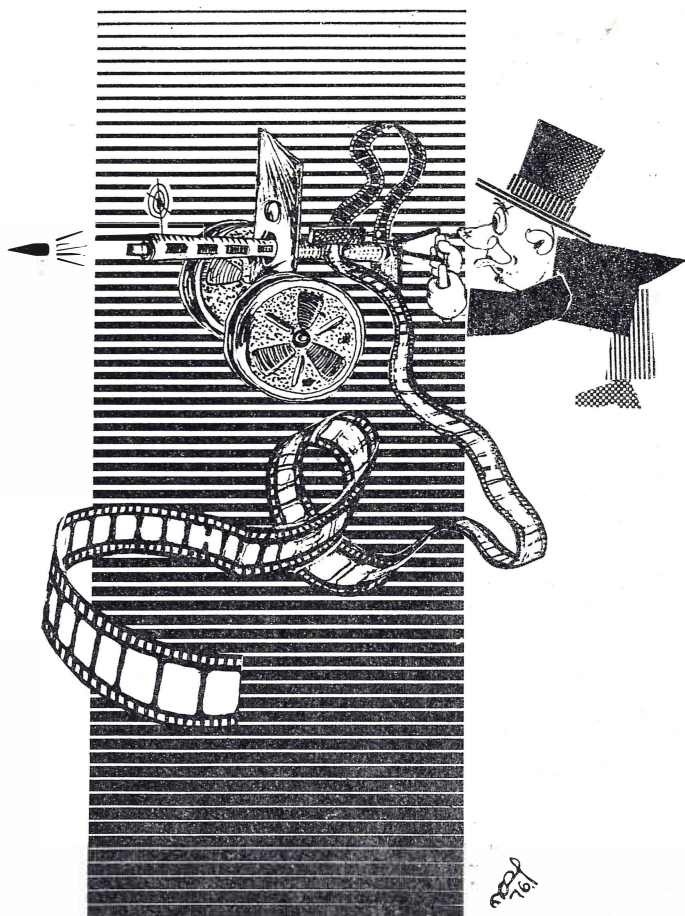
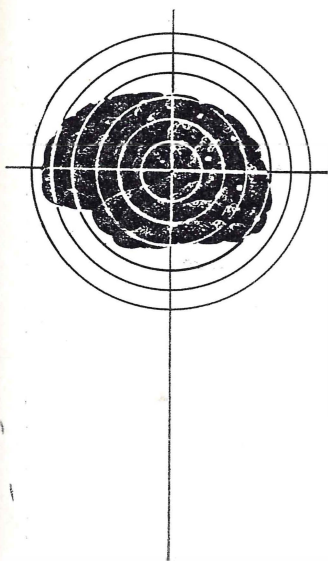
— Как ви завиждам! — изхлипа той. — Какво изкуство, нали!

И добави шепнешком:

— И Елвис Пресли, и Бинг Кросби са милионери!

Третата вечер по петте канала даваха комедия. Този път нямаше никакво разнообразие — и петте филма бяха с Боб Хоуп.

Аз съм миролюбив човек. Досега не съм убивал. Но този път ще гръмна, без да ми мигне окото. И този нещастник живее по същото време и диша същия въздух, който диша Чарли Чаплин!



МИШЕНАТА

Не мога да намеря думи, за да обясня явлението „Боб Хоуп“. Хайде — в каубойските филми, във филмите за девичи-милионерки, в мюзикълите — всичко се върти около долара — фризьорки се женят за милионери, сервитьори — за милионерки, но девет от десетте думи на Боб Хоуп са „долар“.

И как я произнася тази дума!

Представете си човек, направен от малеби, но не полят с малинов сироп, а с рициново масло. И тази уста от малеби, от която тече рициново масло, се разтваря и мляскайки, повтаря сладостранно:

— Долар, долар, долар. . .

Този път възрастният бройлер се разрева още преди да отвори вратата. Бършейки сълзите си, изхлипа:

— Това. . . това е върхът на изкуството! И имайте пред вид — вдига тържествено пръст бройлерът, — от това изкуство той е спечелил кръгли 60 милиона долара! Това е най-големият артист на всички времена!

Четвъртата вечер петте канала посветиха на гангстерски филми. Ню Йорк заприлича на парцал. Не остана здраво стъкло. На няколко пъти се опитвах да вникна в съдържанието — все пак гледал съм хубави филми от този тип — и „Бони и Клайд“ и „Инцидентът“, и „Френска връзка“. . . А тук същите артисти, от които съм се възхищавал, изстрелваха своята поредица от сто бройлерски филма и си гледаха часовниците — кога ще свърши този филм, за да почнат да чупят джамове в следващия?

Филмите са кратки — по час-час и петнадесет минути и актьорът дори няма време да си каже името от стрелане, та камо ли да играе, да страда и да прави изкуство. Прав си долари човекът, а бройлерите зяпат и се радват, като му броят парите.

— Ето сега, след този изстрел, той печели толкова и толкова, сега вече са станали толкова и толкова. . .

Защото знаят, че всяка минута на големия артист, па макар и в бройлерски филм, носи долари. А вие знаете ли какво значи долари?

— Не — поклати глава моят бройлер, — не, вие никога не сте имали долари и затова не знаете какво е долар. Долар. . . — прошепна той и лицето му светна — каква дума, нали?

Петата вечер петте канала даваха „трилери“ — тоест филми на ужаси.

От какво се ужасяват хората? От удавени деца, които се изваждат с краката нагоре от водата, от вампири, от скелети, от мъртъвци, които стават от ковчезите и тръгват да тропат по вратите с нож, забит в гърба, от слепи и сакати, случайно останали сами, нападнати от бандити, от бронтозаври и динозаври, събудени случайно от летаргия, от кикотене на духове.

Достоевски и Шекспир доказаха, че криминалният жанр може да бъде изкуство. Но мошенниците взимат само външната страна на криминалния филм, защото знаят — бройлерът не обича психологизми — той си иска ужаси, за да се възхити и разнежи:

— Ах какво изкуство ни дават!

— Нали? — кимна разплакан възрастният бройлер, когато ужасите по телевизията свършиха. — Не изтръпнахте ли? Това е изкуство. Сега цяла нощ няма да спите.

И прошепна:

— Изпълнителите на главните роли са милионери! — След което ми намигна и затвори вратата.

Шестата вечер наистина беше интересна. Петте канала я посветиха на шпионажа. Тези филми са съвременни — серийки от по един час. Те не могат да са стари, защото са антикомунистически и са в духа на това, което в момента се пише против нас във вестниците. Изстрелват се за една седмица и се поднасят още топли-топли, недоварени, недопечени. Ако се дадат у нас, ще предизвикат буря от смях — сякаш авторите им са се старали да правят комични пародии. Но бройлерите не се смеят, не ги считат за пародии, а ги гледат вцепенени от страх — майчице, ако тия комунисти дойдат и ни развалят хубавия живот, дето си го живеем. . .

Бях писал преди време, че се учудвам на шума, който се вдигна у нас около Джеймс Бонд — дълнопробен сурогат, предназначен за бройлери с мозък на ембриони. Но в сравнение с петте филма, които даваха тази вечер, и най-лошият за Джеймс Бонд прилича на Шаяпин, сравнен с провинциален естраден изпълнител.

А единият беше посветен специално на България.

А чрез него се сблъсках с едно страшно явление — превръщането на нормалния, талантлив човек в бройлер.

Преди двадесет години гледах филм с Роберт Вагнер и Натали Ууд. Много голям филм, големи артисти. И двамата бяха млади, умни, талантливи. И същият този Вагнер след двадесет години за долари се беше превърнал в бройлер.

Всеки знае да е човек, когато е млад, няма пукнат лев в джоба си и в гардероба му се ветрее само един панталон. Номерът е да останеш човек, когато за теб започнат да се състезават съдържателите на ферми за бройлери. Те те къткат, подхвърлят ти долари, увеличават цената съобразно таланта ти и се успокояват, когато те натикат в курника и ти запушат гордите, красиви мисли с цветни клонетни чинии.

Една от най-светлите фигури в историята на човечеството е Робеспьер. Синоним на човек. Синоним на абсолютен антибройлер.

От малък е възпитан да се страхува от бога, да почита краля и да уважава частната собственост. И един след друг, в надпревара — и Демулен, и Мирабо, и Барнав, и Петюн, и Дантон разбиват илюзиите му за бог, за крал и частна собственост. Те го правят безбожник, те го правят да стане републиканец, те го накарат — него — потомствения юрист — да плюе на старите закони и да отрече правото на крадена собственост.

Но странно. . .

Един след друг неговите учители започват да мънкат за спиране на революцията, запяват химни на бога, на краля, завъждат имена, карети, блестящи апартаменти. . . и се превръщат в бройлери.

Мирабо се продава на краля, безбожникът Демулен се оженва за богаташка, и то с църковен брак, награбили се с държавни пари, Барнав, Бриссо, Петюн и Дантон с ужас гледат този безумец Робеспьер, който отказва да се превърне в бройлер, живее в пълна нищета, плюе на християнския бог, става главен виновник за смъртта на краля и прокарва закон против награбилите се новобогаташи.

И той, Робеспьер, заплюва своите бивши учители, защото от хора са се превърнали на бройлери. И ги изпраща един след друг на гилотината.

Мечтаехте да станете бройлери — умрете като бройлери. Какъв позор — да заменят гордото име „човек“ с цветни клозетни чинии!

Та този господин Роберт Вагнер с таланта на Спенсър Траси, Жан Габен и Марлон Брандо се беше превърнал в най-долнопробен бройлер, който за долари правеше антикомунистически серийки ала Джеймс Бонд.

Възлагат му да дойде в България, за да отвлече секретарката на един от най-видните началници на Българската държавна сигурност.

Но как?

В задачата са посветени само Вагнер, неговият пряк началник и един техен агент в България. Никой друг.

Началникът на Вагнер съобщава на няколко от своите шефове, че Вагнер отива в България да открадне короната на българските царе. А именно тези шефове са шпиони на социалистическите страни (кой на Унгария, кой на Чехословакия, кой на Монголия) и веднага донасят в съответните посолства. По този начин у бройлерите се затвърдява убеждението, че бройлерската държава гъмжи от платени комунистически агенти.

Ало — бъдете нащрек! Шпионите дебнат и слушат! Страхувайте се и се пазете: подозирайте всеки! Дори и майка си, баща си, братята си, децата си!

И ето — господин Вагнер пристига в България, която гъмжи от милиционери. Но какви им са униформите! Как не се постараха да отворят едно наше списание, да питат човек, който е бил у нас. Но къде ти: това значи губивреме, а времето е долари. И тази щуротия ще се гледа само от бройлери. Откъде ще знаят те подробности за България?

Та милиционерите бяха облечени във фашистки полицейски куртки, съчетани с генералски пагони — с двойни червени лампази. Пагоните бяха също генералски.

По улиците се виждат само каруци, карани от одърпани, брадясали разбойници, с лица на мелези между китаец и папуаска.

Още със стъпването си на българска земя Вагнер е грабнат от наши милиционери, които го водят при началника на Държавна сигурност, чиято секретарка трябва да бъде отвлечена. Той е много строг и предупреждава:

— Внимавайте, ние знаем всичко за вас и хич и не се опитвайте да откраднете короната на българските царе! Защото веднага ще ви изгоним от страната!

Българите имат странни имена — Янек, Илона, Миница. . . Началникът на нашата Държавна сигурност получава всеки пет минути инструкции от някакъв тайнствен съветски комисар на име Василий — какво да каже на Вагнер, как да го посрещне, след което веднага звъни, за да пита дали е направил точно това. За един час този тайнствен Василий звъни сто пъти, при което нашият началник отговаряше чинно:

— Да, Василий, разбрано, Василий, точно това му казах, Василий. . .

Естествено, всички българи са кретени, които при въпроса: „Колко е две и две?, изпадат в дълбоки размисли и започват скришно да си броят пръстите.

Но Вагнер е неумолим — веднага отива в музея, отваря стъкления шкаф, където се държи короната, и поставя ръката се върху нея. И тогава тежката ръка на нашия началник се стоварва на рамото му.

— Ето, че ви хванахме — радва се нашият началник. — Вие си мислите, че ние шегу си играем? Сега ще ви затворим, а утре рано сутринта ще ви изпратим по етапен ред в Запада.

И потрива ръце:

— Да се научите друг път как се крадат корони!

Завеждат Вагнер в някаква сграда, която съвсем прилича на хотел, затварят го в една стая с решетка и си отиват. И няма милиционери пред вратата, няма нищо. Така де — ако го бяха затворили другаде и бяха поставили пост, как щеше да излезе?

А сега на Вагнер беше много лесно да извади от джоба си шперцове, да отключи решетката и да се качи на таксито, което го чака пред вратата. Само богатото въображение на дете-идиотче може да измисли такава милиция, която така нежно се отнася с крадците — не ги претърсва, затваря ги и си излиза, за да дойде човек на другата сутрин да види какво става с мармелада.

Таксито, което чака Вагнер точно пред вратата, е много странно — нали сме бедна, окъсана страна, та и такситата ни са такива — „Фиатка 600“ с надпис „такси“. И вътре — можете ли да си представите — маскиран като шофьор на такси, седи тайният агент на Запада, който е посветен в акцията. Голяма конспирация, голяма работа!

Отвлечането ще стане много лесно — вечерта има голям правителствен прием, където естествено, ще присъства началникът на Държавна сигурност заедно със секретарката.

Шофьорът го завежда до вратата на правителствената резиденция, подава му покана и остава вън да чака.

Вагнер влиза, извиква секретарката под предлог, че има да ѝ каже нещо, упойва я с някаква странна упойка, по време на която секретарката издава таен шифър (това е програма минимум — ако не успее да отвлече секретарката, поне шифърът е задигнат).

качва я на рамото си и през прозореца се спуска с нея долу. Тогава дръпва алармения сигнал, всички милиционери, които са на вратите, хукват вътре в резиденцията, Вагнер излиза с момичето на рамо, качва се на таксито, отива до един магазин за ковчези, отваря го, слага момичето в ковчег, затваря го, сетне се прибира в килията си и ляга.

Сутринта милиционерите идват при него, казват му „добро утро“, отварят килията и съобщават, че самолетът му излита след един час, след което си отиват. А Вагнер спокойно влиза в магазина за ковчези, купува ковчег, в който е момичето, и го закачва на аерогарата. Естествено, нашият митнически чиновник е учуден, но Вагнер му казва: — Купих си ковчег от вас, защото вашите ковчези са най-хубави в света.

И нашият митнически чиновник едва не се разплаква от умиление — виж ти какви неща произвежда родината. И удря печат на ковчега.

Естествено, началникът на Държавна сигурност най-сетне загарява, че е изигран и хуква към летището, но там неумолимият Вагнер е на своя пост и в багажното отделение започва борба. За Вагнер е детинска шега да обезвреди с голи ръце въоръжения до зъби началник, преоблича се в неговите дрехи и се качва на самолета. Влиза в кабината на пилота, допира пистолет до челото му и заповядва да излети, без да обръща внимание на кръсците от летището.

И откарва секретарката при своя началник.

Като разбират измамата, всички шпиони се самоубиват и фактически Вагнер утрепва два заека — хем отвлеча секретарката, хем ликвидира шпионите.

Разбира се, по време на филма станаха поне десетина побоища, в които Вагнер изтрепа към стотица наши милиционери, и то по такъв начин, че всеки нормален човек ще си умре от смях, мислейки, че гледа пародия.

Безсмислиците бяха толкова наивни и неспособни, че аз се тресех от смях, но бройлерът запна потресен:

— А бе ние си знаехме, че в България е така!

Старият бройлер въздъхна:

— Чудя ви се как живеете в тази страна? Това е ужасно, нали?

Сетне добави:

— Видяхте ли какъв артист! И е женен за Натали Ууд и стана милионер от тези серии. . . Признайте си, че му завиждате.

След този филм гледах още няколко, посветени на България, за което съм много благодарен, защото ми хрумна да направя чудесна пародия за нашата телевизия, и то — без да измислям нищо — само трябва да комбинирам сцени от видяните филми. Вярвам че ще се получи рядко смешен филм, като, разбира се, трябва да благодарим на авторите на споменатите филми, че са съдействували за създаването им.

И все пак най-поразителното нещо в бройлерската телевизия са рекламите.

Всеки пет минути филмът се прекъсва — без разлика дали е комедия, уестърн, трагедия, или шпионски — и се дават реклами.

В рекламите се говори бързо, защото всяка секунда струва долари. В рекламите се говори само за долари. Актьорът, който до преди секунди е играл и е умирал във филма, сега задъхан изброява като картечница:

— Печка — двеста долара, чиния — три долара, салфетка — 50 цента, прохосмукачка — петдесет долара, клозетни чинии. . .

Извинете, че толкова споменавам тези чинии. Но честна дума, да умра, ако всяка вечер, по всяко време не гледах най-различни по вид, най-различни по-цвет, рекламирани от прочути бройлерски актьори.

Влязоха в главата ми тези чинии като синоним на бройлерщината. И никога няма да ги забравя от един страшен случай.

От време на време по телевизията дават хубав филм. На месец по един, най-много два.

По мое време излъчиха филм с Ана Маняни и Тото. Много хубав филм, с много талант и обич.

Една седмица преди излъчването моят бройлер започна да ми обяснява, че в никакъв случай не трябва да го гледам.

— Това е плюнка! — ревеше той. — Ужасен филм. В никакъв случай да не го гледате. Моля ви, обещавайте ми!

— Но защо?

— Защото е плюнка, затова. И само ще си развалите вкуса.

— Откъде знаете?

— Как откъде? Ето тук, в телевизионното списание, пише. Това е много лош филм. Отвратителен. Пускат го само, за да видим какви глупости правят в Европа. Моля ви, не го пускайте!

Бройлерът повтаряше молбата си всеки ден, а един час преди прожекцията пристигна при мен, седна на един стол и започна да подскача от нерви.

— Вие много лошо правите с мен — каза разтреперан той, — нервите са най-страшното нещо. Те именно предизвикват увеличаване на холестерина в кръвта, а оттам до

сърдечния удар има една крачка. Аз четох в моите списания — с шимпанзета са правили опити, — взимат женската на едно мъжко шимпанзе и я слагат в съседна клетка, при друго мъжко шимпанзе. Останал сам, мъжкарят побеснява от гняв и умира от сърдечен удар. Защо ме измъчвате?

— Ами идете си!

— И вие ще го гледате?

— Да.

Една от отличителните черти на бройлера е, че той е много мил и любезен с останалите бройлери. Но когато види човек — настръхва, наежва се и е готов да убива. Фашизмът е възможен само между бройлери. И всъщност — това е най-висшата форма на бройлерството.

— Да живеят бройлерите! Долу хората! — се беше провикнал Гьобелс. Като под хора разбираше всички велики умове на човечеството. И ги затваряше, изгаряше и тровеше с газ. А тези, които бяха вече умрели, изгаряше чрез техните произведения на аутодафетата.

Та моят бройлер в този миг приличаше именно на есесовец, който гледа как някой от концлагеристите се опитва да чете книга, подлежаща на изгаряне.

— Толкова спокойно си живееш — охкаше бройлерът, — защо ме измъчвате така? С какво право? Какъв сте вие? Та вие, вие. . . вие сте некултурен, вие сте българин! — изрева на края той.

Кимнах усмихнат:

— Познахте. Само че какво стана с вашата демокрация. Нали у вас всичко е свободно, всеки може да прави каквото си иска?

— Не говорете такива неща! Вие сте йезуит! Вас не трябваше да допускат тук. Вие ме развращавате! И ме дразните!

— Слушайте — казах му, — филмът се пуска по вашата телевизия. Значи, мога да го гледам.

— Но те го пускат, за да разберем какви ужаси правят в Европа.

— Добре де, нека и аз се убедя. А ако не искате да гледате — идете си!

Но той остана.

И до края на филма крещеше, плюваше върху екрана. Оплю Ана Маняни, оплю Тото, нарече ги изроди, кретени, животни. Когато филмът свърши, бройлерът ме посочи с пръст:

— Вие съкратихте живота ми с десет години. Вие сте убиец!

И гръшна вратата.

Как да му обясня, че Тото, роден княз, напуска блестящата кариера на морски офицер, за да стане филмов клоун? Как да се обясни на бройлера какво значи Ана Маняни, тази удивителна „Мама Рома“, как да се обяснят Фелини, Антониони, Пазолини, Виторио де Сика? Та нали те, бройлерите, изгониха Чарли Чаплин, защото остана човек, защото отказа да стане бройлер и пред хиляди американци каза думата „Другари“!

На конкурса за „Мис Свят“ двете най-красиви момичета бяха негърки от Южна Африка и Ямайка. Сто пъти, хиляди пъти по-красиви от останалите бройлерки. Но избраха за „Мис Свят“ бройлерка, за подгласнички — също бройлерки.

Явно е, че на негрите е забранено да стават бройлери. И толкова по-добре за тях.

Но да се върнем на класетните чинии.

Излъчваха телевизионния спектакъл „Малкият принц“ на Егзюпери.

Преди това и вестници, и списания оплюха спектакъла. Бройлерите бяха наежени, но от любопитство някои го гледаха.

Не вярвам да има нормален човек, който да не се отвори за прожекцията.

Да, спектакълът беше хубав. Но всеки пет минути по часовник прекъсваха за реклами. Същите актьори, които играеха в спектакъла, започнаха да рекламират бройлеризми — поправки за маси, линолеуми, хладилници, дрехи и. . . тези чинии, за които споменах. Рекламираше я именно Малкият принц.

Седнал върху нея, до нея, надянал я на врата си. . .

Бройлерите ревяха и се кискаха — така им се пада на тях, дето искат да гледат подобни постановки! Нека се научат!

На времето някакъв изрод нацапа „Гуерника“ на Пикасо. Сега това светотатство ми изглежда детска шега пред телевизионната постановка на „Малкият принц“.

В редки изключения някои бройлери намират време за четене. И това, което четат, са джобни романчета от 50—80 страници от типа на тези, които на времето даваше като приложение предвоенното българско бройлерско списание „Модерна домакиня“. Острови, в които попадат седем жени и един мъж. . .

Макар и рядко, между бройлерите живеят и хора. И писатели. Един от тях стана лауреат на Нобелова награда. Но когато попитах бройлерите, те вдигнаха рамене:

— Кой е той? Какъв е той? Излизал ли е по телевизията?

В някои от филмите, давани по телевизията, бройлерите забелязват, че по стените

на замъци и дворци има картини. А на тях много им се иска да подражават на коронованите особи. И също си купуват картини. Но понеже са бройлери, искат да убият два заека — хем да имат картини, хем да са евтини. Но оригинал на истинско изкуство струва много долари, а бройлер за изкуство пари не дава. И са му намерили цаката.

Както у нас на пазара продават картини са люляци по два лева парчето, така и в бройлерската държава има стотици и хиляди мошеници-бройлери, които по пет, по десет долара могат да ти изпраскат оригинал на „модерно изкуство“. А в това море капитан няма. Бройлерите и техните гости никога не могат да направят разлика между Пикасо и Микасо (Микасо няма, но го употребявам като синоним на мошениците, които праскат на конвейер „модерно изкуство“).

— Нали знаете — казват многозначително бройлерите, загледи в произведенията на Микасо, — сега изкуството е малко абстрактно.

Много интересно е бройлерското понятие за демокрация.

Моят бройлер непрекъснато се блъскаше в гърдите, че живее в истинска демокрация.

Веднъж не издържах и го попитах:

— А да кажете нещо за Алиенде?

— Той беше диктатор! — изкрещя бройлерът.

— Хайде де — засмях се, — народът го избра.

— Да, но сетне искаше да стане диктатор.

— Кой ви каза?

— Как кой ми каза? Нали е марксист? Всички марксиста са диктатори. Не, не се опитвайте да ме поучавате. Аз знам повече от вас, защото чета всичко, а вие — само вашите комунистически нравоучения. Моля ви, не спорете с мен, защото съм нервен.

По отношение на свободната търговия също не успяхме да се разберем.

— Добре — казах, — цените при вас зависят от търсенето и предлагането.

— Точно така — кресна бройлерът, — пълна свобода?

— А защо когато арабските страни повишиха цената на петрола, вашите вестници закрещяха за окупация на петролните полета?

— Разбира се — почервена бройлерът, — няма да ги оставяме да си играят с нас!

Това е то бройлерската демокрация. Демокрация — да, ако ние сме на власт. Свободна търговия — да, ако ние диктуваме цените! Но ако други се опитат — нож!

Както казах, моят бройлер беше загрижен за живота ми. Дебнеше, когато поставям бутилките за мляко и винаги ме предупреждаваше:

— Но аз ви казах, че е вредно! Защо пиете мляко?

Издебваше ме, когато ям, за да бутне пръст в манджата ми и да ревне:

— Ужасно! И вие ядете кондензиран холестерин!

Започнах да се заключавам по време на ядене, но той от своя страна започна да бърка в кошчето за отпадъци, за да разбере какво точно ям, и ми правеше бележка.

Какъв чудесен пазач на концлагер става от този мил добър и учтив бройлер!

Но веднъж щях да му зашлепя шамар. Заварих го да бърка с метална жица в пощенската кутия, за да извади едно мое писмо.

— Какво правите? — попитах го потресен.

— Аз не мога да ви оставя така — изпъчи се бройлерът, като зае поза на Жана д'Арк. — Кой знае какви дивотии ви пишат вашите диваци от България, а аз се опитвам да ви възпитавам. Трябва да прочета какво ви пишат, защото. . .

Но в този миг нададе вик и избяга ужасен. Скри се в курника си и само по мърдането на пердето разбрах, че ме наблюдава — дали няма да счуля вратата му и да го изям!

Отмъстих му по много неприличен начин. Когато се сбогувахме, подадох му известната книга на доктор Аткинс.

— Вземете — казах, — това е от американски учен. Последните изследвания за храненето. От какво се получава холестерин.

Бройлерът ми благодари и със светнали очи притисна книгата до гърдите си. Той искаше да живее сто и петдесет години. Да гледа телевизия, да си говори за долари, да си сменя мебелировката, да кима усмихнат на останалите бройлери и да подскача от радост, че е бройлер, че е бройлер, че е бройлер, а не такъв дивак като нас, хората.

— Надявам се, че все пак успях да ви отворя очите за някои неща — кимна бройлерът — Да, дори и да не искате, вие вече сте попили нещо от нашата култура. Не, не спорете с мен, защото съм много нервен. Не, ще видите, че съм прав.

Кимнах му и си тръгнах. И го оставих с книгата на доктор Аткинс в ръце, в която докторът доказваше, че именно ако се ядат мазнини, не се получава никакъв холестерин, защото изгарят напълно в организма. „Хомо сапиенс“ се е създал като ловец на диви животни и се е приспособил именно към месоядството. И най-вредните, според Аткинс, са именно тези диетични храни, които нагъваше бройлерът, защото те не са били типична храна за човека по време на неговото изграждане като вид.

Какъв ужас за моя приятел, представяте ли си?

Шофьортът ме чакаше пред курника. Свали фуражката, усмихна се и ми отвори вратата.

Пристигнахме на аерогарата, качихме се на частния самолет на бизнесмена и полетяхме.

Погледнах надолу и зяпнах. Едва сега забелязах, че огромна територия беше заградена с мрежа. И вътре в мрежата имаше градове, села, реки. . . И вътре в мрежата търчаха, размножаваха си и се радваха на живота бройлерите. Да, погледната отгоре, държавата на бройлерите приличаше на истинска птицеферма, но долу бройлерите умираха от страх, че някой може да ги изтръгне от курниците и да ги превърне в хора. . .

Животът е много странно нещо. От милиарди зародиши твоят е успял да победи, да се съедини с женското яйце.

Какъв процент: едно на един милиард!

А бройлерите пропияват този невероятен шанс в търчане за дреболии, за парцалчета, за стъклъца, за хартийки, наричани „долари“. Търчат, блъскат се като луди. И на стотици, на хиляди един се дръпва настрани и зяпва потресен — нима и аз съм такъв бройлер — забързан, затичан, да грабне няколко зърна повече от другите? Но аз съм човек — с ум, с дух, точно такива са били Омир, Шекспир, Сервантес, Джордано Бруно, Данте, Еразъм, Галилей, Маркс, Ленин. Човеци. Дръпнали се от курника, отказали да станат бройлери.

Човече! От теб зависи дали ще бъдеш човек или бройлер!

И колко мрежи, колко капани да те дръпнат отново в курника, да те накарат да забравиш, че си човек и да хукнеш за вещи, за злато. . . Любимата обвива ръце около врата ти и плаче и те заклева да се ожениш за нея, да родиш дечица, да те впрегне в ярема и да те насъска — търчи заедно с бройлерите, дърпай, скуби, за да ни наконтиш повече от другите, да ни нахраниш повече от другите. Нима не стига да им дадеш хляб, дрехи и книги? Защо са нужни сто полилея, петдесет рокли, сто чифта обувки, петстотин тенджери и хиляда лъжици и вилици? Защо? И колко умове, колко гениални глави са пропаднали за тези пуси, ненужни дантели, бляскави стъклъца и това мръсно, противно злато — синоним на бройлерщина! И откъде тази дива злоба да смачкаш другите? И не които да е други, а тези, които са около теб, тези, които познаваш, с които си делил хляб, с които си проливал пот и сълзи! От тях да си по-добре, те да ти завиждат, тях да смачкаш и да им се изсмееш в лицата, тях да накараш да ти целунат ръце и крака.

— Защо бе, хомонкулус? Защо? Защо лазиш, когато имаш крака да вървиш изправен? Защо трабва да се унижаваш, да лъжеш, да крадеш, защо?

Времената се менят — едно време са се пребивали с колове за парче земя, сетне — да имат повече жени от другите, после — за злато, сега — за долари и вещи. Никаква разлика. Отдалечи се от курника и ще видиш, че нищо не се е изменило. И великите човещи, отдръпнали се с погнуса от това бясно търчане, дърпане, крещат от хиляди години: „Човече, спри и бъди човек!“ Достатъчно е да бъдеш облечен умно и красиво, достатъчно е да си нахранен, за да можеш да работиш и да се радваш на красотата и изкуството. Защо превръщаш вещите от средство в цел? Защо ти е да имаш повече от другите?

Вилата на бизнесмена се намиреше в красива планина, обрасла и с еквалипти, оградена с телена мрежа, по която течеше ток с високо напрежение. Бизнесменът беше в добро настроение. Покани ме в кабинета си и ме почерпи с кафе и френски коняк.

— Весело беше, нали? — усмихна се той.

Аз кимнах.

— Това напишете.

Погледнах го с недоверие.

— Това напишете — повтори бизнесменът, — ще бъде чудесна реклама.

Облегнах се на дивана.

— Моят номер е много прост. Аз разчитам на петдесетте процента. Половината от тези, които прочетат вашите писания, ще са готови с риск на живота си да прескочат мрежата, за да се превърнат в култивирани бройлери.

Отново се усмихна:

— Та това, което видяхте, е мечтата на милиони потенциални бройлери. Е, аз им давам тази мечта, а те ми дават уран. Те всички работят в моите мини за уран. А уранът, както знаете, е бъдещето.

Намигна и потри ръце.

— И то на законно основание. Ще продавам дори и на вашите страни. Имате злато? Добре — аз пък ще ви дам уран. Посочи ме с пръст.

— И това напишете.

Замислих се.

— Но работата се разраства. Трябват ми бройлери. Затова ви извиках — напишете. Ще бъде чудесна реклама.

Отпи от коняка.

— Не можете да не признаете, че моите бройлери са щастливи. И ако се страхуват от нещо — това е да не попаднат от другата страна на мрежата. Отгоре наистина бройлерската държава прилича на птицеферма, но аз успях да ги убедя — и с вестници, и с радио, и с телевизия, че това е „желязната мрежа“, издигната от вас. Хитро, нали? Вие искате да превърнете бройлера в човек. Но с моята пропагандна машина аз обяснявам, че просто искате на нахлуите и да им задигнете красивите неща, които са си купили, да им развалите живота, който си живеят.

Бизнесменът беше видимо доволен от себе си и наля още чаша коняк.

— Вие сте служил и знаете, че в армията не оставят войника нито за секунда без работа. Иначе започва да мисли. А мисленето е опасно. Затова аз не оставям моите бройлери да мислят. Когато се облекат, обзаведат с нови мебели и нова кола, аз сменям модата. Цялата моя пропагандна машина започва да бълва реклами, фабриките ми бълват последните новости на модата — дрехи, коли, мебелировка. И бройлерът се втурва да не изостане и купува нови дрехи, нова мебелировка, нова кола. А да изостанеш от модата е опасно — бройлерите се отдръпват от теб, изключват те от средата си и започват да те гледат с подозрение кой си, не си ли от ония? И донасят за теб.

Усмивна се и посочи купища писма на бюрото си.

— Това са доноси против вас. Че сте враг на нашата система, че харесвате всичко, което е антибройлерско. Моите бройлери са дресирани да мразят всички, които не са бройлери и да ги считат за свои врагове. Естествено, има типове, които от време на време се сепват — „А бе, не сме ли бройлери?“ Тия са опасни. Против тях имам един особен номер, който заимствувах от китайците. Помните, на времето мистър Мао издигна лозунга: „Да цъфтят всички цветя едновременно.“ И глупаците лапнаха въдицата и започнаха да дават мнения, а след една година всички цветенца, които си показаха рогата, бяха окосени. Точно така постъпвам и аз.

Пак намигна.

— Забелязахте, че от време на време по телевизията и в кината се прожектират антибройлерски филми. Те са именно мюрето. За тия филми се хващат туземните антибройлери и започват да ги хвалят — ах, колко са хубави, ах, колко са човешки. Тогава цялата моя пропагандна машина се нахвърля върху тях. Обвиняват ги в дилетантщина, антикултурност, антидържавни изказвания. Самите бройлери настърхват и са готови да ги разкъсат, защото съм им обяснил, че именно тези типове са вашата пета колона. А когато се навъдят повече такива размирни елементи, аз правя преврат. Военен преврат. Армията взима властта, изкоква размирниците и сетне отново идва демокрацията. А бройлерите се радват — колко хубаво си живеем.

Наведе се към мене.

— Вие знаете ли, че в Африка много трудно се намират бикове, които водят стадата, защото този, който излезе да води стадото, най-често бива разкъсан от лъвовете и тигри. И естественият подбор, в продължение на милиони години, е създал стадния тип говедо, което се тика в средата, което не иска да върви напред и да сочи пътя. Същото правя и аз. Култивирам средния, стадния бройлер. А който се опита да изскочи от стадото — моите лъвовете и тигри го изяждат.

Въздъхна щастлив и доволен:

— Това е голяма игра. Това е красива игра. Да опознаеш бройлера и да го използваш за свои цели. Работи за мен, купува модните евтинийки на фабриките ми и гледа телевизията ми, чрез която го възпитавам. А иначе има пълна свобода. Може да ругае дори министър-председателя. . .

Трясна по бюрото:

— Но не мен! Защото аз съм бог, а бог е непогрешим!

Засмя се:

— Вижте как съм облечен. Просто, красиво, с вкус, без никакви моди. Но така могат да бъдат облечени само независимите, човечите, боговете!

Вдигна рамене.

— Е, да. Аз не съм безсмъртен. . . Затова — може би четохте вестниците — изпратих сина си в птицефермата. Сега е заместник-президент на бройлерската държава. Да живее с тях, да подиша техния въздух, та след време да знае какво искат бройлерите, за да им го даде, но така, че всеки даден долар да се върне двойно в джоба му.

Посочи ме с пръст.

— Вие искате чрез възпитание всички да направите хора. Да им внушите отвращение към всичко бройлерско. Аз пък правя обратното. И моята задача е много по-лесна от вашата, много.

Стана и ми подаде ръка.

— Довиждане! И ще ми бъде много приятно да прочета вашите писания.

Разделихме се любезно и обещахме да си пишем.

СЪВЕТСКИ СЪЮЗ

По съветските екрани се е появил публицистичният филм в две части „Въпреки всичко — вярвам“. Това е последното произведение на видния съветски режисьор Михаил Ром. Неговите филми „Ленин през Октомври“, „Ленин в 1918 г.“, „Девет дни от една година“, „Обикновен фашизъм“ принадлежат към световната класика. Пристъпвайки към работа над новия си документален филм под работното название „Свят 68“, Ром е заявил: „Бих искал отново да направя филм-размисъл на съвременен материал. Филмът ще разказва за живота и смъртта, за ситите и гладните, за войната и мира, за страха и великодушието, с една дума — за човешкия живот, за любовта. А комунизмът, това е преди всичко обич към хората.“ Михаил Ром заедно с оператора Герман Лавров е заснел много материал от различни страни. Прегледал е хиляди метри архивна лента. Сам е разговарял с хора пред камерата, изказвал е свое мнение по различни въпроси. Ром е проучвал проблемите на нашия век, неговите закономерности и парадокси. С тревога е мислил за политическите събития, които утре, други ден или днес могат да избухнат. Михаил Ром не е можал да довърши своята работа. Това са направили неговите ученици Елем Климов, Марлен Хуцнев, Герман Лавров.

„Градчето Анара“ е новият филм на режисьора Ираклий Квирикадзе. Грузински дом. Главно място в този дом е стената, на която е окачен хубав килим и портрет на старец, бодър и усмихнат. Освен портрета там висят и огромен рог, с който грузинците пият вино на големи празници. Този рог събира седем литра. Човекът на портрета е последният рекордьор и притежател на този рог. Той е умрял и негов наследник е синът му Варлаам, тих и срамежлив човек. В тази роля дебютира режисьорът Резо Есадзе. За да получат ценния трофей (а за това трябва да се изпият наведнъж седемте литра вино), към къщата на Варлаам се запъхват всички пияници и гуляйджии от околността. За него, за неговата майка, сестра и леля настъпват тежки дни. От една страна, не трябва да се нарушава древното гостоприемство, а от друга — така да се живее е невъзможно. Домът на Варлаам става място на особен род спортно състезание.

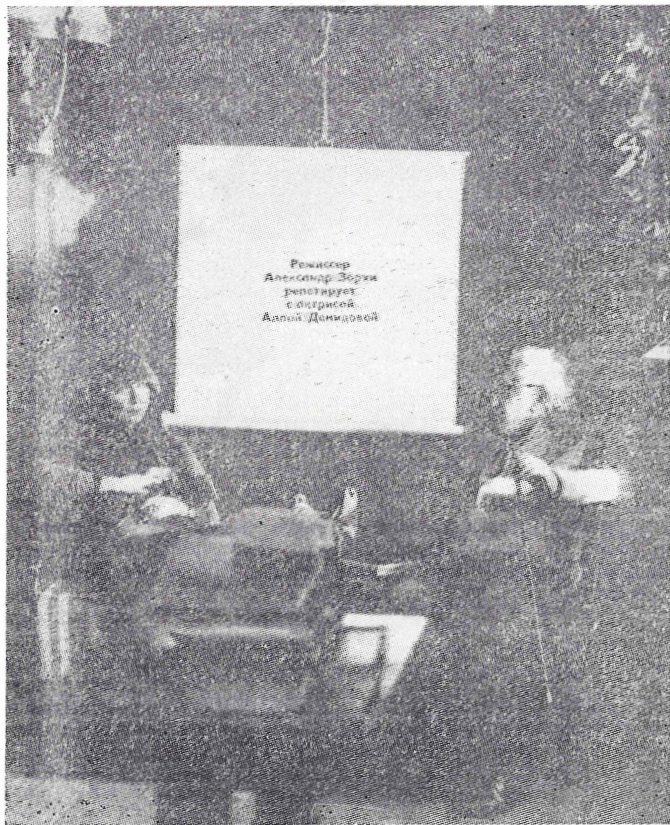


Режисьорът Иванка Гръбчева снима филма „Хирургите“ по сценарий на Георги Данаилов. На снимките Михаил Михайлов (горе) и Цветана Манева и Васил Михайлов (долу)



„Ще ми бъде обидно — казва режисьорът, — ако след проектирането на филма започнат да ме смятат за противник на традициите. Напротив, убеден съм, че обичаите, дошли при нас от древността, трябва внимателно, но и същевременно творчески да се пазят. Много близко и скъпо ми е чувството

на почит към бащи и деди, което от векове изпитват грузинците, но и най-добрата идея, и най-доброто правило не е трудно при престараване да се опомнят. И смело мога да се присъединя към думите на един от героите на филма: „Трапезите в Грузия винаги са били свято дело и виното се е



„Повест за неизвестния актьор“. Ветеранът на съветската кинематография Александър Зархи работи над последния си филм (досега е снимал „Депутатът от Балтика“, „Членът на правителството“, „Ана Каренина“ и др.).

„Кадкин всеки го познава“. Режисьорите Анатолий Векотко и Наталия Трощенко посвещават новия си филм на хората от следвоенното село. В главните роли се снимат популярните актьори Людмила Зайцева и Георгий Бурков.



пило от малки чашки, но чувството на любов и дружба е било голямо. Рогът е оскърбление за виното. . .“

Филмът „Градчето Анара“ не е само за рога на виното и за промените се понятия за гостоприемство. На героя на филма предстои да вземе важни решения, да направи труден избор, от който ще се определи съдбата и на самия Варлаам, и на неговите близки. Това е филм за мъжа, който намира в себе си сили да стане мъж.

Както вече съобщихме, в студия „Ленфилм“ режисьорите Григорий Аронов и Владимир Шредел снимат по сценарий на Юрий Никулин филма „Едно дълго, дълго дело“. Сп. „Съветски екран“ продължава да информира читателите си за този интересен филм, в който главните роли изпълняват Евгений Леонов и Олег Янковски.

Следователят Лужин работи в прокуратурата. Той е опитен и добър работник, но малко мудар, по мнение на началството. Лужин постоянно нарушава следствените срокове, затова се гсвори да го преместят в прокурорския надзор, където се работи с книга, а не с хора. От това Лужин се бои много. Приятелят му, следователят Воронцов, го съветва да се заеме за едно по-просто дело, да действа ефективно и да получи по-бързи резултати. Тогава началството ще го остави на мира. Скоро след този разговор при едно нощно дежурство на Лужин се извършва престъпление. Започва следствието. Фактите са очевидни, уликите са много и неопровержими. Арестува престъпника, току-що излязъл от затвора. Лужин разпитва арестувания, майка му и отново започват съмненията. Всичко ли е така очевидно в това дело, убиец ли е човекът с такава обръкана и осакатена съдба? . . .“

Режисьорът Юрий Карасик работи върху филма „Собствено мнение“ по сценарий на Валентин Черних. „На главния герой на филма Петров, психолог по специалност, предстои заедно с инженера социолог Бурцева да изследват причините за неблагоприятията в един голям завод — разказва режисьорът. — Става дума не толкова за производството, колкото за човешките характери, за взаимоотношенията, които се създават в трудовия колектив. Сега и в литературата, и в киното е разпространен образът на човека, който държи на организираността и реда като

необходими условия на труда. Героят на филма Петров счи- та, че при прилагането на тези принципи трябва да се изхожда от конкретни условия и да се държи сметка за интересите на всеки един от колектива..."

Мая Аймедова и Овез Геле- нов изпълняват главните роли във филма „Умей да казваш „не“, постановка на режисьора Ходжакули Нарлиев. „Мъж, дом, здрави деца — какво по- вече е нужно на моята героиня Акджемал — казва М. Айме- дова. — Но не й достига неж- ност, разбиране, уважение. Ак- джемал не може да остане по- вече със своя мъж. Много хлад- ни са техните отношения. Тя се е омъжила за човек, когото нито веднъж не е видяла до сватбата си. От векове съществу- ва обичаят да се уважават ста- рите. Уважение, но не и по- корност. Оттам е нещастieto и на двамата, защото не са могли навреме да кажат „не“.

„Странната жена“ — така се нарича новият сценарий на Евгений Габрилович. „Този сце- нарий напълно съответствува на моите мисли и чувства — е заявил в едно интервю за сп. „Съветски екран“ Габрило- вич, — мисли и чувства на човек, който много е виждал, много преживял и за много неща иска да разкаже. Това е наша съвместна работа с ре- жисьора Юлий Райзман. В нея се опитваме да изследваме про- блема за искреността на човеш- ките отношения в нашия жи- вот. Циничното и предпазливо небрежно отношение към лю- бовта, недоверието в собстве- ните чувства ражда равнодушие и пасивност не само в личните, но и в обществените отношения. Героинята, наша съвременница, се отнася към някои явления съвсем не така, както обикно- вено към тях се отнасят дру- гите. Нашият сценарий раз- казва за личния живот на тази жена, за нравствения идеал, който тя търси.“

ПОЛША

В Закопане се е състоял Де- ветият преглед на филми за изкуството. Голямата награда „Златният Пегас“ е присъдена на В. Карловски и Я. Герак за филма „Дуда Свирача“. Две втори награди са получили филмите „Резбар“ на А. Бор- щински и „По следите“ на Х. Влодарчук. С три трети награди са отличени „Артек“ на Ф. Ку- дак, „Съкровището на Гнеж- нинската катедрала“ на Йежи Попел-Попиолка и „Скица на групов портрет“ на Анджей Тит- ков.

Един от най-популярните раз- кази в полската литература „Пазачът на фара“ от Х. Сенке- вич ще се филмира за телеви- зията от режисьора Зигмунд Сконечни. В главната роля Ян Швидерски. Оператор Вла- дислав Наги.

Журието на Клуба на филмо- вата критика е присъдило на- градата „Варшавска сирена“ за най-добър полски филм за се- зона 1975—1976 г. на „Заклети врагове“ на Януш Маевски. Наградата за най-добър чужд филм на полските екрани за същия сезон получава филмът „Калина алена“ на Василий Шукшин.

На Седмия кинофестивал „Лю- боско лято“ са били представени 28 полски филма, реализирани през последните 15 години. Състоял се е също и семинар на Дружеството на полските кинематографисти и Клуба на филмовата критика. Журието е присъдило три награди. „Зла- тен грозд“ на филмите: „Тряба да се убие тази любов“ на Януш Моргенцерна, „Сами за себе си“ на Силвестър Хенчински и „Илю- минация“ на Кшищоф Зануси. „Златен грозд“ е получил също Анджей Тшос-Раставицки за морално-обществените пробле- ми, които засяга в своите филми, особено във филма „Осъ-



„Сладката жена“. Режисьор- рът Владимир Фетин екра- низира романа на писател- ката Ирина Велембовска. В главните роли: актьоритг Наталия Гундарьова и Олее Янковски.

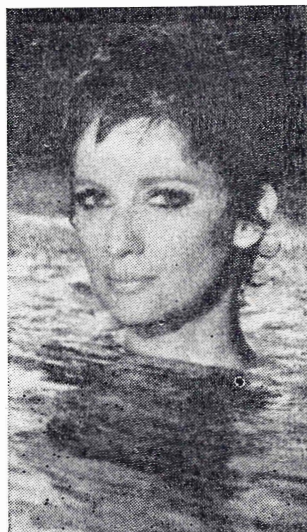
„Ключ без право на предаване“. Младата режисьорка Ди- нара Асанова и операторът Дмитрий Долинин снимат филма, в който ролята на младата актриса се изпълнява от Елена Проклова.





Анджей Хшановски и Анджей Крашицки в полския филм „Голямата система“, режисьор Анджей Пьотровски

Актрисата Карла Гравина в новия италиански филм „Престъплението“, режисьор — Алберто Латнада



дените“. Наградата на публиката е получил филмът „Конamore“ на Ян Батори.

По разказа „Клара и Ангелика“ на Мария Домбровска режисьорката Ирена Каменска снима филм в колектива „Торс“. „Клара и Ангелика“ е разказ за две жени — известната артистка Клара и нейната маниюристка Ангелика. В главните роли: Зофия Мразовска и Емилия Краковска.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

В творческите планове на чехословашките кинематографисти за периода 1976—1980 се предвижда увеличение на производството на игрални филми, чийто брой ще достигне цифрата 50. От тях 35 ще бъдат реализирани в студия „Барандов“, 15 в братиславската студия „Колиба“. 50% от филмите ще бъдат със съвременна тематика. Ще се разшири сътрудничеството със Съюза на писателите и Съюза на артистите с профсъюзни и обществени организации. През следващата година ще се състои културно-политическа конференция по въпроси, свързани с работата във всички отдели на филмовото производство.

Режисьорът Павел Кахина снима филма „Смърт на съмнението“. Това е драматичен разказ за един младеж, за неговите лични и любовни проблеми, за неговото отношение към днешния ден.

Действието на филма „Там, където щъркелите свиват гнезда“ (сценарист и режисьор Карел Стекли, студия „Барандов“) се развива през 1950 г. по време на основаване на земеделските задруги и в кризисната 1968 г. Главен герой е младият комунист Степан Урбан, който е един от основателите на първите земеделски задруги и от 15 години председател на най-добрата задруга в окръга. Сценарият на филма е написан по романа „Голямата вода“ на Бохумил Нехенл.

След 30-годишна дейност Чехословашкият филмов архив наброява 16000 копия и 8000 негативи на дългометражни игрални филми и около 3 500 000 метра лента филмова хроника.

Героите на филма „На усамотение край гората“ са Ладичкови, които искат да вървят в крак с модата и да имат своя „колиба“. За тази цел те се запознават с един селянин, при когото даже прекарват ваканцията. Но собственикът, старият Комарек, все отлага да им продаде имота си. Не иска да отиде при сина си, да напусне дома си, въпреки че започва много да му харесва, когато неговите пражани го ухажват и гледат всячески да му угодят. Това е един мъдър и сериозен филм, макар и да принадлежи към комедийния жанр — отбелязва един от критиците. Режисьор на филма е Иржи Менцел.

УНГАРИЯ

Не повече от четири месеца е продължил животът на Унгарската комуна, но нейното ярко начало и трагичният ѝ край са оставили отпечатък върху цялата по-нататъшна история на страната. С това се обяснява вероятно и фактът, че ония събития все по-често привличат вниманието на унгарските кинематографисти. Сега 36-годишният режисьор Шандор Пал, автор на филмите „Паяк на стената“, „Шарика, скъпа“ и „Футболът на миналите времена“, се обръща към периода на кървавата разправа на вътрешни и външни врагове с Унгарската република на светите. Действието на неговия филм „Херкулес“ протича недалеч от Будапеща в един санаториум за гръдоболни, който носи името „Херкулес“. Там се опитва да се скриے героят, 22-годишен революционер.

Новият филм „Епидемия“ на Пал Габор обхваща събития, разиграни се през 1831 г., когато Южна Унгария била обхваната от холерна епидемия. Болестта изостря още повече бедственото положение на селяните. Започват бунтове. Главният герой е млад лекар, лющкащ се между двете класи. По образование и род неговото място трябва да бъде при управляващите, но професията го задължава да отиде при селяните, които го приемат с недоверие. При изострящия се класов конфликт положението на лекаря става много тежко. Осъден и от двете страни, на края умира. Това става в момент, когато всички бунтове са потушени.

Известният унгарски режисьор Петер Бачо пробва силите си в комедийния жанр. Неговият сатиричен филм „Пиано във въздуха“ е разказ за един музикант, който не може да се упражнява на пиано, защото пречи на един от живеещите в големия жилищен дом.

Починал е на 45-годишна възраст Золтан Латинович, един от най-изтъкнатите унгарски артисти. Дебютирал е на екрана през 1959 г. като партньор на Мари Тьорьочик във филма „Пешком до небето“, постановка на режисьора Имре Фехер. Следват филмите „Златният човек“, „Карамбол“, „Чучулигата“ и филмите на Миклош Янчо „Безнадеждните“ и „Тишина и вик“. Получава на Международния кинофестивал в Сан Себастиан наградата за най-добър артист за изпълнение на роля във филма „Пътуване около моя мозък“ на Г. Ревес.

ГДР

Хайдемаре Венцел, една от най-популярните немски артистки, започва артистичната си дейност в 1966 г., а първият филм с нейно участие се появява на екрана едва след пет години. Но истински неин дебют в киното е ролята на Фани, момиче с леко поведение, което мечтае за „красива смърт“ с любимия, а загива от ръката на

сутенйор във филма „Вчерашният свят“ на Егон Гюнтер. Скоро зрителите ще я видят във филма „Икар“ на Хайнер Гюнтер.

Неотдавна по екраните на ГДР се е появил филмовият репортаж „Дяволският остров“ на известните германски документалисти Валтер Хайновски и Герхард Шойман. Това е историята на Виетнам, гледана от остров Кан Сон, на който още от колониални времена се е намирал концлагер.

Двойката документалисти са завършили и филма „Мигът на тъмнината не ще ни ослепи“. Това е филм за Чили, за живота на чилийските трудеци се след преврата на Пиночет, за новите форми на борба срещу военната хунта.

ИТАЛИЯ

Известният италиански режисьор Джулиано Монталдо снима нов филм по книгата „Анеса отива на смърт“, написана по действителен случай от Рената Виган и издадена в 1949 г. Героинята е селска жена, мъжът на която бива убит от фашистите. По-късно тя с оръжие в ръка се бори срещу тях. Джулиано Монталдо изпраща книгата на Ингрид Тулин. Случаят с Анеса така много заинтересува артистката, че тя веднага се съгласява да изпълни



Малгожата Браунек във филма „Голямата система“, режисьор Анджей Пьотровски

Натали Делон и Олга Бишера в сцена от филма „Шепенене в мрака“, режисьор Марчело Алипранди



главната роля. „Чувствавам се много близка до тази селска жена и ми се струва, че бих постъпила също като нея“ — е заявила Ингрид Тулин. „Филмът показва, че на насилието, а фашизмът е неговата най-висша форма, трябва да се съпротивляваме, за да не настъпи отново денят, когато и тези, които никога не са вземали оръжие в ръка както Анеса, трябва да воюват“, казва режисьорът.

Наричат я новата Ана Манини, а много често и Римският факел. И двете прозвища идват от темпераментната ѝ игра на екрана. Истинското ѝ име е Марианджела Мелато. Започнала е актьорската си кариера на 16 години. Получила известност от филма „Работническата класа отива в рая“, постановка на Елио Петри. Тя играе с голям успех във филмите на режисьорката Лина Вертимулер. Сега се снима във филма „Нощта, когато танкувах с луната“, където неин партньор е английският артист Майкъл Йорк. Неотдавна Елио



Елизабет Тейлър в ролята на Светлината в съветско-американския филм „Синята птица“

Петри е завършил филм също с нейно участие под названието „Тото Модо“ („По всякакъв начин“), където играе заедно с Мишел Пикколи и Марчело Матрони.

ФРАНЦИЯ

На фестивала в Кан са били представени филми от най-различни жанрове. В тази лавина от филми четири биха могли да се поставят в един цикъл. Макар и различни по форма, те говорят за едно и също нещо — за фашизма.

Във филма „1900 година“ на италианския режисьор Бертолучи се показва половинвековната история на Италия, но същевременно това е и една лекция за фашизма, който не е

изкоренен от Апенинския полуостров. Не случайно премиерата на филма е била отложена след завършване на изборите; твърде много са асоциациите с днешния ден. Действието се развива в паметните дни на пролетта 1945 г. Към същото това време се отнася и едночасовият документален филм „Паметта на справедливостта“ (за който дадохме преди известно време съобщение) на французина Марсел Офюлс. Филмът започва с хроника от процеса в Нюрнберг. Офюлс анализира виталността на фашизма, неговото възкресение, неговата връзка с войната във Виетнам. Тревожен вик звучи и от документалния филм „Калифорнийски рай“ на американците Перксъс и Грифит. Тук става дума за легализираната дейност в Щатите на официалната фашистка партия Супербелите национал-социалисти. Тя има шеф, който носи пръстен с череп, редови членове, които се упражняват в сребла и устройват шествия по улиците начело със свастиката, празнуват рождения ден на Хитлер. Нацистите в Щатите за сега не са много, те са само около 2000, но филмът не случайно започва с цитат от в. „Ню Йорк таймс“ от 1923 г., в който се казва: „Действуващите в Германия отряди на Хитлер са обикновени скаутски отряди. Те не са опасни и разиграват само комедии.“

Четвъртият филм — „Могъщият Фердинанд“ на Александър Клуге — показва един обикновен немец, началник на стража при един индустриален център, който носи в себе си бащата на фашизма. Филмът на Клуге е направен като гротеска.

Тези четири филма, допълващи се един друг, показват как фашизмът се приспособява към новите условия, как намира нови форми, за да продължава своята разрушителна дейност.

След големия успех на режисьорския си дебют с филма „Светлина“ Жана Моро пише сценарий за своя втори филм, в който отново главните герои са жени. Действието се развива в началото на Втората световна война в едно френско село, от което повечето мъже са отишли на фронта.

Морис Дюгоусон, автор на филма „Лили, обичай ме“, един от челните режисьори на течението, известно във френското кино под името неонатурализъм, е реализирал филма „Ф“ като Фербанкс — историята на един млад човек, чийто баща иска да го направи „филмова звезда“. Бащата е оператор и

фанатичен привърженик на нямото кино. Но младежът съвсем няма намерение да става артист. Има други проблеми. Любовна история? „Да — отговаря режисьорът. — Това е разказ за любовта на Фербанкс и Алиса от страната на чудесата. В главните роли зрителят ще види Миу-Миу и Патрик Дювер.“

■

В Гренобъл се е състоял Петият международен фестивал на късометражния и документалния филм. В продължение на една седмица са били показани 71 филма от 24 страни. Три първи награди са присъдени на филмите: „Следа от съмнение“ на Ролф Орел (Холандия), „Селяни“ на Херже Силва, Марта Родригес (Колумбия), „Борба за Чили — държавен преврат“ на Патрицио Гузман (Чили — Куба).

„Заповед за убийство“, режисьор Джоузеф Маесо. Хелмут Бергер в ролята на наемен убиец.



*
Клод Соте снима филма „Мадо“ по сценарий, написан от него заедно с Клод Нерон. Темата на филма е зависимостта на хората от парите. Героинята (Отавия Пиколи) е работничка, която си докарва допълнителен доход като проститутка. Нейни клиенти са хора, работещи в същото предприятие (Мишел Пиколи, Шарл Дене). Роми Шнайдер изпълнява второпланова роля на бивша приятелка на Пиколи.

Роже Вадим работи своя 18-и филм „Вярната жена“ по сценарий на Даниел Буланже. На екрана ще оживее романтичната Франция от епохата на Карл Х, известен развратник и циник. Този роля изпълнява английският артист Джон Финч. Ролята на неговата жена — Силвия Кристел.

Жак Давила поставя по собствен сценарий филма „Задължителни въпроси“. Главен герой е една семейна двойка французи, която се намира в Алжир в разгара на алжирската война. И двамата се опитват да стоят настрана от събитията. Главните роли изпълняват Серж Реджани и Бернар Тресон.

АНГЛИЯ

Пет години след реализацията на „Крал Лир“ известният английски театрален и филмов режисьор Питър Брук ще започне към края на лятото в Афганистан, Египет и Франция снимките на нов филм. Това е екранизация на книгата „Срещи с известни хора“. Неин автор е Гурдиев, по произход грък, живял в Кавказ през XIX век. Героят е младеж, който по нищо не се отличава от другите, но който е пътувал много, годеи от желанието да разбере истината за живота и хората. В този седми филм на Брук няма да участвуват известни артисти, а на екрана ще се появят „известни хора“, срещнати от героя към края на XIX век, личности изключително само благодарение на своите ценни духовни и човешки качества.

В старинния град Бат в Южна Англия се правят снимките на филм по мотиви на романа „Историята на приключенията на Джозеф Ендриус и неговия приятел Абраам Адамс“, написан от Хенри Филдинг в 1742 г. Режисьорът е Тони Ричардсън. Главната роля е поверена на младия артист Питър Фърт. Негова партньор-

ка е многоизвестната Ен Магрет.

След завършване на биографичния филм „Сара Бернар“, където Гленда Джексън изпълнява главната роля, артистката ще играе във филма „Игуменката“, постановка на режисьора Майкъл Линдсей-Хог.

ИНДИЯ

„Действието на всички мои филми се развива не в големи градове, а в малки селца, където хората живеят прост, близък до природата живот. И филмите си снимам не в павилиони, а в същите тези места, които жители показвам на екрана. Повечето от ролите поверявам на непрофесионални артисти“ — е заявил в едно интервю за сп. „Съвetsки екран“ режисьорът Раму Кариат. Неотдавна режисьорът е завършил филма „Островът“. Той е снет на едно малко островче (дълго 10 км, широко 4 км) в Аравийско море. Наблизо се намират още 27 подобни островчета. Жителите им берат кокосови орехи, ловят риба, животът им е изпълнен с големи трудности. Сега Р. Кариат работи над филма „Чегуай“, така се нарича селото, където режисьорът се е родил. „Занимавам се с политика — казва Кариат — и винаги съм смятал, че киното не може да съществува

извън политиката. Член съм на комунистическата партия и нейните идеи ми помагат да намеря път към сърцата на хората.“

САЩ

Новият филм на Роберт Олдридж „Бързина“ се ползува с необикновено голям успех. Герои са един поручик от криминалната полиция и една проститутка, която се движи в богатите кръгове на Лос Анджелис. Поручикът води следствие по тайнственото убийство на една девойка и в процеса на работата си открива афера в средите на „големия свят“. Такива филми в Холивуд напоследък се снимат често и големият успех на филма се обяснява преди всичко с участието на някои известни артисти. Главната роля играе Бърт Рейнолдс, който е и продуцент на филма. Той именно е склонил Катрин Денъов да приеме главната женска роля. Техен партньор е много популярният негърски артист Пол Уайнфилд.

„Шампион 76“ — така френската преса нарича американският режисьор Мартин Скорсис, лауреат на Голямата награда в Кан за филма „Шофьор на такси“. Това е неговият трети филм. Мартин Скорсис е представител на най-младото поколение американски кинемато-

Роберт(Боб) Рейфълсън, известен с филма „Пет леки пие-си“, репетира с Джеф Бриджис(ляво), който изпълнява ролята на богат младеж от Алабама във филма „Остани гладен“.





Питър О'Тул във филма на Артуро Ринстайн „Фокстрот“

графисти. Роден е през 1942 г. в Ню Йорк и този град става за него и школа за живота, и филмова школа. Филмът „Шофьор на такси“ въвежда зрителя в италианския квартал в Ню Йорк, неговото родно място. Сега Скорсис снима филм, също вързан с този квартал. Това е музикалната комедия „Ню

Йорк, Ню Йорк“ с участието на Лайза Минели и Роберт де Ниро в главните роли. Действието протича през 1945 г. „Бих искал — казва режисьорът — да пресъздам атмосферата, в която съм израснал, да прозвучи от екрана онази музика, която и днес ме вълнува и очарова.“

Без шум и без обикновената реклама режисьорът Том Гринс е реализирал филма „Хелтър Скелтър“ („Безредие“). Заглавието е взето от една песен на Битълсите, много популярна през 60-те години. Тези думи са били написани с кръв на стената на стаята, в която последователите на Чарлз Менсън са убили семейство Ла Бианка. По-късно те убиват и артистката Шарон Тейт. Мейсън и неговите ученици са били арестувани през ноември 1969 г. Процесът е завършил едва през 1971 г. Главен обвинител е бил калифорнийският прокурор Винсент Булинос. Цялата история той описва в книгата си „Хелтър Скелтър“. Тази книга е взета за основа на сценария на филма на Том Гринс, снет в две версии — едната телевизионна, предназначена за проектиране в Щатите, и другата — за големия екран, за Европа. В телевизионната версия няма сцени на убийствата, виждат се само тъмни силуети и се чуват викове. И все пак седемте големи телевизионни станции в Щатите са отказали да представят филма. Делото „Мейсън“ остава едно от най-спорните и най-шекотливи в американското съдопроизводство в последните години.

Починал е неотдавна на 103 години несторът на американската филмова индустрия Адолф Цюкор. По произход унгарец, той емигрира в Щатите на 16 години. В 1912 г. основава филмовото дружество „Феймаус плейърс къмпани“, което по-късно се превръща в „Парамаунт пикчърс“. През 20-те години „Парамаунт пикчърс“ е притежавал в Щатите 500 кина.



ГЛЕДАЙТЕ ПО ЕКРАНИТЕ ФИЛМА НА ГДР
„МЪЖ СРЕЩУ МЪЖ“

НА ЧЕТВЪРТА СТРАНИЦА НА КОРИЦАТА КАДЪР ОТ СЪВЕТСКИЯ ФИЛМ
„ТАБОРЪТ ОТИВА КЪМ НЕБЕТО“

