

КЛИНО изкуство







КИНО ИЗКУ СТВО

орган на комитета
за изкуство и кул-
тура, на съюза на
българските фил-
мови дейци и съю-
за на българските
писатели

Година XXXII

Бр. 4, април 1977 г.

съдържание:

ПРЕД III КОНГРЕС НА КУЛТУРАТА

**ПЕТЪР КАРААНГОВ, ИВАН ДЕЧЕВ, АСЕН ТОДОРОВ,
МИХАИЛ КИРКОВ, АТАНАС ЦЕНЕВ** — НА ПРЕДНАТА
ЛИНИЯ НА ФИЛМОВИЯ ПРОЦЕС (3)

АЛЕКСАНДЪР КАРАГАНОВ — ПОЛЕ И ОРЪЖИЕ
НА БОРБАТА (17)

АТАНАС СВИЛЕНОВ — ПОЛЕЗНИ И НЕОБХОДИМИ
ПОУКИ (30)

КРАСИМИРА ГЕРЧЕВА — УНГАРСКА АНИМАЦИЯ (43)

АЛЕКСАНДЪР ТИХОВ — ДНИ НА УНГАРСКОТО КИ-
НО — 1976 г. (51)

ТОДОР АНДРЕЙКОВ — ЕДНО ДРЪЗКО ЯВЛЕНИЕ:
НОВОТО МЕКСИКАНСКО КИНО (57)

ЕЛЕНА ВАСИЛЕВА — АЛБЕРТО ЛАТУАДА: ПРОФЕ-
СИОНАЛИСТЪТ (72)

ИСКРА ДИМИТРОВА — ЩРИХИ ОТ ФЕСТИВАЛ '77 (81)

ХРОНИКА (90)

ТОДОР МОНОВ — „КОМПАРСИТА“ (сценарий) (98)

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

технически редактор 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 7. III. 1977 г.
Подписано за печат на 15. IV. 1977 г.

Код: 9524158511

На първа страница на корицата з. а. ЙОРДАНКА КУЗМАНОВА в кадър от новия български филм „ГОДИНА ОТ ПОНЕДЕЛНИЦИ“

На втора страница актрисата МАРИАНА ДИМИТРОВА

На предната линия на филмовия процес

(Състояние и задачи на творческите колективи при СИФ)

ПЕТЪР КАРААНГОВ

Изминаха повече от пет години от формирането на творческите колективи — в началото три, а по-късно четири — „Хемус“, „Младост“, „Средец“ и „Съвременник“. Изтеклото време потвърди правилността на извършената реорганизация и мисля, че съществуването на тази форма на сценарна и редакторска работа вече не подлежи на обсъждане. Само накратко ще отбележа, че предимствата ѝ се доказват и от факта, че в цялата досегашна история на кинематографията ние за първи път влязохме в една нова производствена година с осигурен сценарно-производствен план за всички филми. Една голяма част от филмите са вече завършени снимачно, друга част са към привършване на снимките, а останалите филми са с приети и пуснати в производство сценарии.

Ние сме далече от мисълта, че тази положителна картина на производствената ни готовност ни лишава от основанието да констатираме някои наши принципни слабости на терена на колективите. За да завършим обаче разсъжденията си около доброто в работата на колективите, може би трябва общо да кажем, че те работят инициативно, с чувство за отговорност пред киноизкуството, че поддържат тенденцията да разширяват кръга от автори, в това число и млади автори, че следят отблизо нашата съвременна литература, за което говори фактът, че бързо реагират на някои нови явления в областта на литературата, че поддържат добри отношения с българските писатели. По повод на последното мога да твърдя с основание, че почти няма значителен съвременен писател и значително съвременно произведение на нашата литература, към които творческите колективи да не са проявили внимание и инициативност. Това, че не винаги е имало добри резултати, може да се обясни с принципното ни отношение към прилагането на естетическите и идейните критерии в областта на сценарното дело.

С всичко казано дотук съвсем не искам да твърдя, че сме решили сценарния проблем трайно и завинаги и че не сме застрашени от повторното превръщане на този проблем в сценарна криза. Онова, от което трябва да се ръководим в бъдеще, е констатацията, направена още в решението на Политбюро за по-нататъшното развитие на българското киноизкуство, публикувано на 1 април 1975 г., където сценарният проблем е изнесен на първо място и пред нашите творчески колективи и сценарни редакции се поставят за решаване редица проблеми. Те са преди всичко в сферата на мащабността на проблематиката. Известно е, че се стремим да запазваме преимущественото присъствие на съвременната тема в нашите тематични планове. Но ние си даваме сметка, че съвременната тема няма да се реши в онези височини, за които става дума в партийния документ, само с количествено натрупване на филми. Ето защо пред колективите стои постоянното задъл-

жение да работят върху съвременната тема активно и от позицията на онези изисквания, които предполагат дълбочина и обемност на конфликтите, острота на проблемите и яснотата на идейните позиции при тяхното поставяне и разискване, постигане на мащабност на образите и яркост на човешкото поведение, правдивост и достоверност на бита, както и правилно ориентиране в тенденциите и същността на развитието на живота, оттам — и перспектива, и правилност на предлаганите решения в драматургическите конфликти. Ето защо, като се радваме на някои добре направени филми на съвременна тема, в същото време не можем докрай да бъдем доволни от факта, че те (става дума за някои филми) остават на равнището на констатирането на жизнените явления и факти и че не отиват по-далече от него. Трябва в бъдеще да се стремим да намираме перспективата на живота и от позициите на тази перспектива да търсим сюжетните решения и идейните внушения на драматургическия конфликт. Киното като динамично изкуство има всички възможности бързо да реагира на проблемите на живота, но нашето игрално кино не винаги и докрай използва тези възможности. Като приемем условното делене на филмите на работническа, селска, психологически-интелектуална и пр. тематика, можем да кажем, че и до днес нямаме филм, който в дълбочина и широчина да изследва човешките взаимоотношения в работническия колектив, нямаме филми за проблемите на днешния ден на българското село. Филмите, които направихме за някои социални проблеми в селото, като миграцията например, анализират проблеми, които бързо се деактуализират или променят своята същност. Разбира се, филми като „Последно лято“, „Дърво без корен“, „Преброяване на дивите зайци“, „Селянинът с колелото“, „Вилна зона“, „Вечни времена“, „Шурец в ухото“ и още редица други си остават хубави филми и те трябваше да бъдат създадени. Завладените тематични територии освобождават нашия поглед и разтварят пред нашето игрално кино нови хоризонти в областта на съвременния филм. Някъде нататък, в дълбочината и широчината на тези хоризонти, сега нашите сценарни редакции трябва да направят своя поглед и да насочат своите усилия на организиращ фактор — подчертавам — на организиращ фактор. По повод на това ще спра вниманието върху въпроса, доколко и как нашите сценарни редакции насочват съзнателно своите усилия към търсенето на дадени теми и сами се превръщат в организиращо звено. Ние си даваме сметка, че в тази насока не всичко зависи от плановете на сценарните редакции, но все пак, поне на мен ми се струва, че не са използвани всички възможности, които са предоставени: творческата поръчка, контрактациите, конкурсите и т.н. Често, в това число и на някои събрания, се говори, че сценарните редакции приемат и пускат в работа слаби сценарии; задава се въпросът, защо се пускат тези сценарии? Като имаме пред вид творческия кадар, с който разполагаме в областта на кинодраматургията, трудно е да си представим, че при нарасналия обем на продукцията ще може и при най-добра организираща роля на сценарните редакции да се приемат само добри или много добри сценарии. Трябва да помним, че и тогава, когато сме пусkali някои недоработени сценарии, зад тях са стояли точно толкова режисьори, готови да ги снимат, колкото са били сценариите. Така че вината не е само на сценарните редакции или на минисъвета при обединението. Въпросът е, дали правим всичко, което е възможно и нужно в случаите, когато имаме интересна тема, жанр, режисура, за да издигнем драматургическия материал на най-голяма висота. Струва ми се, че не всичко правим, въпреки че има усилия и в тази посока. Но те не са достатъчни и доведени докрай. Тук е мястото да припомним, че ние не се възползуваме изцяло от възможностите, които ни дава така наречената синя книжка за доработване, драматургическа консултация, диалог, дописване и т.н. Трябва също така да кажем, че творческите колективи и обединението недостатъчно използват творческите възможности на щатните сценаристи и на някои други квалифицирани и опитни кинодраматурзи. Институтът на щатните сценаристи не се използва достатъчно активно и от обединението за провеждането на системата от форми за работа, като обществената поръчка например.

Ще се спра и на още няколко съществени въпроса. Често се говори, според мен неоснователно, за това, че нашите сценарни редакции нямали достатъчно авторитет, че там работите се вършили недостатъчно компетентно и т.н., като се припомнят добрите стари времена. Аз смея да твърдя, че заедно с щатните сценаристи кинематографията никога не е имала толкова добър творчески състав. Вгледайте се в списъка на редакторите и сценаристите и ще видите, че за наша радост за делото на кино работи една от най-добрите редакторски колегии. Трябва да се свикне с мисълта за неизбежната смяна на поколенията и за естествения процес на живота, който е в непрекъснато движение. Позволете ми да спомена имената на хората, които сега работят в кино. Това са: Валери Петров, Христо Ганев, Антон Дончев, Георги Мишев, Никола Русев, Тодор Монов, Константин Павлов, Александър Карасимеонов, Любен Станев, Радой Ралин, Анжел Вагенщайн, Атанас Цанев, Свобода Бъчварова, Иван Дечев, Асен Тодоров, Михаил Кирков, Иван Остриков, Васил Акъов, Атанас Свиленов, Боян Папазов, Никола Тихолов, Николай Никифоров и др. Разбира се, по-показателна от всичко е нашата продукция и че тя трябва да бъде в основата на нашите разсъждения, тогава, когато искаме да обобщим наблюда-

нията си върху работата на един творчески колектив, какъвто е нашият.

Следващият въпрос, който заслужава нашето внимание, е за мястото и ролята на редактора във филмовия процес. Мисля, че се направи немалко, за да се засили тази роля в нейния най-добър смисъл. Но може би още може да се направи в това отношение — т.е. с по-голяма настойчивост редакторът да участва докрай в работата върху филма, да бъде в течение на всички евентуални промени, направени по сценария в процеса на снимките, да се засили неговата категоричност и възискателност при определяне крайния полезен метрж на филма, да се съобразява той с някои постановъчни трудности и да препоръчва обединяване на избраните за снимки места и т.н., без това да нарушава, разбира се, драматургическата същност на сценария или да промени по същество изобразителната или творчески-индивидуалната линия на режисурата и драматургията. В това отношение редакторите трябва да помнят, че са своего рода посланици на ръководството на студията във филма и че трябва заедно с идейно-художествения интерес и резултат на филма да държат сметка и за някои производствено-бюджетни, организационни и др. страни на филмовото производство или творчество.

С това искам да подчертая, че ние има какво още да изискваме от нашия редакторски институт. Но бързам да заявя, че не е правилна забелязващата се напоследък практика някои несвършенства на организацията на нашето филмово производство да се прехвърлят върху редакторските колективи или върху други институции. Става дума не за амнистия на съществуващите слабости, а за правилно и справедливо поставяне на въпроса за правата и задълженията на всички звена в сферата на филмовото производство. Лично на мен и досега не ми е ясно каква е вината на колектива, когато един режисьор снима по дадения сценарий не в отношение 1:6, а 1:10. В края на краищата нашите редактори нямат задължението да стоят на снимачните площадки или зад гърба на режисьора. Защото едно е да предлагаш като редактор скъп и тежък в постановъчно отношение филм и да си затваряш очите пред тази сложност и скъпотия, което може да бъде реална основа за упрек към редактора на филма, а друго е да си предложил един средно сложен и средно скъп филм, а после той да се окаже много скъп и много сложен, не защото редакторът не е предвидил това, а защото в сферата на организацията на снимачната площадка или във възгледите на режисурата нещо не е докрай ясно и затова трябва да се правят много опити, които често стават несполучливи. Ние помним и трябва да помним, че тук става дума за творчество и за изкуство. Но това творчество и у нас, както навсякъде по света, се подчинява на определени икономически показатели и необходимости, с които не можем да не се съобразяваме.

Би могло да се поговори тук за взаимоотношенията творчески колективи — обединение, експедитивност в работата на съветите при колективите и на съвета при обединението, компетентност и категоричност на заключенията и разговорите в съвета, толерантност и възискателност, правилно провеждане на критериите за идейност и художественост, творчески търсения и своеобразие на нашето кино и мащабност и обществено-естетическа полезност на филмите, пускани от обединението по предложение на колективите и т.н. Аз съзнателно не си поставям задачата да изчерпя всички възможни проблеми около състоянието на нашата работа в колективите. Разбира се, не мога да прескоча въпроса за работата ни върху перспективните планове. Предложените от колективите перспективни заглавия включват всички стари сценарии, които не са влезли по една или друга причина в досегашната ни производствена програма, а, от друга страна, почти всички заглавия по сключен договор. Това е очевидна слабост на плановете. Освен това те страдат от липса на възглед, на тематична и жанрова концепция, не се чувствуват тематичните акценти, не става ясно доколко целенасочено и последователно ще се стремим да реализираме една замислена отдалече и отговаряща на обективната културна потребност производствена програма. Ето защо предложените от колективите за работа до 1981 г. перспективни заглавия трябва да бъдат решително редуцирани и построени на друг принцип.

Друга неизпълнена задача е програмата, която заедно със Съюза на писателите трябва да изготвим за екранизация на най-доброто от нашата класическа и съвременна литература. Впрочем това е задача на двата творчески съюза, на колективите и обединението. Перспективният ни план до 1981 г. трябва да включва в себе си и нашият възглед по екранизацията, който липсва в нашите предложения.

Ще поставя на вашето внимание въпроса за взаимоотношенията редактор — режисьор, режисьор — редактор. Най-добрият вариант на тези отношения е, когато режисьорът чувства и вижда в лицето на редактора на филма близък съветник и помощник и когато тези отношения се изграждат на принципа основа и се крепят на взаимно уважение и взаимно доверие. Още повече че редакторът в крайна сметка се явява лице, което влиза в основния творчески състав на снимачния колектив, за което получава и съответните материални поощрения при добър краен резултат на творческата работа. Доколко тези отношения сега съществуват в своя най-добър вариант, ще кажете вие, които непосредствено работите с редакторите.

Нашите творчески колективи, които ежедневно поддържат контакт и с ръководството на студията, и с ръководството на обединението, най-добре чувствуват свършенствата и несвършенствата на някои обстоятелства, при които се създава нашето игрално кино — от началния контакт с авторите до появяването на филма на екран.

Мога още да кажа, че на терена на колективите се създадоха редица връзки с обществени организации и ведомства с цел по-тясно поддържане връзка с трудовите колективи в страната, постоянен контакт с мнението на нашата широка зрителска публика и естествено с цел по-отблизо запознаване с проблемите на живота. Важно сега е да не се загуби този контакт и да не се откажем преждевременно от тези връзки, а веднъж като сме ги установили, да продължим да ги разширяваме и задъбляваме. Имам пред вид връзките на нашите колективи с някои окръзи и с някои обществени организации като ЦК на ДКМС, Профсъюзите, Общонародния комитет за българо-съветска дружба, БСФС и други.

Киното, което по своята природа е синтетично изкуство, естествено се явява като средоточие на нашата творческа интелигенция: в него работят писатели, критици, художници, композитори, актьори, режисьори, архитекти и др. Като се има пред вид вниманието, с което се следят творческите прояви на игралното ни кино от нашата общественост и от нашата публика, като се има пред вид и мястото, което киното заема в културното строителство и в трудовото културно ежедневие на гражданите, естествено е да държим сметка за творческата атмосфера, сред която живеят и работят нашите кинодейци, в това число нашите сценарни редакции, да държим сметка за това, че те сами създават тази атмосфера.

ИВАН ДЕЧЕВ

От създаването на творческите колективи като една нова организационно-творческа форма в нашето филмопроизводство изминаха близо шест години. През този период от експеримент те се превърнаха в реалност с определено място и значение за творческото и производственото ежедневие на нашия игрален филм. Колективите натрупаха опит, изживяха някои първоначални заблуди, придобиха и едно обяснимо самочувствие. Когато днес твърдим, че сценарната криза е преодоляна в количествен аспект, че се разширява тематичният и жанровият регистър на репертоара, че в нашето филмопроизводство се създават вече „сценарни резерви“, откриващи възможността да се съставят годишните тематично-производствени програми не по необходимост, а по убеждение — зад всички тези положителни констатации, струва ми се, трябва да виждаме и плодотворното присъствие на творческите колективи. Наред с това колективите по мое мнение осъществиха и нещо, което няма на пръв поглед видимо или количествено проявление, но което имаше изключително важно значение за идейно-художественото развитие на игралния ни филм. Става дума за това, че в колективите неусетно се интегрираха интересите и търсенията на кинодраматурзи, режисьори и оператори и по такъв начин бе възстановена накрънената преди години органична връзка между основополагащите начала във филмово-творческия процес. За всички ни стават ясни благоприятните възможности, съдържащи се в този факт и ако трябва да говорим за бъдещите задачи на творческите колективи, една от тях, според мене, трябва да бъде последователното усилие за утвърждаването на това кинематографично триединство, за неговото задълбочаване и обогатяване.

Днес ние всички чувствуваме, че в нашето киноизкуство се завършва един изключително богат и плодотворен период и българският игрален филм се приближава не към един нов кръстопът, а към един нов и по-висок праг. И няма никакво съмнение, че делът и отговорностите на колективите в подготовката и овладяването на новите ситуации неимоверно много нарастват.

Трябва да признаем, че обсъждането на идейно-художествените задачи и организационно-производствените перспективи на творческите колективи по същество означава един разговор за нашия игрален филм изобщо. Защото в „малкия свят“ на колективите се пречупват и отразяват всички актуални творчески и производствени проблеми от многообразието и сложения масив на съвременното ни киноизкуство. Предложенията и изводите, които предлагам, не претендират за всеобхватност и изчерпателност, а по-скоро фиксират контурите на онези актуализирани от практиката творчески и организационни проблеми, пред които се изправят сценаристите и редакторите на нашия колектив. Позволявам си да смятам, че някои от тях занимават и колегите от останалите колективи.

Днешният ден на българския филм се характеризира с повишен интерес към съвременността, към проблемите на нашето съвременно социално и духовно развитие. Нашето кино разшири своята „оптика“, за да обхване и усвои творчески все по-нови и непознати

преди това страни на една динамична социална среда. Вървейки по горещите следи на събитията, то ни разкри нови качества, показа ни, че по своemu е усвоило най-благородни страни от публицистичната и журналистическата рефлексивност. Българското кино изправи критиката пред един неочакван и интригуващ феномен. За него писа съветската кинокритичка И. Рубанова. Отбелязвайки, че обикновено при преминаването в ново качество, към нова зрелост, една национална кинематография напъга силите си и насочва творческите си ресурси върху определените територии на най-близките ѝ проблеми, тя признаваше, че българското кино я беше поразило с богатата и многообразна панорама на възгледи и форми на изразяване. Ние имаме наистина достатъчно основания да приемем този възглед.

Заедно с това, струва ми се, че е дошло време да се изтръгнем от понятното успокоение, идващо от утвърдената констатация за тематичното и жанровото разнообразие на нашата продукция. Време е, мисля, да поразсъждаваме за действителната, а не номиналната стойност на това разнообразие, да видим доколко то е регламентирано и доколко в него се съдържа богатството от социални възможности и форми, в които се реализира нашият съвременник. Защото не е тайна, че обяснителното желание на отделен творчески колектив да „балансира“ тематически своя производствен план открива определени шансове за „средното филмче“ с надеждата, че то ще съумее да се защити тъкмо със своите тематични предимства пред другите заглавия. Лозунгът „Нужен ни е комедия филм или спортен филм, или музикал“ и т.н. понякога създава възможности да се ускори опасната инерция, бързо „пренасяща“ през съветите сценарии със съмнителни художествени и кинематографични възможности, от които по-късно се създават филми с обратен на очаквания сред зрителите ефект. Поощрително-педагогическите съображения в тези случаи не довеждат до последователни и трайни постижения. С една дума, по-добре без музикал, отколкото с лош музикал в репертоара.

По същество не самото тематично разнообразие на нашата филмова продукция възстанови напълнения контакт с аудиторията, а преди всичко това, че българският игрален филм като цяло потърси опора в социално значима и действително актуална проблематика. И нека това мнение не се разбира като капитуланство пред белите полета на нашите тематични планове. Напротив — това мнение означава отхвърляне на инцидентните втурвания в някои тематични и жанрови пластове и последователно и търпеливо насочване на колективите и на редакторите в частност към овладяването на нови сфери, на нови теми и форми. В това между впрочем виждам и една от главните задачи на творческите колективи в близкото бъдеще. Тази възможност е благоприятствувана и от производственото състояние, в което се намира сега нашата студия. Планът за 1977 година като заглавия е твърдо и окончателно решен. Повече от половината сценарии за 1978 година са завършени като литературна основа, а всичко това на езика на практиката означава възможности спокойно и задълбочено да се работи върху сценариите, да се селектира един производствено-тематичен план на колектива, а не да се сглобява компромисно под натиска на филмопроизводителните необходимости.

Разбира се, не само криворазбраните съображения за тематичното и жанровото разнообразие в тематичния план на един колектив открива „проходите“ на „средните филмчета“ към белия екран. Има и още един момент — да го нарека условно склонност към повторение, към повторение на теми, сюжетни структури, авторски открития. Но в такива случаи повторението „не е майка на знанието“, защото то не разширява нашия контакт с действителността, с нейните проблеми, конфликти и герои. Новият „скромнен“ и „непретенциозен“ (както добродушно снисходително го наричаме) сценарий удобно се вмести в сферата на откритията, направени от предшестващия го филмов образец, следва го като в задмоторното преследване, отказвайки се по същество да реализира своите собствени открития, своя неповторим художествен свят. Тези сценарии и филми „заплашват“ с формалното си право, че следват пътя на някои актуално-тематични и стилистични търсения. В тези случаи трябва да бъдем много внимателни, защото простото натрупване не води до поддържането, укрепването и развитието на една иначе плодотворна тенденция в нашето кино. Напротив — то може и да я компрометира. Изобщо следва да помислим и още вътре в творческите колективи да се помъчим да намалим твърде високия градус на отворената „ножица“ между филмите, които възродиха доверието към нашето киноизкуство, и онази „стандартна“ продукция, онези „скромни“ филми на „средно равнище“.

На дискусиата по време на XIV Варненски фестивал, на Международния колоквиум на българското кино, организиран от ФИПРЕССИ, в статите и прогнозите на нашата кинокритика се очертаха най-актуалните идейно-творчески задачи на нашето игрално кино. Наистина ставаме свидетели на едно разчупване на камерните форми и жанрове при филмите ни, посветени на съвременността, на едно своеобразно „епизиране“ на техните структури и сила на внушение. Ние откриваме, че точността на наблюдението, художническата релефност вече се съпътства от анализ и опит да се осмислят преобразова-

нията, да се уловят непреходни стойности в динамичния ритъм на живота, да се изследва битието и да се проникне в дълбините на съвременното съзнание. Интересни процеси се извършват и в традиционната за нашето киноизкуство историко-революционна проблематика. Днес нашият историко-революционен филм чрез най-ярките си образци („Допълнение към ЗЗД“ и „Бой последен“) ни изправя, условно казано, пред „филма на драматизирания документ“. Тези филми и филмът „Спомен за близначката“ ни откриха художествени възможности не само за разкриване на нови страни в темата, но преди всичко за обобщено историческо и философско изследване на националната история, на националния характер, за един по-богат и полифоничен „диалог“ на съвременността с историята. . .

И понеже става дума за поемане на отговорности, а не за отчитане на успехи, затова не бива да прозвучи нескромно твърдението, че „организационно-производственото“ осъзнаване и осмисляне на тези процеси, тяхното утвърждаване в художествената практика трябва да стане основна задача в творческата дейност на колективите.

Но колективите не са абстрактно понятие — в тях работят сценаристи и редактори с определен творчески профил и естествено със свои индивидуални предпочитания. Това само по себе си е едно благоприятстващо условие за широтата и многообразието на бъдещите тематични и сюжетни търсения. Но неотчитането на важноста на ситуацията, в която се намира на този етап от развитието си българският игрален филм, може неусетно да превърне многообразието в една разноразпосочна пъстрота, да превърне движението в екстензивен, а не в интензивен процес. Днес придобива особена стойност качеството на киноредактурата да мисли, най-общо и банално казано, в дълбочина и перспектива, умението ѝ да дешифрира скритите ходове на филмовия процес, да стимулира и утвърждава действително актуалните и положителни тенденции. За да изпълни своето творческо, обществено-културно и дори своето филмопроизводствено предназначение, нашата редакция трябва да използва създадените условия и не само да следва филмовите факти и събития, но и да ги предхожда, не само и просто да ги коментира или коригира, но и да ги направлява. Между впрочем в Постановлението на Политбюро за по-нататъшното развитие на българското киноизкуство се подчертава тъкмо тази активна и провокираща роля на колективите в цялост и на редакторите в частност.

Преди години на филмопроизводствени заседания и съвещания често откровено се задаваше въпросът: „Има ли наистина в драмата на кинопроизводството такова действащо лице, наречено редактор?“ Сега нещата стоят другояче, присъствието на редактора е вече забележимо, не само от това, че неговото име стои на едно по-достойно място в заглавните титри, а преди всичко с редицата примери от нашата собствена практика, доказващи неговата повишена и активна роля, неговото необходимо присъствие при създаването на филма. За мене е твърде симптоматичен и не само симптоматичен, но и ефективен и положителен като резултат фактът, че в последните години започнаха да се създават едни своеобразни тандеми: сценарист — редактор, режисьор — редактор. Общността на творческите интереси, установеното доверие, продължителността на търсенията могат само да ни доведат до положителни и завършени резултати. В това се открива и една възможност за по-безконфликтна (но не и безкритична работа) върху сценария или филма. Между впрочем един от главните проблеми, които следва да решава на този етап нашата редакция е последователното довеждане докрай на работата върху едно заглавие. Не „изтискване“ на автора или пък компромис с неговите решения, а търпеливо „превъплъщаване“ в интересния замисъл, търсене на най-адекватния начин за неговата кинематографична реализация. Във връзка с това аз бих искал отново да поставя въпроса за професионално-творческата квалификация на редактора. Едва ли има друг по-динамичен свят от света на киното. И тази динамика засяга не само естетическата сфера, но и областта на филмопроизводството, на организацията и на техническата база. Нашите колеги от филмовите списания могат всяка година на обменни начала да посещават сродните списания или да посрещат гости от социалистическите страни. А ето че за тези шест години съществуване на творческите колективи няма нито един случай, в който редактор да е посетил „Мосфилм“, ДЕФА, „Барандов“ или „Бухта“, където би могъл не само да се запознае с работите на своите колеги, но и да открие в техния опит и търсения възможности и за нашата редакторска практика.

Когато сме разсъждавали върху сложния комплекс от социални, културологични, организационни и т.н. причини, довели до подема на нашето киноизкуство, ние сме изтъквали между другото и факта, че като съсредоточиха усилията си главно за успешното решаване на сценарния проблем, творческите колективи успяха да разширят кръга от автори, пишещи за киното, и освен това поеха риска, опирайки се на редица млади белетристи и поети без особен стаж в кинодраматургията. Тяхното присъствие обогати света на нашето кино с нови идеи, образи и ситуации и безспорно приближи неговата картина до динамиката на социалните явления в съвременното ни общество. Но често повтаряната истина започва вече да се приема като свършена работа и като че ли. . . започва да се забравя. И сега (съдейки по тематичните планове) са налице усилията на редакцион-

ните колегии в отделните колективи за привличането на млади автори. Трябва обаче да признаем, че рядко след запознанството ни с един интересен и многообещаващ литературен сюжет (новела, роман и т.н.) ние срещаме последователните и плодотворни авторски усилия за преобразуването му във формите на кинодраматургията. Въпреки големите усилия и от двете страни нещата стигат до „кривата круша“ и остава (преди всичко у авторите) огорчението и съжалението за пропилените творчески усилия. Мисля, че „подходът“ към младите автори трябва да излезе от сферата на колективите и да се превърне в една постоянна и организирана грижа и на ръководството на ДО „Българска кинематография“ и на Съюза на българските филмови дейци. Преди години бяха организирани два семинара за млади сценаристи. Истина е, че те не дадоха забележими плодове, но това не е основание по принцип да отхвърлим тази практика. Може би следва да се преразгледат програмите, статутът и организацията на тези семинари и тяхното действие да се възобнови при нови, поощряващи интереса и творческата интензивност на участниците условия.

АСЕН ТОДОРОВ

Разговорът, който се повежда за състоянието на творческите колективи при Студия за игрални филми, за тяхната жизнеспособност и активност, за плюсовете и минусите в петгодишната им дейност, е извънредно важен. Изводите, до които той ще доведе, биха могли да изиграят съществена роля за утрешното състояние на нашето филмопроизводство, за цялостното развитие на игралното ни кино. И затова оценките за сегашната структура на Студия за игрални филми, за силните и слабите страни в работата на творческите колективи трябва да бъдат максимално обективни и точни, да изхождат не от случайни и временни интереси и пристрастия, а от принципи позициите, да не севляят от отношението към личностите, които работят сега в колективите — защото хората могат да бъдат сменени, — а от реалните възможности на тези колективи като организационно-творчески единици да оказват плодотворно или отрицателно въздействие върху филмопроизводството.

И така, колективите съществуват и работят вече повече от пет години. Малко или много е това време? Малко — с оглед на сроковете на творческия процес в киното, — за да се очертае категорично обликуът на всеки колектив, и достатъчно, за да се съзрат тенденциите, да се открият предимствата и несвършенствата на структурата, да се оформи резултатът от сблъскването на намеренията с практиката.

Много е говорено и писано за очевидния подем в развитието на българското киноизкуство през последните години, за достойното, дори водещото в някои отношения място сред другите изкуства в общия фронт на националната ни социалистическа култура, за пробива на международния екран. Всичко това е така, но елементарната справедливост изисква да се види и оцени приносът на творческите колективи за този подем. Защото дейността на колективите от създаването им досега върви успоредно във времето с широкопризнатите успехи на игралното ни кино. В какво се изразява този принос?

Преди всичко в рязкото увеличаване на притока от сценарии към Студия за игрални филми. Още през първите две години от съществуването на колективите перманентната сценарна криза бе преодоляна и в количествено, и в качествено — до известна степен — отношение. Онези, които познават по-отблизо текущите и перспективните репертоарни планове на колективите, както и производствените планове на студията, знаят, че сегашните работим с аванс, по-голям от една година, че отдавна са забравени тревожните ситуации, когато трябваше да се търси що-годе приличен сценарий, за да се запълни празното място в годишния план. А това създава спокойствие и ритмичност в работата, позволява едно по-внимателно оглеждане на тематичните и жанровите характеристики на репертоара, дава възможност да се повиши високостепенността към качеството на кинодраматургията. Този резултат е безспорна заслуга на колективите, на активността и енергията на хората, работещи в тях. Той бе постигнат главно чрез едно чувствително разширяване на кръга от автори, пишещи за киното. Не е нужно да правя тук подробен поименен списък, за да се оцени по достойнство фактът, че в главните надписи на нашите игрални филми се срещат имената както на най-изявените български писатели днес, така и на цяла поредица млади белетристи и поети, в чиито произведения редакторите от колективите са открили идеи, образи, проблеми, достойни за претворяване на екрана. Каквото и да говорят някои недобронамерени или неосведомени хора, истината е, че никога българските писатели и създатели на българските игрални филми не са работили в толкова тясно сътрудничество, чиито плодове са очевидни. И ролята на свързващо звено, на творческа лаборатория, в която се зачитат и пазят интересите и на двете страни, изиграха и продължават да играят тъкмо колективите. Защото в тях работят немалко членове на писателския съюз, хора, свързани и с литературата, и с киното. А добрите взаимоотношения между литература и кино,

доверието между двата творчески съюза, между автори и кинодейци имат и ще имат все по-решаващо значение за успешното развитие на нашето киноизкуство. Доказателство за това е практиката ни през последните години, доказателство е и опитът на по-развити и с по-големи традиции национални кинематографии. Тук ще отворя една скоба, за да кажа, че миналата година в Италия се състоя колоквиум, организиран от ФИПРЕССИ, на тема „Кино и литература“. В докладите и в изказванията на участниците категорично се подчерта осъзнатата чрез многогодишен опит необходимост от близки връзки между писатели и кинодейци. Поне засега аз не виждам по-подходяща институция у нас за осъществяване на тези връзки от творческите колективи.

Разбира се, далеч съм от намерението да твърдя, че колективите са направили вече всичко в това отношение, че са изчерпили докрай възможностите за установяване на контакти с всички писатели, които могат да обогатят с авторското си участие нашето игрално кино, че редакторите максимално бързо реагират на появата на всяка нова литературна творба и веднага разчитват пътя за превръщането ѝ в произведение на кинодраматургията. Досегашният ни опит (имам пред вид опита на колектив „Младост“) — връзките на редакторите с автори, с издателства, с редакции на литературни списания за откриване на нови литературни произведения още в ръкопис — трябва да ни послужи като изходна точка в усилията ни за още по-близко успоредяване или по-точно преплитане и взаимно влияние между процесите, които се извършват днес в литературата и в игралното кино. Едва ли е нужно да се доказва ползата от подобно взаимно влияние, от доброто взаимодействие на двете най-популярни и с най-големи възможности за идейно-естетическо въздействие изкуства. Мисля обаче, че трябва да се направи още много за популяризиране на работата на колективите сред писателите, за преодоляване на някои предубеждения, плод на неосведоменост или на отделни огорчения от рецидиви на некоректни взаимоотношения, да се създадат ефективни форми за трайни и системни връзки между колективите и писателите, които проявяват интерес към киното, да се подобри взаимната информация за творческите планове и намерения. Далеч не са изчерпани и възможностите при организиране на различни квалификационни мероприятия за млади автори, които биха могли да бъдат общо дело на колективите и Кабинета на младия писател.

Важен момент в дейността на колективите е тясното свързване на литературно-редакторската работа над сценария с всички следващи етапи на филмопроизводството. Тук, разбира се, се крият все още много неизползувани възможности, но и досегашната скромна практика показва, че това свързване влияе благотворно за идейно-художествено и професионално извисяване на кинодраматургията.

И тъй като съм започнал да говоря за свързващата роля на колективите, нека добавя, че те все по-успешно осъществяват и една друга, много важна връзка — връзката между кинотворци и зрители. По линия на договорите за взаимно сътрудничество с окръзи и отделни градове, чрез седмиците на произведени в съответния колектив филми, провеждани в тези окръзи, се осъществяват многобройни и извънредно полезни контакти с трудещите се с местната творческа и техническа интелигенция, с партийни и стопански ръководители. С тези срещи колективите дават реален принос за изпълнението на програмата за естетическото възпитание на народа, а участващите в тях кинодейци получават богата информация, запознават се с реални проблеми на живота, освобождават се от някои свои книжни представи за процесите, които се извършват днес в нашето общество.

Бих искал да се спра накратко и на един въпрос, по който съществуват различни мнения сред моите колеги. Става дума за търсенето на собствен облик от страна на всеки колектив, на отличителни белези, които биха могли да дадат основание да се говори за „своя марка“ на продукцията, за собствен творчески терен. Разбирам добре, че е неуместно да се изисква категорично изявен почерк на колектива във всеки негов филм — толкова амбициозна цел в нашия колектив ние не сме си и поставяли. Можем спокойно да говорим обаче за творчески търсения на колектива, за определени предпочитания, които лесно могат да се доловят дори при най-бегъл преглед на досегашната му продукция. Те са свързани с изследването на ония процеси, на ония социални и духовни феномени, които най-ярко характеризират съвременния етап от развитието на нашето общество. И затова налагащият се от пръв поглед основен белег на продукцията на колектив „Младост“ е преобладаващото присъствие на съвременната тема, актуалността, дори злободневността в някои случаи на разглежданата в нашите филми проблематика. Съществен момент в работата на сценаристите и режисьорите, приобщени към колектива, е стремежът правдиво и честно да се отразява действителността, да се утвърждава положителното, без да се спестява истината за негативните, за сенсестните страни на живота. На тази основа се гради доверието на зрителя към нашата продукция, на това се дължат успехите и наградите, които завоюваха и в България, и в чужбина филми като „Обич“ на Л. Стайков, „Най-добрия човек, когото познавам“ на Л. Шарланджиев, „Пребояване на дивите зайци“ и „Вилна зона“ на Е. Захариев, „Изпити по никое време“ и „При никого“ на И. Гръбчева.

Тези свои позиции, заявени още в първите му филми, колектив „Младост“ защитава и в най-новата си продукция. Ако „Циклопът“ на Христо Христов и „Хирургзи“ на Иванка Гръбчева разказват за хора, които активно присъствуват в живота, носят върху плещите си товара на отговорността за всичко, което става край тях, и с примера си са в състояние да заразяват околните, то „Самодивско хоро“ на Иван Андонов и „Вината“ на Веселина Геринска продължават изследването в критичен план на механизма на възникването на някоя отрицателни явления в нашето общество, към които не можем и не искаме да останем безразлични.

Стремежът към актуално звучене на филма, към максимално съпричастие на разказа с вълненията на съвременника се проявява и в редките случаи, когато колективът се е заемал със сюжети от по-близкото или по-далечното минало на народа ни — „Като песен“ на Ирина Акташева и Христо Писков, „Заръво над Драва“ на Зако Хеския, „Допълнение към Закона за защита на държавата“ на Людмил Стайков.

Творбите, над които работим сега, потвърждават отново приоритета на съвременната тема в репертоара на колектив „Младост“. Ирина Акташева и Христо Писков завършват вече реализацията на собствения си сценарий по пиесата на Георги Джагаров „Тази малка земя“ — произведение, което спечели признание сред театралните зрители тъкмо поради докосването до най-същностни черти в духовния облик на съвременника, до най-актуални проблеми на времето. След завършването на „Циклопът“ — филм за трудно постижимата цялост и хармоничност на личността — Христо Христов се насочва към екранизацията на едно от най-интересните произведения на съвременната ни белетристика — повестта „Барьерата“ на Павел Вежинов, произведение, което би могло да породи нови и плодотворни тенденции не само в литературата ни, но и в нашето съвременно киноизкуство. Примерите с тези два бъдещи филма са достатъчно характерни. Те идват да потвърдят амбицията ни да търсим творчески победи преди всичко върху терена на съвременната тема.

Всички тези положителни моменти в досегашната дейност на колективите напълно оправдават тяхното създаване и съществуване. Трябва да си дадем обаче точна сметка, че тъкмо досегашните успехи на игралното ни кино ни изправят пред още по-големи отговорности, че тези успехи рязко повишиха взискателността и на нашите зрители, и на чуждестранните ни приятели, че вече не можем да разчитаме на снизходителност от никого. Етапът, в който навлизна страната след Юлския пленум на Централния комитет на партията, изправя нашето киноизкуство пред задачи, за чието изпълнение ще са необходими максимално напрежение на творческите сили, по-дълбоко вглеждане в проблемите на живота, по-страстна и по-убедителна в художествено отношение пропаганда на нашите идеи.

МИХАИЛ КИРКОВ

Ще си позволя да започна с уговорката — да не се спирам на положителните страни от работата на колективите. Права тази уговорка, тъй като по справедливост обективната оценка за работата на колективите трябва да се опира на достойнствата на тяхната дейност, ако те преобладават, а не на недостатъците им. Би било най-малкото невярно, ако достойнствата и постигнатото до този момент ги разглеждаме извън контекста на нашия общ диалог. Извън всичко онова, което ни позволи да се чувстваме пълноценно на територията на кинематографията като колективи, имам пред вид коректността, търпението и доверието, с което бяхме обградени от съюза на кинодейците, студията и обединението.

Преди да се спра по-обстойно на различните страни на нашия тристранен диалог, струва ми се, че трябва да отбележа и особеното място, което колективите заемат в структурата на кинематографичния ни живот. Няма да бъде пресилено, ако кажа, че позицията на колективите в общия модел е най-усложнена по чисто обективни причини. Не трябва да се забравя, че на територията на колективите си дават среща и най-важните, и най-маловажните конфликтни интонации, възникнали в нашите взаимоотношения. От друга страна, именно в колективите е може би единственото място, възможно най-удобното, звено, което осъществява най-пряката и директна връзка между кинематографията и художествено-творческата интелигенция.

Дори и най-чувствителният барометър едва ли би отчитал всички онези изменения, които всекидневно постъпват в творческия климат на колектива, определящ се от наличието на техния художествено-творчески персонал. Присъствието на различни автори, с различни темпераменти и, бих казал, възпитание ме е довело до извода, че полезният коефициент за работата на един колектив трябва да се отчита не само с онова, което той е реализирал, а и с онези възможна продукция, която е отказал и отхвърлил. Убеден съм, че работата във втория случай е не по-малко отговорна и обемна.

Самочувствието идва не само от реализираната продукция в последните три години, но и от онези трудни срещи и раздели, които сме имали с непълноценни сценарии.

Изхождайки от благоприятното развитие на диалога ни днес, ще си позволя да предложа и всички онези корекции, които ни дават основание в утрешния ден да се чувстваме още по-сигурни и полезни в нашата работа.

Ще започна с взаимоотношенията колектив—студия, тъй като според мен това е диалогът, който ние всекидневно водим, и доучняването на взаимните позиции ще ни позволи да избегнем някои повтарящи се недоразумения и конфликти.

Разбирам много добре ситуацията, в която ръководството на студията трябва да реши своите проблеми. Не ги подценявам. Но, съгласете се, че ако студията разчита на нас, колективите, като на партньор, равностоен при това, би трябвало ние също да имаме правото да изискваме. Сега колективите до голяма степен са сведени до изпълнителни звена, нямачи определен статут за правата и отговорностите, което би им позволило да се противопоставят по някакъв начин на обективно постъпващите изисквания от страна на студията.

Какво е положението на филмовия редактор? Убеден съм, че колегите от ръководството на студията ще обявят, че той е неин представител и трябва да защитава интересите им. Приемам това твърдение само от момента на пускане в производство на даден сценарий, когато филмът е вече общо дело и от този момент интересите на колектив и студия са едни и същи. Но до пускането на филма в производство редакторът е и би трябвало да остане единствено представител и защитник на колектива. Но практиката днес ни е поставила в една ситуация, в която с еднакво право съществуват два обективни критерия. Единият е производствено икономически, а другият — идейно-естетически. Тук се ражда най-големият проблем за нас — кога и по какъв път трябва да се определи приоритетът на единия от двата критерия? Установено е правото и задължението на колективите да изработват своите репертоарни планове, които съответно се одобряват от студия и обединение. И проблемът идва от момента, когато одобреното заглавие или тема неочаквано бъде изблъскано от производствено-финансовия критерий. Ние не сме държава в държавата и именно заради това не би трябвало да бъдем поставени в положението да зачеркваме заглавия на вече изработени сценарии. Все още за нас не е уточнено дали заглавията, които ние предаваме в бъдещите се репертоарни планове, като „Аспарух“ например, ще бъдат възможни за реализация по чисто финансови причини. От друга страна, трябва да кажа, че колективът се намира в едно твърде неудобно положение спрямо авторите, на които той различа и днес, и в перспектива.

Смутен съм, че независимо от големия напредък, който игралният ни филм направи в последните години, проблемът за квалификацията на редактора по силата на инерцията остана настрана. Напоследък долавям по коридорите на киноцентъра малките „информации“, че редакторските екипи не ходят редовно на работа, оставени са на самотек и получават много пари. Всеки знае, че редакторската заплата не е висока. Всеки знае, че редакторската работа е свързана не с посещение в киноцентъра, а нейното качество и ефективност се измерват с идейно-художествените достойнства на произведените филми. И възможен ли е успехът на българския игрален филм, без да се признае решаващият принос на редакторския труд. Това не означава, че ние като колектив не отчитаме снижената в някои случаи редакторска възискателност и не смятаме, че за слабите си филми ние не сме отговорни. Отговорни сме за това, че сме ги предложили. Отговорни сме и за това, че сме ги защитявали. Не всякога сме довършвали докрай работата и когато сме имали хубав сценарий, и може би затова и радостта ни в тези случаи не е била пълна.

По отношение на конкретната работа на нашия колектив струва ми се, че редакторският ангажимент като основен принцип не бива да отпадне в нито един от членовете, независимо дали той е редактор, щатен сценарист, главен редактор, или рецензент. Практиката ни подсказва, че когато даден член от колектива (имам пред вид нашия колектив) се възползва от положение, което щатната таблица му е отредила, от това винаги има отрицателни последици. Почти всички членове на колектива са доказали правото, че могат да пишат сценарии. Но едва ли един творчески процес може да гарантира ежегодно написването на добър сценарий. Според мен на ръководството на колектива трябва да се даде правото да определя своите сценаристи във всяка производствена година, изхождайки единствено от конкретните задължения на своите членове. Така ще се създаде определено по-конкретна и творческа атмосфера в територията на колективите, където всеки ще се чувства добре и пълноценно в зависимост от извършената работа.

В нашите връзки с обединението ще трябва да бъде уточнен един твърде важен момент. Това са правата и задълженията на съществуващите засега два съвета: художествения съвет на колектива и минисъвета към обединението. При сегашното положение художествените съвети на колективите от производствено гледище съществуват формално. Не е уточнен техният режим, включващ правата и задълженията им. Ако останат в този си вид, не стават ли безсмислени?

Не съм разговарял с членовете на нашия художествен съвет, но съм убеден, че някои от тях, които в началото редовно присъствуваха на заседанията, сега не идват поради вътрешното си прозрение, че от тях не зависи нищо и е безсмислено да участвуват само за да влошават отношенията си с колегите. Практиката показва, че ние, колективите, научихме авторите, че е по-добре сценарият да мине и през минисъвета, по-добре е да бъде прочетен от еди-кой си и тогава закуп ще направим всички поправки. Мисля, че не е необходимо тук да давам конкретни примери, тъй като само в собствената ми практика те са доста на брой. Това е наша вина, да, но това не е само наша вина, а и вина на статута. Убеден съм, че тази съществуваща „практика“, до която ние прибягваме, е обективно полезна по отношение на по-бързото и перспективно решение на сценарните ни задачи. Убеден съм, че дори и от тук присъстващите ми колеги — режисьори и сценаристи — много малко са онези, които не са се възползвали от удобството на тази система, създадена и обогатена от самите нас. В резултат на тази практика понякога се укрепва авторитетът на онзи колектив, който намира най-късия път до обединението. Това са общите, на колектива, констатации за сегашното състояние. В бъдеще смятам, че се налага да се дадат по-регламентирани права и отговорности на ръководствата на колективите и на техните художествени съвети. В никакъв случай не искаме да се поставим извън контрола на обединението, а да бъдем негови по-активни помощници. Искаме колективът да има правото да избира и да защитава своите избрани режисьори, да разполага с възможността да одобрява и заплаща сценарияте, да ги пуска на режисьорска книга и когато тя е готова, в една обективно по-цялостна концепция да ги защити пред обединението. Това ще облекчи и ръководството от многото задачи, които и в този момент то много трудно понася. Това ще укрепи и авторитета на колективите, ще обособи физиономията им и в същото време ще увеличи обема на тяхната работа.

Единствено от желание да подчертая оставих в края на моето изказване онзи кръг от проблеми, които определят основната дейност на колектива, а именно — репертоарно-тематичната насоченост. Съвършено правилно четирите колектива не извиха претенции за очертани тематични профили. Сега се извършва и продължава процесът на постепенното определяне на художествената физиономия както на другите три, така и на нашия колектив. Този процес се изразява в гравитация на автори и теми кам една от четирите сценарни редакции, а също така и в избора на режисьорите-реализатори, което от своя страна има важно значение за стила и художествения облик на създаваните филми.

Съвременната тема е спечелила солиден терен в репертоара на колектив „Средец“. Това личи от произведените досега филми, както и от заложените в перспективния план теми и сценарии. Около 80% от включените в репертоара са посветени на съвременните тема и герои. И това е естествено, тъй като в нашето общество се разгръщат постоянни позитивни процеси. Една от непреходните задачи на колектива, все още нерешена, е да обхване тези процеси в тяхната диалектическа сложност, художествено да разкрие днешната активна личност, да проникне по-дълбоко в социалната действителност, да анализира и опознае по-добре психологическите, моралните и социалните параметри на националния характер. Казвам всичко това, ръководен не само от желанието да припомним постоянното ни задължение, а и от факта, че твърде често ние сме склонни да отчитаме този проблем по неговия количествен показател.

Излишно е да припомним констатацията, че българският игрален филм днес е във възход — това е безспорно. Но като добри стопани трябва внимателно и грижливо да подготвяме утрешния ден на нашия игрален филм. От практиката съм разбрал, че трайното приобщаване на белетрист към киното (досега „неизкушаван“) е труден и продължителен процес. На практика колективът е влязъл в договорни отношения с твърде голям брой утвърдени и млади автори. Но онези, които отблизо познават сценарния процес, знаят, че тази ангажираност все още не означава обезпечаване на колектива с качествени сценарии. Привличането особено на млади автори е един своеобразен педагогически процес, в който играят роля много обстоятелства — предпочитанията на режисьора, професионалната квалификация на редактора, моментни обстоятелства и т.н., и т.н. Смятам, че този проблем трябва да се решава със съвместните усилия на Съюза на филмовите дейци, Съюза на българските писатели и творческите колективи. Имам пред вид възобновяването на практиката — млади и надеждни автори да бъдат изпращани на двегодишните сценарни курсове в Москва или в други социалистически страни, да се открият възможности самите редактори да повишават своята професионална квалификация чрез командироването им към съответни киностудии („Мосфилм“, „ДЕФА“, „Барандов“ и др.).

Повече всякога разчитаме на младите автори. Ежегодно нашият колектив провежда срещи с млади белетристи. Смятам, че в бъдеще на тези наши срещи трябва да присъствуват и кинорежисьорите, тъй като единствено установилите се контакти между кинорежисьор и автор са практически полезни в нашата работа.

Лицето на един колектив — това е преди всичко образът на неговата едногодишна продукция. Но извън нея „в сметката“ влизат всички ония тенденции от административ-

вен и творчески характер, в които се отразява целенасоченият избор и последователността на творците от колектива в определяне посоката на онези генерални търсения, които ще определят и собствената му „територия“ в общата картина на нашето филмопроизводство.

АТАНАС ЦЕНЕВ

Четвърти творчески колектив „Съвременник“ е още твърде млад и може би е рано да се споделя някакъв опит и произлезли от него решени и нерешени проблеми.

Засега принос във филмовата ни продукция е един готов филм („Матриархат“) и един — в производство („Хора отдалече“). Това означава, че цялата ни ангажираност е в кръга на литературните сценарии: работа на редактор с автор, обсъждания в колектива, обсъждания в съвета на колектива, допълнителни разговори с автора. И в този смисъл някои по-съсредоточени наблюдения върху този процес ми дават правото да направя няколко заключения, които ми се струват и общовалидни, тъй като съм работил и в някои от другите колективи.

За да бъде по-конкретен, ще обединя нещата около първия етап, който бележи началото на пътя на един сценарий към производството. Това е сключването на договор. Нашият колектив започна, както се казва, почти от нулево положение по отношение на сценарния портфейл. Трябваше спешно да се издирват автори и произведения и да се сключват договори за написване на сценарии. Като изключвам допустимия при такова бързание процент пропуски, мога да отбележа някои проблеми около тоя момент, безспорно най-важен, защото съдържа цялата перспективност или безперспективност на начинанието, наречено написване на сценарий.

Когато обсъждаме създадените според договорната обвързаност сценарии, ние изпитваме общо взето смесени чувства там, където сме се предоверили на лаконичната заявка, която обикновено съдържа най-общата идея, и толкова. Но какво значи предоверяване? Много просто — по-голяма доза увереност вместо нормалната доза съмнение. Но ако е обратното, би се получил парадокс: в по-голямата част от случаите ние сме активната страна — открили сме интересен ръкопис, книга, потърсили сме автор, за да възродим у него позагаснало или съвсем ново желание за писане на сценарий — и изведнъж, още в началния момент на взаимоотношенията, проявяваме съмнение в стойността на идеята му! И искаме примерно да представим най-напред един първи вариант. . . Ето тук, струва ми се, трябва да се действа значително по-гъвкаво, макар че така нареченият творчески процес е дейност, която стои извън пророческите възможности и на най-добрия редактор. Мисля, че в този първи момент на взаимоотношения с автора трябва да сме най-малко сантиментални — макар че практиката доказва обратното: точно този е моментът, в който авторът трябва да бъде очакван, да му се даде да разбере колко всъщност интересен и плодотворно се работи в киното, колко много евентуални радости го очакват! . . .

Разбира се, животът в един творчески колектив, както и целият останал живот, е низ от радости и разочарования. Желанието е, естествено, вторите да се сведат до минимум. Във връзка с това в колектива все повече зрее и сигурно ще даде плод намерението да намалим до минимум сключването на договори въз основа на заявката от няколко страници, и да настояваме пред автора за представяне на един първи вариант, върху който да се гледат бъдещите ни взаимоотношения. Разбира се, това означава неколкостранно усложняване на взаимоотношенията, количеството лековерни автори, уверени съм, рязко ще намалее, просто защото навикът да се получава аванс само за една идея е доста стар, киното дълги години — и с основание поради специфичността на жанра и начина на производство — го е насаждало за разлика примерно от едно издателство или списание, където авторът предава един значително по-голям по обем труд без никакви предварителни ангажименти.

Казвам всички тези неща и си мисля: дали нашите намерения за вдигане и уточняване на мерника няма да се обрнат срещу самите нас, дали няма да намалат възможностите за експеримент, за селекция, дали съзнателното намаляване на риска няма да доведе до другия риск — да отпъдим авторите? Още повече че във връзка с увеличаването на хонорарите на литературните творби не се забелязва вече чак толкова голямо „натискане“ у писателите — и, за съжаление, и у младите писатели — да пишат сценарии. Разбира се, причина за това нежелание е и обстоятелството, че някои от тях се убедили на практика в съществуването на така наречената киноспецифика — не толкова като своеобразност на творческия процес, а повече като продължителност на творческото усилие. Няма какво, киното наистина учи на трудолюбие, просто задължава към трудолюбие, към един своеобразен творчески „инат“, при това не за ден, месец и дори години.

И така, положението е деликатно, но рязко цялата му деликатност, мисля, усилията трябва да се съсредоточат в тая критична гочка и да се търсят най-плодотворните реше-

ния, защото, осмелявам се да по-горя, става дума за един от най-важните моменти в нашата работа, с решителни икономически и творчески последиствия. Споменавам термина „икономически“ и около него естествено и непринудено се събират някои отражения на току-що споделения проблем. Струва ми се, че и в хонорарната политика, регламентираща тоя момент на първоначално обвързване, трябва да се извършат някои корекции. Сумата 300 или 500 лева вече не е онзи вид стойност на обвързване, което би изпълнило с кошмари нощите на неизпълнилия договорните си задължения автор. Рискът на възложителя, обозначен със сумата 300 или 500 лева, е вече доказан риск на дребно, игра на взаимоотношения, а не истински взаимоотношения с автора. В момента имам двама автори, с които съм сключил договор за написване на сценарий и чийто срок вече е изтекъл. При това и двамата автори са сериозни хора. А когато неколкотократно ги молих да изпълнят задълженията си, те ми отвръщаха, че имат друга работа, но ще дойде ден, ще свършат и тая, и когато един ден им казах, че може би вече ще се наложи да върнат парите, всеки от двамата поотделно отвърна едно и също: „Ами добре, ще ги върна.“ Явно не са ефикасни вече санкциите от този род, пък и те не са за предпощитане. Затова трябва да се обмисли и на практика да се осъществи една по-друга политика: по-малко договори, но с по-сериозно обвързване! Разбира се, нещата трябва да се оглеждат не толкова от сенцестата им страна, макар че и това е нужно, даже много нужно, защото ни напомня, че трябва да бъдем реалисти. Ако огледаме позитивните последиствия, те означават — естествено, при положение, че става дума за сериозен автор — едно значително по-красноречиво изразено доверие, предварително определено ниво на взаимоотношения и по-сериозно изразена равностойност на диалога възложител — автор. Откъде е у мен тая увереност, че трябва да се премине към политиката на по-малко договори с по-сериозно финансово обвързване. Без да се опитвам да се противопоставям на очевидно неоторимата теза, че със сценарния проблем сме традиционно зле, ще спомена очебийния факт: някъде още в средата на миналата година бяха готови почти всички сценарии за тая година. Това все пак говори нещо, дори и на тези, които мислят, или пък само предполагат, че в колективите не се работи, както трябва. Та, казвам, това все пак говори нещо — че има някакво решаващо значение това, че четири колектива се трудят и успяват да осигурят един контингент от сценарии далеч преди фаталните срокове (всички помним как преди броени години, още съвсем топъл от горещите спорове в съвета, в управлението, сценарият се пускаше спешно в производство, за да се спасява планът). Мисля, че набраната инерция (не на темата „сценарна криза“, а на подаването на сценарии) ще продължи просто защото съществуват всички благоприятни условия за това, и не виждам причини те да се променят. Значи, имаме всички условия да бъдем по-прецизни във всички стадии на извеждането на един сценарий до производство. Така, както това се осъществява в художествения съвет при управлението — и с това се реализира една по-гъвкава политика в определянето на репертоара и в търсенето на едно по-високо общохудожествено равнище, така, струва ми се, съществува възможност тази прецизност да се осъществява и в предхождащите етапи, и най-вече в началния, наречен сключване на договор.

С някои изключения, общо взето, всеки редактор търси интересната тема, добрия автор — и оттам и добрия сценарий. С една дума, това е наше ежедневие, неговите резултати личат много добре на екрана.

... Някъде далече от тоя екран, някъде в дъното на салона седи — а може би е и правостоящ, защото са забравили да му дадат покана за премиерата — редакторът на филма, гледа кадри, които знае наизуст и едва-едва стигат до него думите, че нашето кино, общо взето, е във възход, че народното и международното му признание става все по-категорично. . . Ето как неусетно преминах в сферата на сантименталното. И естествено е, струва ми се. Щом в гореспоменатите моменти от взаимоотношенията ни с авторите сантиментът трябва да се сведе до допустимия минимум, този спестен и натрупан сантимент е нужно да се излее в някакви други моменти от съществуването на редактора. В този смисъл откриването на барчето и ресторанта в Дома на киното бе нещо много навременно и целесъобразно, но явно недостатъчно. Това като опит за шегя. Сериозното е на по-друга територия. Тя не е и фестивалната територия — тя е общо и конкретно взето „терра инкогнита“ за редактора, на последния фестивал присъствуваше, редовно командирован, един редактор, и то ловко прикрит зад името, ако се не лъжа, режисьор. Има една друга територия — тя се нарича самоучувствие. При редактора тя е много малка, бих казал, обидно малка, въпреки че понякога плахо и неуверено той си задава въпроса: Щом казват, че напоследък българското кино е във възход, това кино се прави от сценарии! Значи, би трябвало да се предполага, че тия добри филми се правят по добри сценарии! Значи, и аз имам някакъв дял в тая обща радост. . . Моля да бъда разбран добре, този опит за автоирония не е от оная категория, която средно интелигентният интелектуалец си разрешава пред една проверена аудитория, която ще оцени целия блясък и цялата доблест на постъпката му. Не, това е плод повече на горчивина, идваща от едно постоянно, доста неопределено като източник, но доста постоянно като настроение напомняне, че

в колективите. . . нещо там. . . така или иначе. . . нещо като че или. . . — така нататък. По ред причини редакторското самочувствие е извънредно ниско — и който поиска да го понижи още повече, просто няма да успее, защото от това по-ниско няма накъде. . . А може би пък нашият нов колектив чрез тая конкретност ще се добере до греховете на другите колективи и ще се помъчи да не ги повтаря. А иначе, повтарям, би останала горчилката от недомлъвките, от тия безподложни изречения, започващи с „говори се“, „твърди се“ и др. Редакторският труд в своя краен резултат е очевиден, скрити са перипетииите до тоя краен резултат. Ако един режисьор по време на снимки, справедливо разгневен от постъпката на един осветител или организатор, може да го изгони от снимачната площадка, справедливо разгневеният от автора редактор няма право на такива ексцесни постъпки. С една дума този, който не е бил редактор и не е извеждал сценарий до екрана (оказва се, че това не е чак толкова лесна работа, в последните години не един и двама колеги напуснаха редиците ни по принципа на естествения подбор), струва ми се, не бива да прибъгва до категорични квалификации, дори и завоалирани с, общо взето, безличната и неотговорна конструкция на безподложното изречение. Казвам това, не за да правя неловък опит за доказване безупречността на една дейност, а за да спомена само, че става въпрос за нормално чувствителни хора, които се трудят и особено сложно преживяват деликатно изказаното съмнение в обема и стойността на техния труд. Но правото на оптимизъм в нашия колектив се гради върху убеждението, че нашето кино наистина върви по добър път, че колектив „Съвременник“ ще съумее да се влее в това движение напред със съучастието на сценаристите Валери Петров, Георги Мишев, Георги Данаилов, Константин Павлов, Радослав Михайлов, Герчо Атанасов, Росен Босев, на режисьорите Георги Дюлгеров, Людмил Кирков, Иванка Гръбчева, Владимир Янчев. . . Самото споменаване на тези имена очертава и територията на нашите амбиции: това е съвременната тема, в нейните сложни, понякога драматични, понякога комични измерения, това е съвременният човек, истината за когото тепърва предстои да бъде казана.

ПОЛЕ И ОРЪЖИЕ НА БОРБАТА

АЛЕКСАНДЪР КАРАГАНОВ

Изследванията на зрителския успех на филмите и тяхното въздействие показват, че киното си остава влиятелна сила в общественото развитие и във времето на масовото разпространение на телевизията. Телевизията намали посещаемостта на кинотеатрите, обаче общата аудитория на киното нарасна, както никога (извърши се само преместване значителна част от зрителите от кинотеатрите в жилищата, към екраните на телевизорите). Съвсем ясно е, че социалното използване на тази могъща сила зависи от това, в чии ръце се намира киното, какво е самото то, на кого и за какво служи, какво е духовното и емоционалното състояние на аудиторията, към която се насочва, накъде и как отправя мисълта и чувството на зрителя. Реалното значение и важността на киното се разкриват в точката на пресичането между духовното и емоционалното развитие на зрителската аудитория, социологията и психологията на възприятието на филма и движението на самото екранно изкуство.

Днешният екран е поле за най-остра идеологическа борба, нейно действено оръжие. В ръцете на буржоазните идеолози и спекуланти той става неизбежно разрушителна, античовешка и реакционна сила.

Характеризирайки положението в света на капитала, извършващите се там процеси, Л. Брежнев на XXV конгрес на КПСС каза:

„Засили се идейно-политическата криза на буржоазното общество. Тя поражда институтите на властта, буржоазните политически партии, разклаща елементарните нравствени норми. Корупцията става все по-явна, дори във висшите звена на държавната машина. Продължава упадъкът на духовната култура, расте престъпността.“

Идейно-политическата криза на буржоазното общество, упадъкът на неговата култура деформират съзнанието на художника, дават на екрана герои, в които са намалени, а дори и напълно унищожени социалните и нравствените качества, които правят човека човек. Кризата на обществото неизбежно се съпровожда от кризата на личността. „Персонализацията“ на тая криза се проявява в различни посоки.

Една от тях е Джеймс Бонд. Макар че агент 007 с „право на убийство“ е измислен, той възплъщава напълно реалните свойства на реални хора, макар и преобразени в полу-фантастичната поредица от маниери на дръзкия и преуспяващ детектив. Това е активен герой, всепобеждаващ супермен. В някои заплетени събития той действа с рицарска самоотверженост и неподправено мъжество. Обаче и неговото рицарство, и неговото мъжество притежават само външна привлекателност — в тях няма жива душа, вътрешен патос и нравствено обаяние.

И ясно е защо е така. Екранният Джеймс Бонд и неговите, така да се каже, земни, битови преиздания, не тъй ярки, по-бледи в облика и проявите си, служат за защита на собственическия обществен ред. За социалното и нравственото съдържание на дейността си те не говорят не само защото презират фразата и обичай сдържаността в думите. Те нямат какво да кажат. Тяхната дейност е лишена от духовни и нравствени основания, способни да украсят и обогатят човека. Работата, която вършат, не се подава на вътрешно възвеличаване и затова се стига само до външна романтизация. Те действуват почти механично. Патриотизмът им съществува само като някаква предпоставена величина, той има механичен характер. Те са служители, функционери и само толкова.

Джеймс Бонд е поразително изобретателен, находчив, умен и хитър в своята професионална „работа“. Но бездуховността си остава негова всепроникваща черта. Умът на професионалиста като че ли е отделен от ума на човека. Саморазвитието, самоусъвършенстването в професионалната сфера не се съпровожда от обогатяване на личността. По-скоро обратното: по-пълно се проявява аморалността на „работата“, жестокостта и цинизмът на умело функционизираща професионалист.

При всичките си пороци и уродливи черти Джеймс Бонд дълги години бе любимец на публиката. В него буржоазният филистер като че ли намираше „продължение“, реализирайки потиснатите си желания и стремежи, компенсирайки с яркостта на кумира своята „недостатъчност“.

Твърде характерни в тоя смисъл съображения се съдържат в статията на американския литератор Джон Гарднър „Къде изчезнаха всички герои“: „Често твърдят, че в литературата вече няма герои, само антигерои и измислени герои, подобно на 007. Причината е в това, че писатели и читатели вече не вярват в съществуването на герои в така наречения реален живот. В света, в който всичко изглежда неблагоприятно, ние мечтаем за герои, скришом искаме да бъдем герои, да можем с някакво невероятно усилие на ума и смелостта до върнем на живота загубеното благородство. И при най-малка възможност ние превръщаме абсолютно обикновената посредственост в някакво идеално божество: доктор Кисинджер например, преди да узнаем за неговото участие в разправата в Чили.“

В грижите си за печалбите и за социалната ефективност на своите въздействия буржоазното „комерческо кино“ точно се ориентира по отношение на публиката, на масовия зритель, чувствително реагира на „температурните промени“ в зрительната зала. Щом популярността на Джеймс Бонд, по начало почти фантастична и невероятна, започна да спада (очевидно поради безкрайното повтаряне на сюжетните стереотипи на „бондиадата“), започнаха обръкните търсения на нови примамки.

Особено успешна се оказа сред другите опити серията от филми за катастрофите и ужасите. Филмите от тая серия сблъскват човека с най-невероятни и страшни изпитания. В един случай това е вселяването на дявола в дванайсегодишно момиче („Екзорцист“), във втори — пожарът на хотел-небостъргач, пред който са безсилни пожарните команди с най-новата им техника („Адската кула“), в трети — появата край бреговете на тихо курортно градче на страшна акула, изяждаща хората („Челюсти“).

Характерно е, че филмът „Челюсти“ на Шпилбърг излезе на първо място по сборовите и доходите си, оставяйки далеч зад себе си не само „бондиадата“, но и „Кръстникът“, който преди това бе лидер в разпространението. През първите четири месеца на прожектиране „Челюсти“ събра 100 милиона долара, а за цялата 1975 г. — 300 милиона. За да оценим тези цифри, нека да припомним, че бащата на продуцента на „Челюсти“, известният холивудски киномагнат Дърил Занук през целия си дълъг живот като продуцент е пуснал 80 филма и е изкарал с тях по-малка печалба, отколкото е спечелил неговият син, продуцентът на „Челюсти“ Ричард Д. Занук, само с един филм.

Второто място в таблицата за зрительския успех, за сборовите и доходите през 1975 г. бе заето от филма „Адската кула“. За да направим сравнение, нека припомним, че един от шедеврите на Фелини, нещо повече, един от най-добрите филми на световното кино през последно време „Амаркорд“ зае в американско-канадското разпространение 71 място, а „Професия: репортер“ на Антониони — 96 място.

И още един любопитен факт. Когато филмът на Шпилбърг излезе по екраните на Тихоокеанското крайбрежие на САЩ, из тамошните курорти започна паника. Стотици хиляди хора напуснаха пансионите и хотелите, избягаха далеч от крайбрежието. Други стотици хиляди се отказаха от ангажираните си места: собствениците на хотелите и пансионите започнаха да търпят непредвидени загуби — само неустойките възлязоха на 400 милиона долара.

Какво представлява този филм, минал така шумно през САЩ и завоювал невиджан успех в много страни на капиталистическия свят? По своя сюжет това е една доста елементарна и повърхностна история от всекидневния живот на едно провинциално курортно градче, чиято рутина е нарушена от появата пред градския плаж на чудовищна акула. Първите съобщения за акулата предизвикват спорове между кмета и началника на полицията за мерките, които трябва да се вземат във връзка с възникналата заплаха. В хода на спора се издигат най-различни предположения, в това число и такова: нека да опитаме да бъде „премълчана“ акулата, може би тя сама ще си отиде. . . А разговорите за нея могат само да изплашат курортистите, което ще съкрати доходите на града. Обаче принципният началник на полицията настоява за най-решителни мерки: по негово искане се започва най-внимателна подготовка за улавянето на акулата и се пристъпва към самото улавяне. Цялата тая история е изиграна и заснета на средно равнище — без актьорски и режисьорски озарения и дори без участието на знаменити звезди. Истински ефектни са станали само сцените с акулата. Когато акулата напада хора, когато ги прехапва като кибритени клечки или просто ги нагълтва, в залата неизменно се чуват „ах“ и „ох“ (за изработването на механичната акула, твърде прилична на жива, студията е изразходвала повече от един милион долара). Очевидно за успеха на филма добре е „поработила“ сензационността на материала, необикновените сюжетни перипетии на борбата със страшната акула. Умело организираната реклама също е изиграла своята роля. Така или иначе, успехът на филма надмина всички предсказвани размери и доби характер на някаква психоза.

Претендиращите за достоверност филми за катастрофите съществуват на екрана с фантастични филми, такива като „Зардос“, „Ролърбол“, „Планетата на маймуните“, „Зеленото слънце“, „Проектът на Форбин“ и др., в които бъдещето се представя като съдбоносна неизбежност на перманентни ужаси — техният мащаб става все по-голям заедно със засилващото се развитие на науката и техниката. Насилието и жестокостта се транспортират в това бъдеще като вечна, неотнимаема черта на човешкото битие. Хората и там, в това царство на супертехниката, си остават жертви, зрънца, песъчинки в масата, неразчленена на самобитни личности. Над тях и там се възвишават супермените, този път супермените от науката.

Очевидно тая особеност на споменатите филми е заставила френския критик Жерар Лен да каже следното за тяхната социална двусмисленост: „Тези, които размахват знамената на формалните свободи, на практика са готови да се примирят с много по-лошо потисничество, отколкото това, което **лицемерно** осъждат. В една голяма суперразвита страна да се говори за фашистки филми би било неточно, остаряло, абсолютно безсмислено. Обаче под луксозната повърхност на тия притчи може несъмнено да се почувствува спарената фашистка миризма, способна да проникне навсякъде, и което е главното, във формалните структури на **демокрацията**, която става все по-илюзорна.“

Филмите за катастрофите и ужасите изпреварват по количество на привличаните зрители не само „бондиадата“, но и сексуалните киносензации. На пазара сред развлекателните, гъделичкащи нервите филмови произведения се появи още един идол, появи се още една вълна, чийто успех, както мнозина смятат, не се поддава на рационално обяснение.

Сблъсквайки се с такъв род „вълни“, чийто край не се вижда, професионалната критика отново и отново започва разговор за „ножиците“ между оценката на филмите в кинематографическата среда и в зрителските аудитории — оплаква се от своята безпомощност, от своята откъснатост от масовия зритель. Така например един от твърде известните в Западна Европа кинокритици, англичанинът Ричард Рауд писа неотдавна в статията си „Филмът на века“, че в продължение на шестдесетте години пропастта между „популярните“ и „творческите“ филми е ставала все по-дълбока. „Твърде много хора — продължава Рауд — никога не са видели 90% от филмите, от които аз изпадах във възторг на тия страници. А филмите, които критиците навсякъде ругаеха, донасяха милионни доходи.“

А ето друго едно свидетелство — този път с опит за анализ на механизма и резултатите от въздействието на осъжданияте от професионалната критика филми. Като нарича „популярното“ „комерческо кино“ жанрово, италианският критик Франко Пири пише в своята статия „Американският метод на политическо кино“: „Именно жанровото кино, което демонстративно отрича теоретическите и актуалните проблеми, за да сведе всичко към въпросите с отвлечено-икономически характер, именно това кино на практика демонстрира блестящо майсторство в използването на формата. Наблюдаваната в него

конвергенция на техническите похвати в стилистически стереотип доказва, че кинематографическият процес е процес на симбиоза, а неутрализацията на съзнанието, обезличаването (масификацията) на зрителите е всъщност обективизация на санкционираното обществено мнение.“

И още едно свидетелство, което извежда разговора извън пределите на проблема за взаимоотношението на киното и неговата аудитория (такова разширяване на разговора отговаря на реалните параметри на разглеждания проблем). „Работникът, служещият, средният французин, който работи твърде напрегнато по осем часа на ден, си отработва правото да се върне вечер в къщи като пълен идиот — заявява френският писател Ален Боске в интервю пред югославския двуседмичник „Одск“. — И ако той е абсолютен идиот, чете идиотски неща, доколкото за съжаление у него няма потребност да натоварва мозъка си. Вие не можете да попречите на лошите издатели, дори на крупните издатели да публикуват книги, адресирани към хората, които искат да четат полицейски романи и не хранят никакво уважение към истинската литература.“ Боске се изказва сърдито, жлъчно, с явни пресилвания. Но и неговите свидетелства, ако ги освободим от излишните ругатни към „потребителите“ на буржоазната „масова култура“, стават съществено допълнение към онова, което вече цитирахме.

Анализирайки днешните взаимоотношения между киното и неговата аудитория, нашите западни колеги обръщат неизменно внимание на обстоятелството, че киноизкуството, затворило се в тънко стилизираната интимност (а това ставаше в много знаменити филми на миналото десетилетие), не може да задържи публиката. Публиката изисква сензации и киното, желае или не желае това, трябва да ги дава, да показва на зрителите нещо необикновено, завладяващо.

Не напразно Ален Боске особено подчертава, че средствата за масова комуникация — популярните вестници, телевизията — се стремят да угодят на ония читатели и зрители, които обичат футбола и се страхуват от хубавите книги. Печатът е препълнен с футболни коментари, съобщения за убийства, различни подробности из живота на знаменитостите, всякакви сензационни дреболии — описания на скандали, размерите на бюста на четиридесетгодишната Бриджит Бардо, порнографски пикантности и т.н.

У нас вече много се е писало за доходността на екранната порнография и за влиянието върху зрителя на примамките, създавани от натуралистическото описание на жестокостите и насилието. По-малко изследвани остават факторите, които заставят такива внимателни наблюдатели като Ален Боске да поставят футболните коментари на една дъска с другите примамки на „масовата култура“, с другите средства за завоюване на зрителя и читателя. А всъщност такъв феномен на нашето време, като всеобщото увлечение по спортните зрелища, има пряко, при това нееднозначно отношение към взаимовръзките между киното и неговата аудитория.

Някои кинокритици оценяват едностранчиво, елементарно тоя феномен: спортната „запаянковщина“ по стадионите и пред телевизорите отнема от изкуството значителна част от свободното време на съвременния човек. Обаче зад проблема за разпределението на свободното време остават много други, по-сложни проблеми. Преди всичко възниква въпросът, защо спортната „запаянковщина“ придоби днес такава интензивност и разпространеност? (Някои представители на изкуството казват: хората сякаш полудяха на тема „спорт“. . .) Би могло да не обръщаме внимание на такова умопобъркване като на поредна мода, ако то не бе станало така устойчиво и масово.

Това положение, както помним, не винаги е било налице. През годините на войната ние не познавахме такива масови увлечения, макар че и тогава спортните съревнования привличаха запаянковци по стадионите и пред радиопредавателите. Може би целият въпрос е в това, че хората имаха по-малко свободно време, че материалното равнище на живота бе по-ниско? Да, всичко това имаше немалко значение. Но дали върху днешното увлечение към спорта влияят само увеличаването на количеството на свободното време и повишаването на жизненото равнище? Не играе ли тук роля и обстоятелството, че днешният човек, нашият съвременник не изживява тая „драматургия на живота“, която войната стовари върху хората от края на тридесетте до първата половина на четиридесетте години? Остротата на схватките, напрежението на спортната борба, изживяването на победите и пораженията не обхващат ли ония части от съзнанието и емоционалния свят на човека, които по-рано бяха заети от други събития и страсти?

На някой читател тия въпроси биха могли да се сторят изкуствени, случайни и дилетантски. Тяхната резонансност може да бъде обоснована (или опровергана) чрез сериозни изследвания на социалната психология. Засега такива изследвания няма. Обаче не може да се смята за случайност, че западните критици, публицисти и социолози все по-често споменават за спортните увлечения в своите размисли за съвременното кино, за неговата приспособеност към днешните зрителски потребности.

Киното съществува и става предмет на „потребление“ в кръга на другите изкуства и развлечения. Върху неговото възприемане постоянно и силно влияят печатът, радиото, телевизията — не само чрез своето непосредствено насочване към киното (рекламата

и рецензирането на филмите, киновестите, а в телевизията и показването на филмите) но и чрез свои въздействия върху психологията и емоционалния свят на съвременния човек, върху формирането и развитието на неговите духовни нужди, потребности и вкусове.

Във връзка с това искам да направя още едно „отклонение“ в страни от чисто кинематографическото обяснение на взаимоотношенията между киното и неговата аудитория. През октомври 1974 г. в Мексико се състоя международна среща по въпросите на масовите комуникации. Изказалият се на тази среща тогавашен президент на Мексико Луис Ечеверия подхвана разговор за това, че телевизията е станала един от факторите, способстващи за разрушаването на взаимовръзките между хората. Расте разединеността на хората. Сега човек може да присъства на многолюдно събрание или на спектакъл и да не срещне нито едно познато лице. Телевизията способства за прекратяване на духовното общуване между хората. Намирайки се пред телеекрана, който все повече се усъвършенства, човек се чувства самотен, изолиран и пасивен. А културата е диалог, спорове, дискусии, търсения на истината; културата е чужда на пасивността.

Може би Ечеверия донякъде съгласява боите, стигайки до такива крайни изводи, но очевидно ние не трябва да пренебрегваме и това свидетелство, анализирайки днешното състояние на зрителската аудитория на киното. Разбира се, доколкото телевизията на буржоазните страни възпитава пасивност у зрителите, разрушава общуването, диалога, дискусите, тя влияе върху психологията на възприемането на кинофилма — приучва зрителите към зрелища, неизискващи напрежение на мисълта, приучва ги към „потребителското“ кино.

Съвсем очевидно е, че при цялата въздействена сила на съседните средства на „масовата култура“, решаващата роля за формирането на зрителските вкусове, на зрителските изисквания към филма принадлежи на самото кино.

На времето върху вълната на първите световни успехи при завоюване за зрителската аудитория в недрата на холивудските кантори се раждаха лозунгите: „Холивуд дава на публиката само това, което сам иска да ѝ даде“, „Холивуд не се нуждае от публика, Холивуд сам си я създава“. В тия цинични и парадоксални афоризми е заключен твърде опасен смисъл. На Холивуд и на неговите задгранични васали, поклонници и подражатели наистина се удаде да създадат публика, за която стереотипите на холивудското изграждане на сюжета и стила станаха изходна точка, критерий за определяне дали едно кинозрелище е интересно, или не. На Холивуд се удаде ако не да унищожи, то поне да приглуши, да скрие в представата за интересното кинозрелище националните и социалните различия, удаде му се да унифицира вкусовете на милиони хора, техните изисквания към изкуството. Днес реалността е такава, че в много страни холивудските магнати и техните агенти могат и да не прибегват към политически интриги и икономически санкции в борбата си с ония киноразпространители, които показват прогресивни филми от национално производство или филми на социалистическите страни. Публиката, поне значителна част от нея, е толкова развратена естетически, толкова е приучена към стереотипите на холивудския стил, че не приема дори твърде хубавите филми от социалистическите страни или от националното производство. Такава е реалността, която не бива да не се вижда или подценява, когато се подхожда трезво към проблемите на идеологическата борба в киното и със средствата на киното.

Буржоазното „комерческо кино“, както и цялата „масова култура“, се движи днес не само от обмислени идеи, от някакви ръководни принципи за целенасочено планиране: в него действуват и твърде силни импулси на саморегулиране, на саморазвитие. Под тяхното влияние служенето на идеологическите институти и на кесията с пари на буржоазията придобива видимостта на демократическо приближаване към масовия потребител на културата. В тяхното влияние големите търговски и финансови дейци на кинематографията търсят вътрешен резон и оправдание за своята „работа“, враждебна на истинското изкуство.

„Киното — казва в порив на изповедна откровеност един от стълбовете на порнографския филм Жозе Беназарев — е несериозна работа, нещо изплъзващо се, безполезно във философски смисъл. Сред три хилядите ежегодно снимани в света филми не може да се намерят дори десет, които да заслужават сериозен анализ. Киното е толкова бедно, колкото и съвременната литература, това е фантастична пустота, пълна пустиня. Ето защо аз се занимавам с трикове, без да се задържам върху сюжетите и хората. Случва се, че това може да се продаде. Понеже момичетата са красиви, имат красиви бедра. Но само не се опитвайте да търсите във филмите ми правдата на живота чрез еротиката. Защо снимам такива филми? Защото това ме забавлява и правя пари!“

„Сега хората не се срамуват да стоят на опашки за порнофилми — приглася на режисьора разпространителят на филми Албер Фера. — А че филмите са долнопробни, това няма значение. Аз задоволявам вкусовете на зрителя. Позицията ми е чисто меркантилна. Продавам порно, както други продават перални машини. Това е всичко. Аз съм търговец и това не ме замърсява.“

Разбира се, не всички доставчици на киностока за пазара разсъждават така откровенно, не всички рекламират своето цинично-пренебрежително отношение към масовия зритель. Но и в случаите, когато такива или прилични на тях „идеи“ не се рекламират, те обикновено присъствуват в замислите, в работата над филмите, в организацията на разпространението на филмите.

В „комерческото кино“ десетки години се съхраняват „проверените“ в разпространението на филмите стереотипи, насочени към интереса на зрителя към мелодрамата, детектива, уестърна, мюзикъла, сексуалния шлагер. Обаче законът за моралното износване действа и в „комерческото кино“: изкуството, дори пазарното изкуство, не може да живее и да въздейства без постоянно самообновяване. При съвременните условия тая закономерност в развитието на изкуството се засилва от „поучаващото“ влияние на социалната практика. Под влиянието на кризисните явления в буржоазния свят, под влиянието на такива събития, като войната във Виетнам, завършила с победата на виетнамския народ, под влиянието на успехите на СССР и другите страни от социалистическата общност, се засилват процесите на преоценка на „ценностите“ на буржоазното общество, на буржоазния начин на живот. Много от сегашните зрители отиват в кинозалоните с пораснал реализъм на мисленето, с неизстинала възбуденост от демонстрациите, от стачките, със спомени от войната във Виетнам и с горчиви и гневни размисли за Чили. Сред днешните зрители се засили стремежът към изкуството, което не лъже, не утешава. Расте разбирането на най-новите движения на кинематографическата мисъл.

Под влиянието на промени от тоя род буржоазното кино е принудено да лавира и маневрира. Както буржоазната „масова култура“ като цяло паразитира върху живото дърво на истинската култура, „комерческото кино“ старателно експлоатира откритията и постиженията на високото изкуство — преди всичко неговия съвременен опит при решаване на проблема за сюжетостроенето, стремежа към простота в разговора за сложните въпроси на живота, търсенето на документална достоверност в изображението; „комерческото кино“ иска да бъде близо до зрителя, да създава на екрана образи и ситуации, близки, опиращи се на зрителските наблюдения. Разбира се, то не се отказва от съчинителството, но се старее да обновява, да освежава тематиката, езика и стила, за да може за успеха на неговите произведения да помага не само зрителската привързаност към зрелища от определен тип, но и съвременната мода и зрителското влечение към най-новите веяния.

Буржоазното „комерческо кино“ с оглед на творческия процес представлява „деперсонализация“ на изкуството. Сега то по-често, отколкото преди, си присвоява и активно използва постиженията на „художественото“ кино, неговите жанрове и стилове, като ги стандартизира и приспособява към своите потребности. Уникалната работа на художника се превръща в серийно производство. Откритията на изкуството се преобразяват в занаятчийски стереотипи. Комерческият екран използва техниката на киното, неговия език и стил за отрицание на диалектиката, за замаяна на реалистическото познание на живота с псевдореалистичното му имитиране. С помощта на най-новите похвати на киното се внедрява в зрителското съзнание митът за обективността на обектива; прави се всичко този мит да действа и в случаите, когато киното се занимава с мистификация на историята и съвременността. Целта си остава предишната — обезличаване на зрителя, ослабване на социалната му активност, приспиване на критическия му разум, което облекчава пропагандата на санкционирани идеи, утвърждаването на удобните за буржоазията стереотипи на мислене. Само че тая цел се постига с други, по-сложни и по-изтънчени средства.

Във връзка с това не може да не се спомене и влиянието на „комерческото кино“ върху творчеството на майсторите на художественото кино. Такъв род „дифузии“ на различни потоци в киното се проявяват отчетливо в днешното развитие на т.нар. политически филм.

В много случаи — преди всичко под влиянието на гонитбата на печалби — се извършват най-невероятни сближавания на буржоазните кинематографисти с ония „леви“ кинематографисти, които не се задържаха върху позициите, обявени от тях в края на 60-те и самото начало на 70-те години, във времето на най-високия подем на политическото кино, и тръгнаха по пътя на приспособяване на политическия филм към изискванията на буржоазния пазар.

Приспособленците разбират, че критиката на системата на собствените си отнoшения запазва своята привлекателност за много зрители. Опитват се да утвърдят своето изгодно положение в „системата“, като едновременно с това се разграничават от нея, те търсят и често намират такъв мъглав начин на изложение на мисълта, който би изразявал протест не в последователните форми на социалния анализ на действителността, а в изопачени, половинчати и двусмислени форми. Така се раждат например новите разновидности на „комедията по италиански“. Така се появяват „полицейски филми“, където комичният персонаж се поставя в политически сюжет, ослабвайки драматизма на филма, нажежеността на социалната критика: противоречията се набелязват и едновременно

менно с това се завоалират, протестът се провъзгласява и едновременно с това той се осмива.

Известният италиански режисьор Флорентано Ванчини с горчивина пише за това в списанието на ГФР „Кино и телевизия“: „Положението на италианската кинематография сега е извънредно неудовлетворително. Ако един художник иска да направи политически филм, той е принуден да се ограничи с порнография и сантиментално-носталгичен сироп. Трудностите произтичат преди всичко от икономическите и политическите проблеми на Италия.“

Създава се парадоксално положение. В съвременните условия дискриминацията и преките преследвания на комунистите и близките до тях дейци придобиват най-разнообразни форми и не ослабват, а се засилват. В същото време буржоазната публика охотно гледа, а буржоазната преса енергично поддържа, давайки им статут на официално признати, политическите филми на редица режисьори, близки до левите кръгове или направо участващи в борбата на левите политически партии.

Вместо да анализират същността на тия трансформации, някои кинематографисти и критици свеждат целия въпрос до езика и стила на филмите, до техниката на киното. Според мнението на италианския кинокритик Франко Пирри, за да се преодолее противоречието, заключено в приетите от буржоазията политически филми, създадени от режисьори с лява насоченост, е нужна нова техника: не може да се смята за революционен един филм, в който „долу полицията!“ се казва с помощта на същата техника, която в друг филм може да бъде използвана за утвърждаване на реакционни идеи.

Разбира се, техниката не е безразлична към съдържанието, точно така, както и съдържанието оказва неизбежно влияние върху техниката. Но фетишизацията на техниката, на стила, преувеличаването на ролята им за формирането на революционността на филма пречат да се анализира същността на проблема. И те са опасни за практиката: лесно може да се окаже, че увлечен в търсене на „антибуржоазна техника“, кинорежисьорът тръгва по пътя на стилистическия бунт, който е социално безсилен и поради това безперспективен. Известно е например, че много филми на „новите леви“ представляват интелектуални упражнения, интересни само за тесен кръг посветени. Техните създатели не държат сметка за природата на киното, което реализира своите възможности само с случаите, когато става изкуство за милионите. Техните създатели не разбират, че „новата техника“, стилистическият бунт не само епатира буржоазната публика, но и създават бариери по пътя на взаиморазбирането между екрана и зрителската маса, към която е насочен бунтарският филм със своите идеи и намерения и до която той не може да стигне.

В публицистиката и журналистиката на буржоазните страни „масовата култура“ твърде често се разбира като истински съвременна форма за демократизация на духовния живот на обществото. Процесите на най-широкото разпространение на телевизията, киното, радиото, печата, ръстът на тиражите на книгите, грамофонните плочи и репродукции се представят като реално унищожение на социалните различия и прегради в културното развитие на населението, в потреблението на духовните ценности.

Действително, ако се подхожда към въпроса чисто „аритметически“, може да се стори, че тая концепция има някакви жизнени основания. В „потребителското общество“ работническото семейство има телевизор, така както и семейството на буржоата, чиновника и полиция. И работникът прекарва обикновено пред малкия екран не по-малко време, отколкото хората от другите социални категории. Статистиката за посещаемостта на кинотеатрите, за социалния и професионалния състав на зрителската аудитория също изглежда, че потвърждава разсъжденията на буржоазните публицисти за унищожаването на „различията и преградите“ и за демократизацията на културата. Но щом като преминем от аритметическите изчисления към анализа на реалното съдържание и фактическото въздействие на буржоазната „масова култура“, тия разсъждения незабавно проявяват своята демагогичност — вътрешна лъжливост при външна правилност. „Масовата култура“ в ръцете на капиталистите стана днес силно оръжие за буржоазно влияние върху масите. И драматическата парадоксалност на положението се състои в това, че нейното все по-широко разпространение, растящото й проникване в демократичните низини не помага на социалния духовен прогрес на обществото, обратното: чрез фактическото си влияние тя става оръжие за колонизация на съзнанието на трудещите се, средство за възпитаването на тъкъв начин на мислене и чувствуване, който би помагал за запазване на буржоазния начин на живот.

И не само във възпитаването на морала (по-точно на аморалността) на супермена се проявява деструктивната сила на буржоазната „масова култура“ и на нейната най-важна част — „коммерческото кино“. Дехуманизацията на съзнанието твърде често „се тиражира“ в психологията, морала, емоционалния свят на буржоазния потребител, който възприема опростеното съществуване, „освободено“ от социалните страсти и вълнения, от гражданските грижи и духовните потребности, като естествено състояние на съвременния човек. Такъв потребител е до крайност егоцентричен. Той всичко подчинява на своя его-

изъм. Непрекъснато и уморително съпоставя, сравнява: съседът купи нова кола, а аз по-лош ли съм. . . Съпоставя се, сравнява се всичко — чак до младата любовница и боядисването на оградата около дома. И във всичко той иска да бъде „не по-зле от другите“ и при най-малка възможност за това — поне на половин стъпало по-високо от ближния. Струва му се, че се утвърждава като личност, а всъщност се обезличава: неговите реакции на това, което става наоколо, приличат на реакциите на нему подобните, те са почти автоматизирани и програмирани от психологията на еснафа на „потребителското общество“.

Еснафската психология и морал не се спират на границите, отделящи експлоататорите от експлоатираните.

Известно е, че много несподи на трудещите се от капиталистическите страни са свързани с безработицата, скъпотията, създаващи разрыв между реалните доходи и жизнения минимум. Но драматизмът на човешкото съществуване в условията на капиталистическото общество се засилва от това, че дори ръстът на материалното благосъстояние често не донася резултати, помагачи за развитието на личността. В процеса на производството действа системата на отчуждението: трудът не се одухотворява, не се въодушевява от никакви други импулси освен от стремежа да се изкарат повече пари и да се осигури по-голямо свободно време в условията на относителен комфорт. Но това трудно изработвано свободно време в значителната си част се отдава на „масовата култура“: нейните магнити са силни, рекламата е многоцветна, опаковката е привлекателна, изкуството да се заинтересова потребителят е доведено до виртуозност; ставайки неин пленник, работникът запълва свободното си време със сурогатите на субкултурата, които формират и утвърждават санкционирани представи за живота, изградени върху идеята за ненарушимостта на собственческите отношения, поощряват душевната инертност, нравствената невзискателност, робския морал на послушното приспособяване към съществуващите условия и обстоятелства на социалното битие. Варирайки едни и същи понятия, буржоазната „масова култура“ утвърждава унифицирани системи на мислене и поведение. При това тя унифицира своите потребители на равнището на духовната нищета. Хората, възпитани от нейните стереотипи, често загубват способност към възприемане на истинските ценности на високото изкуство.

Кризата на личността, процесът на обезчовечаване на човека, дехуманизацията на неговото съзнание се движат не само от тия произведения на „комерческото кино“, които пряко и непосредствено обслужват идеологическите и икономическите потребности на капитализма. С непозната досега интензивност буржоазията днес заема идеи и лозунги на противника, понякога дори изтънчено ги използва като оръжие за самозащита.

Вече споменах за лозунга за демократизация на културата, използван от буржоазията като някакво теоретическо обосноваване на „масовата култура“, на нейното разпространение сред многомилионните аудитории. Но политиката на „заемане“, на „присвояване“ се разпространява и върху много, изглеждащи сериозни, произведения, които претендират ако не за решителна антибуржоазност, то поне за сложно критическо отношение към царството на частната собственост.

Например: с филмите, в които насилието и сексът се превръщат в пазарна стока, сега нерядко се сближават произведенията на художници — не занаятчии, а художници! — които чрез мотивите и сцените на жестокостта, насилието и сексуалната разюзданост възпъждат своя страх пред живота, своето негативно отношение към неговите рекламирани стереотипи.

В стремежа си да покажат уродливостите на живота в тяхната неотвратима натуралност художниците от тоя род нерядко преминават границите на естетическата целесъобразност в изобразяването на жестокостта и насилието. Пример за това е силният филм на Стенли Кубрик „Механическият портокал“, в който острата критика на света на насилието ражда фантазматория на жестокости, демонстрирани с трудно обяснима старателност.

Всеки реалистично мислещ човек разбира, че изображението на жестокостите и насилията не може да бъде изнето от естетическия арсенал на изкуството, претендиращо за правдивост. В духовния и нравствен опит на съвременния зритель са включени не само фашистките зверства от времето на Втората световна война, но и Виетнам, Чили, Блиският Изток, увеличената престъпност в развитите капиталистически страни. Напълно естествено е, че такъв зритель само ще се надсмее над изкуството, което срамежливо, страхливо заобикаля поради едни или други съображения реалните прояви на жестокостта и насилието. Сега става дума не за това. Става дума за филмите, чиито автори, изплашени от живота, изобразяват жестокостта и насилието не социално, не аналитично, а емоционално и истерически. Става дума за филмите, в които жестокостта и насилието изглеждат като някаква норма на живота и лесно могат да станат във възприемането на нравствено неразвита зритель пример за подражание.

Аналогични деформации се извършват и в екранната разработка на темата за любовта. В „свободното“ и „разковано“ изображение на любовта някои кинематографисти, кри-

тически възприемащи собственическия свят и бунтуващи се против него, виждат възплъщение на свободата на личността, протест против „системата“. Екранни коктейли от секс и политика възникват днес на различните флангове на кинематографиите в буржоазните страни, в това число и на левия фланг. Дори се правят опити исторически и теоретически да се обоснове сексуалното „разкрепостяване“ на екрана като прогресивно явление, като се въвежда в контекста на освободителната борба.

С опити от този род ние се сблъскахме, да кажем, на симпозиума на италианските и съветските кинематографисти в Рим (март 1973 г.), посветен на ролята на киното за социалното обновяване на обществото. В доклада, който изнесе на симпозиума, италианският критик Калисто Козулич ни напомни, че през 1962—1965 г. кинематографията на Италия успя да отстрани някои застояли на пътя ѝ препятствия. Предварителната цензура не бе отменена, но главно бе ограничена само в нравствения сектор, в сексуалната сфера. „И до какво доведе това? До отсъствие на значителна съпротива при критиката на капиталистическите устои, на неотдавнашната история на страната, докато цялото внимание се премести върху територията на секса. С това се обяснява прогресивното полово разкрепостяване на италианското кино, забелязващо се и в някои филми на социално-политически теми.“ Това разкрепостяване, според думите на Козулич, „стана символ на борбата и всеобщата мобилизация“.

Какво може да се каже в отговор на такъв „анализ“? На времето сред западните интелектуалци нерядко се повтаряха изтърканите думи за тайнствената славянска душа на руския човек. Сега може да се говори за тайнствената душа на ония западни леви интелектуалци, които сближават сексуалната революция със социалната. В такива сближавания има определена доза самомистификация, недостъпна на здравия смисъл и дори предизвикваща понякога комичен ефект. И съществува твърде реална опасност от такива деформации на социалната тема, които унищожават самата нейна социалност. Порнографията на екрана си остава порнография, независимо от причините, предизвикали нейната откровеност: сексуалната активност, представена като заместител на социалните страсти, се различава твърде малко от кинематографическото изображение на драматизма на битието чрез драмите на леглото; нещо повече, дори бунтът на ония, които протестират, често в съвременното екранно изображение започва да прилича на буржоазното разложение, изобличавано от бунтуващото се кино. В кокетиралите със своята откровеност филми понякога е трудно да се определи къде завършва изображението на секса, усложнено от философски и социални подтекстове, и къде започва търговията със секса, простикуираща киното.

Героите на подобни филми обикновено съсредоточават цялата си бунтарска сила върху разрушаването на привичните норми на човешкото обществение, върху епатирането на буржоазния филистер. Лишени от ясни социални стремежи, те не познават радостта от борбата, не познават идеите, които обединяват и увеличават човешките маси, придават им силата на борещи се маси. Именно тук влизат в действие заместителите: сексуалната революция заменя социалната, индивидуалистическият бунт с анархически характер се възвеличава за сметка на принизяването или пълното отричане на организираната борба на масите. Но от обстоятелството, че сексуалната революция става почти единствено средоточие на активните чувства, тези чувства не придобиват нова сила. Обратното. Ставайки всеобщ заместител, универсално лекарство срещу безцветността, застоя на живота, тя разрушава самата себе си. Освен всичко друго тук започват да действуват такива фактори като убиването на любовта чрез елементарността, привичността и безпорядъчността на сексуалните радости. Да си влюбен и „да се занимаваш с любов“ не е едно и също. . .

Кризата на буржоазното общество, упадъкът на неговата духовна култура се отразяват, както това е ясно за всекиго, не само върху героите на екрана, но и върху самите художници. И не само върху ония, които служат на буржоазните господари по убеждения или по меркантилна сметка.

Когато художникът при възприемане и изобразяване на противоречията на живота не се опира върху анализа на научно разбраните реалности, той се обрича на безизходни, мъчителни търсения. Живеейки „вътре в противоречията“, без да се издига над тях чрез анализиращата мисъл, без да умее да се проникне от социалните устремии на напредничавите сили на съвременността, той незабележимо за себе си започва да оцветява живота в цвета на своите настроения, като прилага за разглеждане на обкръжаващия свят увеличителни стъкла и призма, които деформират предмета на наблюдение и познание.

В интервюта, изказвания и статии през последно време Микеланджело Антониони се връща настойчиво към проблемите на човешкото самочувствие в условията, както той се изразява, на „днешния икономически и политически краен упадък“. Историческият момент, според Антониони, е такъв, че поражда по-скоро тревожни предчувствия и предупреждения, отколкото надежди. Създава се впечатлението, че се е изменила дори самата природа на щастието, към което човек се стреми: става дума сега за по-животинско, по-диво щастие. Стремещът към удоволствия и съблазни, способни да придават на жи-

вота някакъв смисъл (не е важно какъв!) се съпровожда от ослабване на стремежа да се „разберат нещата“. Мнозина усещат пулса на околния живот, но те не го познават и дори не искат да го опознаят, защото опознаването, както те смятат, нищо не решава. Те слушат дърдорения за идеали, които повече не съществуват — такива като семейството, религията, — но са убедени, че в този свят няма нито изкуство, нито морал, нищо от това, което би отговаряло на тях идеали. Когато човек от такъв биологически тип възстава с понякога престъпна ярост, това вече никого не учудва. Всеки бунт търси оправданието си в това, че насилието на угнетените над угнетителите е отдавна признато за законно. И после: кой определя престъплението? Върху базата на какви ценности? Напълно ясно е, че последиците от такава бърканица по въпросите на етиката се отразяват и върху всекидневния живот, от когото киното черпи своите теми.

За всекиго е очевидно, че съждения от този род са изградени върху критично отношение към собственическото общество. Но за да станат идеи, подхранващи критическия реализъм в неговите последователни изяви, на тях не им достигат съществени елементи. Не достига анализ на „историческия момент“ в реалната сложност на социалните противоборства, които това момент включва в себе си. Не достига диалектика в познанието за реалностите, лежащи зад пределите на „икономическия и политическия краен упадък“.

Тоталните разочарования от типа на разочарованията на Антониони могат да породят такива декадентски деформации на критическия реализъм, при които „критическият поглед“ върху действителността да стане форма на нейната поредна митологизация. В дадения конкретен случай това не става: Антониони-режисьорът е по-реалистичен в разбирането на живота, отколкото Антониони-коментаторът на своето творчество. Но опасността от деформация, за която става дума, си остава реална. И тя не засяга само Антониони.

Твърде интересна и поучителна в този смисъл е една от последните беседи на неотдавна загиналия Пиер-Паоло Пазолини, публикувана в сп. „Филм-критика“.

Пазолини оценява твърде мрачно положението на хуманистичната култура в съвременния свят: ако тя все още намира място в обществото, то това е така само защото нещо се е запазило, оцеляло от предишните времена. Днешната младеж вече не е способна да продължи разговора на равнището на тая култура. Младежта е некритична към формата, не я чувства: тя е възпитана на такива форми, които ослабват чувството за красота, завършеност и съвършенство. Но това, според мисълта на Пазолини, е само едната страна на проблема. Другата се състои в това, че младите са дълбоко развалени, развратени от философията на прагматизма: значимо е само полезното, а не естетически прекрасното, при това полезното в буквалния, непреносен смисъл на тая дума.

Както виждаме, Пазолини отбелязва някои твърде драматични обстоятелства на буржоазния живот. Съсредоточил се върху тях и само върху тях, той, също като Антониони съкращава спектъра на живота до преобладаването на един цвят. Оцветявайки всичко обкръжаващо в мрачните тонове на своите разочарования, той прави също практически изводи за себе си като художник: „Сега аз предпочитам да се насочвам към миналото, понеже само миналото е критическо отрицание на настоящето. И макар че миналото също не е било идеално, ценностите, с които сме били възпитани, при цялото им несъвършенство, никак не могат да се сравняват с настоящето!“

Отношението към миналото е необходимо да се проверява с критериите на съвременността, с потребността на живота, нещо, което не винаги се прави.

„Сред неочакваната и мощна научно-техническа революция от 60-те години — казва Пазолини, — а също така след лъжереволюцията от 1968 г. (която, макар и да бе представена като „марксистическа“, всъщност се оказа просто самокритика на буржоазията, възползувала се от младежта за разрушаването на митовите, които на нея самата ѝ пречеха да господства по-нататък) започнаха да реставрират тъкмо най-негативните страни на миналото. Опитът на младия човек, който сега е на 20—25 години, се е формирал под влиянието на събитията от 1968—1970 г. и го е поставил в опозиция към света на бащите. В резултат от „разрива с бащите“ възникна нещо като своеобразно „младежко гето“, младите се оказаха отделени от големия свят чрез същата стена, с която те се изолираха от бащите. . . Затваряйки се, младежта престана да върви напред, ние знаем, че когато историята не върви напред, тя върви назад. В резултат сред младежта се проявиха по-силно ония отрицателни черти, които бащите твърде леко побеждаваха в себе си. Младежта страда от конформизъм, от интелигентска слабохарактерност. Всички тия признаци на времето бащите преодоляха, макар и отчасти. И ето в такъв момент „бащите се оказват по-прогресивни от децата си“, колкото и последните да крещят и да се суетят. Наистина сред „децата“ пишно разцфяты този провинциален конформистки морал, против който така дълго (и не безуспешно) се бориха предишните поколения. И всичко това поради тази чудовищна бариера, която „децата“ издигнаха между себе си и „предците“.“

Ясно е, че при такова усещане на обкръжаващия живот, при такъв възглед за ставащите в него процеси един художник трудно ще се задържи върху позициите на бореца, съединил се с тия, които реално противодействуват на силите на буржоазната реакция. От

разочарованието и отчаянието някои съвременни художници преминават към идеи, оправдаващи философията на спуснатите ръце, а дори и към измяна на неотдавнашните си вярвания, към откровен цинизъм, към декадентско всеотричане.

Пазолини ги презира. Но и сам се оказва в твърде трудно и драматично положение. Той казва, че сегашните леви в Италия най-често се занимават с дребни дела, например излизат против празните и ненужни фестивали. „Аз — заявява Пазолини — съм постоянен участник в тези акции и давам своя влог, както това изисква моя мироглед, моята политическа позиция. Върша това, макар че за мен то е жертва, макар че не вярвам повече нито в искреността на тия начинания, нито в техния благополучен изход.“ И по-нататък: „Трябва да се гледа на нещата реалистично. Докато сме още млади, пълни със сили, може да се вярва и е правилно да се вярва. Но аз бих бил глупак, ако все още казвам, че вярвам; аз само се държа така, сякаш вярвам. Това е стоическа, т.е. дохристиянска позиция.“

И така, действия без вяра в тяхната ефективност, борба без надежда за успех. . . И все пак действия и борба. . . Позиция повече от драматична!

Ако Пазолини говори с тъга за недостатъчната революционност и дори за лъжереволуционността на младежките бунтове от 1968 г., станали важна граница в социалната и духовната биография на творческата интелигенция на Запад, то на десния флаг на културата едновременно с интервюто на Пазолини могат да се чуят и други гласове.

Френският литератор Франсоа Нурисие в своята книга „Писмо на моето куче“ пише за 1968 г. твърде сърдито, за да не кажем злобно: „непониосима смес на борден и мерзост“, „всеобща разруха“, „разюзданост на революционната неразбория“, „страхлив съюз на интелигенцията и безпорядъка“. От тоя „безпорядък“, според Нурисие, е израснала властта на прогресивната идеология в областта на литературата и пресата. Сега само ако рискуваш да бъдеш гилотиниран, може да си позволиш да констатираш, че тази идеология е бърлива и нереалистична. Нурисие поддържа измислиците, че уж съществува „марксистически заговор“ против либералния Запад. Според логиката на тия измислици оня, който не поддържа тоя заговор, ще бъде лишен от влияние и помощ, въпреки че именно той притежава истински талант.

В общата система на империалистическата идеология голямо място заема разпространението на антисъветизма, на антикомунизма.

„Положителните промени в световната политика, намалението на напрежението — се казва в доклада на Л. И. Брежнев пред XXV конгрес на КПСС — създават благотворни възможности за широко разпространение на идеите на социализма. Но, от друга страна, идейното противоборство на двете системи става по-активно, империалистическата пропаганда — по-изтънена.“

Тези тенденции на идеологическата борба са характерни и за кинематографията. В пропагандата, насочена против светското кино, против прогресивните филми на левите без кавички кинематографисти от буржоазните страни, обикновено действа една и съща поредица от „аргументи“: от изобличаването на сталинизма — към критика на социализма — към осъждане на марксизма.

Освен пропагандистките завеси по пътя на съветските филми към масовия зрител се издигат най-разнообразни бариери с икономически и политически характер.

„Никога досега съветските филми не са достигали до Франция в толкова малко количество, както през последните години — пише френският кинокритик Бернар Айзеншиц. — В тая ситуация, когато икономическата цензура ефективно заменя политическата цензура от времето на студената война, положението в светското кино остава почти неизвестно. Това спомага за засилване на лъжливите представи, били то представата за светското кино като явление на културата, подчинена на бюрократическа регламентация или, напротив, намираща се в идеологическа обърканост, било то фетишизмът на „ретрото“, приложен към авангардистите от 20-те години и към свойствената им идея, че само киното, способно да изрази всяко съдържание със собствени средства, отговаря на стадия на социализма.“ Всъщност, подчертава критикът, процесите, извършващи се в светското кино, опровергават тия представи. Тия процеси имат социално-историческо и естетическо своеобразие: те не могат да бъдат обхванати с привычните етикети — „нова вълна“, „размразяване“, „ново поколение“, защото става дума за първата в света национализирана кинематография, чиято продукция икономически се планира и открито се определя от културната политика.

Сходни мисли развива и Андре Жиселбре, разказвайки за успеха на фестивала на съветските филми в Авиньон: „Ако съществува за нас неизвестно социалистическо кино, то това е не толкова полското, унгарското или чешкото кино, макар че и те твърде често се свеждат за нас до няколко крупни имена, но това, несъмнено, е светското кино. Въпросите, задавани в Авиньон, ярко демонстрираха фантастичната дезинформация, породена от антисъветизма.“

Неинформираност, съединена с предвзетост, с предубеждения, а нерядко и с пряка вражда, се проявява и в публикуваните от буржоазните издатели и от буржоазната преса работи за съветското кино.

През последно време се намали количеството на нападите на нашите идеологически противници към съветската кинематография, изградени върху елементарния принцип: вие твърде много се занимавате с политика, а политиката е противопоказана на изкуството. Тези нападки бяха погълнати, отвлечени от вълната на „политическия филм“, преминала почти през целия кинематографичен свят. По-малко са и разговорите за нивелирането на творчеството. Но продължават и не ослабват, а понякога и се изострят споровете за възможностите и границите на творческия метод на съветската кинематография. Правят се опити да се разчлени нейната история, като се противопоставя един период на друг: да кажем, 20-те години на 30-те години. Много изказвания на противниците на социалистическия реализъм са насочени към ограничаване сферата на неговото действие с решаването на проблема за положителния герой, със създаването — във всяко произведение — на такава система от образи, която би предопределила наред със задължителното жизненоподобие на изображението идеологическата назидателност на произведенията, включвайки непременно щастливия финал като естетически стереотип на предписания оптимизъм. Всички явления, непобиращи се в схемата, се извеждат извън пределите на социалистическия реализъм. Всички проблеми и сложности на действителността, необхванати от схемата, се обявяват недостъпни за социалистическия реализъм. При това се игнорират или подценяват фактите, показващи, че на различните етапи от своето развитие съветското изкуство е откликвало на потребностите и движението на живота. Игнорират се или се подценяват творческите търсения на съветските кинематографи, даващи чрез правдив показ, чрез идейно целеустремено изследване на народния живот творчески активни отговори на сложните въпроси в развитието на общественото битие и съзнание, над които се измъчват много кинематографи от буржоазните страни, чието световъзприемане е критично към буржоазния начин на живот, но не е въоръжено с оръжието на социалния анализ на действителността, с нейното истинско научно разбиране.

В борбата против буржоазната идеология, деформираща реалността на битието, дехуманизираща човешкото съзнание, заедно със съветските кинематографи участвуват кинематографистите от социалистическите страни, с които нас ни свързват общността на социалните цели, идейно-естетическите основи на кинематографическото творчество. Наши съюзници в тази борба са, при всички противоречия, често отежняващи творчеството им, прогресивните художници от развиващите се и капиталистическите страни. Въпреки многолетните трудности, с които те се сблъскват по пътя от замисъла към филма, върху екраните на света излизат все нови филми, пряк или косвен израз на процесите и тенденциите, породени от освободителните социални движения на нашето време.

Такава филми като „Сако и Ванцети“ на италианския режисьор Джулиано Монталдо, „Джо Хил“ на шведския режисьор Бу Видерберг насочват мисълта и сърцето на зрителите към участниците и героите в освободителната борба на работническата класа. В „Одален-31“ на същия Бу Видерберг, „Работническата класа отива в рая“ на италианския режисьор Елио Петри, „Бомаск“ на френския режисьор Бернар Пол историята на стачката се възсъздава във връзка със съдбата на работника, с растежа на неговото класово съзнание. Италианският режисьор Джило Понтекорво посвещава своите филми „Войната в Алжир“ и „Кеймада“ на борбата против колониализма. Остри социални проблеми се разработват от хуманистични, демократични позиции във филмите на американските режисьори Стенли Крамер „Благословете животните и децата“ и „Оклахома, такава, каквато е“, Сидни Полак — „Уморените коне ги убиват, нали?“ и „Какви бяхме“, Артър Пен — „Малкият голям човек“, на японския режисьор Акира Куросава — „Додескаден“. Кинематографическо „следствие“, анализиращо историята на политическите престъпления на реакцията, водят режисьорите Франческо Рози и Флорестано Ванчини във филмите „Делото Матео“ и „Убийството на Матеоти“. Дори Антониони, ограничил през дълги години кръга на своите герои с „изискания цвят на буржоазията“ (израз на Пазолини), в „Забриятски поинт“ се насочва към проблемите на бунтуващата се младеж в САЩ и започва да говори за „потребителското общество“ с необикновена за себе си прямота и рязкост, а във филма „Професия: репортер“ извежда своя обичаен „некомуникабелен“ герой извън тъмницата на самотата, за да намери път към действителното. Федерико Фелини в „Амаркорд“ съединява спомените за града на своето детство, лирични и едновременно иронични, с по фелиниевски безпощадни сцени на пристигането на някакъв фашитски главатар, решени в стила на сатиричната гротеска.

Този пробив на киното в политиката, това насочване към социалните проблеми има не само идеологическо значение. Към средата на 60-те години доста отчетливо се проявява белезите на криза в киното, което се занимаваше с психологическата анатомия на човека, изследваше атрофията на чувствата и страстите на буржоазния индивидуалист, взаимното неразбиране между хората. Дори критиката, доброжелателна към това кино, към средата на 60-те години започна все по-настойчиво да говори за неговата монотонност, за самоповторенията, забавящи движението на изкуството, заплашващи с поаята на луфтове, а дори и на пропасти между екрана и зрителската зала. Критиката не отричаше правдиво-

стта на това кино, но подчертаваше неговата ограниченост в избора на проблемите, персонажите и стиловите търсения. Насочването към политиката, към социалните проблеми разшири тематическия диапазон на киното; разработката на нови теми и образи застави да се търсят нови принципи на сюжетостроенето, активизира процесите на обновяване на езика и стила, повиши отново зрителския интерес към киното.

Характерно е, че в борбата за зрителя някои художници от социално-критическото направление използват широко привичните жанрове на „популярното“ кино, като трансформират техните художествени форми и средства, като ги приспособяват към своята идея, материал и тема. Такива трансформации, такива приспособявания, както показва опитът на Френсис Копола в „Кръстникът“, могат сериозно да разширят рамките на традиционния жанр, да обогатят неговите възможности. Ако в първата част на „Кръстникът“ Копола бе съвсем близко до „гангстерския филм“, внушавайки на зрителя, може би неволно, емоции и оценки за ставащото на екрана, оставащи в рамките на изобразяваната среда, на нейните представи за чест и съвест, за мъжество и дълг, то във втората част той става по-социален, по-остър в сближаването на понятията гангстеризъм и буржоазна власт. И при това нито за минута не ослабва вниманието си към зрителя, не изпада в назидателност, както това рядко се случва в политическото кино: съществува закономерност в това, че остро социалният филм на Копола излезе на едно от първите места по сборовете и по успеха си, влизайки в трудно за себе си съревнование с „комерческите“ и „развлекателните“ филми.

При всичките си успехи социалното политическо кино днес се намира в трудно положение. Спадането е очевидно. Но дори ако политическият социален филм от прогресивното направление бъде задушен (а тази опасност е реална), все едно той вече стана важен фактор в най-новата история на световното кино, неговите уроци и опитът му няма да се забравят, заключените в него тенденции ще се развиват заедно с по-нататъшното развитие на освободителните движения на трудещите се. Тия движения дават на киното не само нови импулси за творчество и жизнен материал, те дават и нов зрител, чиято социална активизация ще му помогне да се освободи от привичките, които го приковават към колесницата на буржоазната „масова култура“, влекат го към стереотипите на комерческото кино от холивудски тип. Като се опира върху промените сред зрителите, предизвикани от тяхната социална активизация, прогресивното кино помага действено на тия промени, на формирането на своя аудитория, на нейното социално и нравствено, духовно и емоционално развитие.

Полезни и необходими поуки

(Срещи с творци и творби на съветското детско-юношеско кино)

АТАНАС СВИЛЕНОВ

Имах много благоприятната възможност на два пъти в последно време (в Минск и в Репино край Ленинград) да видя голям брой нови съветски игрални филми, посветени на живота и проблемите на децата и юношите и предназначени преди всичко за тази най-многолюдна зрителска аудитория. И мен, както и другите чуждестранни гости, които присъствуваха на прожекциите, ме обхвана едно сложно чувство на радост, но и на завист след запознаването с пъстрата и богата програма. Радост от това, че в света съществува кинематография, която полага такива огромни и системни грижи чрез изкуството да формира у бъдещите граждани благородни обществени и нравствени добродетели, да ги възпитава като хора, чужди на егоизма и озлоблението, като истински хуманисти. Нито една друга държава не отделя толкова средства, не взима така присърце, така отблизо проблемите на детското и юношеското кино, както Съветският съюз. И резултатите — както се казва — са налице. Потвърждава ги огромният интерес на публиката не само в родината им, но и в чужбина. Потвърждават ги и множеството високи отличия от международните кинофестивали — нека напомня, че само в последните години с авторитетни награди бяха удостоени филми като „Внимание, костенурка!“ и „Автомобил, цигулка и кучето Клякса“ на режисьора Ролан Биков, „Сто дни след детството“ на Сергей Соловьев, „Москва — Касиопея“ на Ричард Викторов, „Чужди писма“ на Иля Авербах, „Съвсем пропаднал“ на Георгий Данелия и др. Малко по-рано успех пожънаха „Приятелю мой, Колка“, „Звънят, отворете вратата“, „Точка, точка, запетая“, „Добре дошли“, „Момиченце и гълъб“ и др.



„Ключ без право на предаване“

Казах, че изпитвах и завист, а мисля, че това не чак толкова черно за момента чувство бе обладало в известна степен и останалите чужденци — ние всички бихме искали в страните си да имаме същите или поне подобни условия, да функционира цяла специална студия за производство на детски и юношески филми като московската „Максим Горки“ (макар и да не е с нейния огромен капацитет), да има цял отряд от високо талантиливи и ентусиазирани дейци, които всеотдайно са се посветили на идеята да даряват на младите зрители радост, красота и мъдрост.

На прегледите в Минск и особено в Репино имах възможността да общувам отблизо с някои от тези дейци, да разговарям с тях, да чуя мисли и споделен творчески опит, наблюдения и изводи за най-новата съветска продукция, за основните тенденции в развитието ѝ. Ще предложа на читателите на „Киноизкуство“ част от разговорите си, като съм убеден, че по този начин не само ще ги въведа в състоянието на днешното съветско детско и юношеско кино, но и ще ги приобща към проблеми, които не са чужди и на нашата национална култура, по-специално — на българското кино.

АНАТОЛИЙ БАЛИХИН, главен редактор на студия „Максим Горки“, се спря на някои основни насоки и търсения:

— Ако се вгледаме по-внимателно във филмите за деца и юноши, създадени през последните няколко години в Съветския съюз, може да се изкаже предположението, че с най-хубавите си творби киното ни видимо е израснало и е станало по-сериозно. Сред различните като житейски материал жизнени

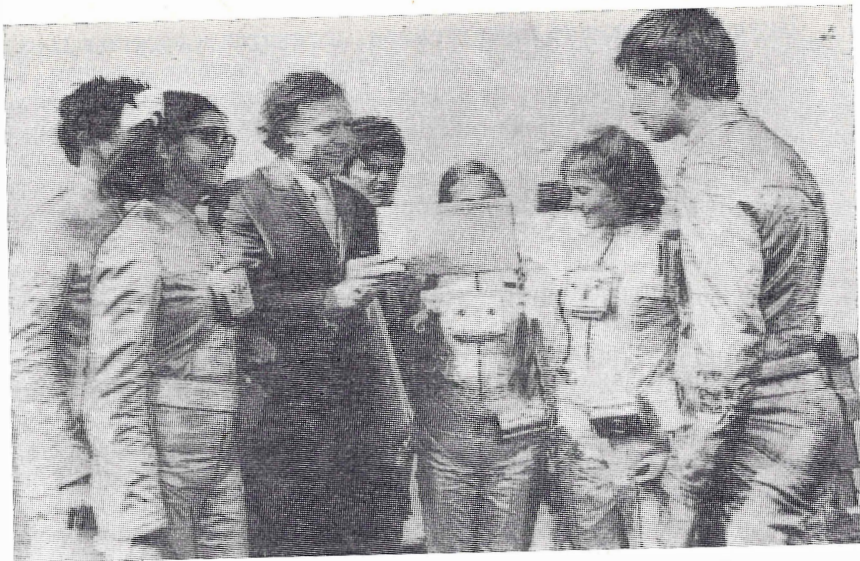
ситуации и конфликти произведения все по-често се срещат такива, в които отчетливо звучи темата за нравственото възпитание, в които е виден стремежът на авторите да помогнат на младия зрител да намери най-истинския смисъл на такива непрости понятия, като човек на своето време, гражданин, патриот. Нравственото възпитание на бъдещите граждани — това е дълъг и последователен процес. Него едва ли можем да си го представим абстрактно, без да включим юношите в сферата на проблемите и конфликтите на времето, без правдивия им художествен анализ. Важно е тези проблеми да са познати и разбираеми на младите зрители, да израстват от наблюдавани ситуации, от съткновение на характери, от художествената тъкан на филма, а не да се натрапват по волята на автора, та нека и това да е инак от най-хубави подбуди.

Сред филмите от последно време аз бих искал да отделя три: „Кълвача не го боли глава“, „Сто дни след детството“ и „Чужди писма“. Ако ги разгледаме в тяхната съвкупност, те като че ли представляват от само себе си последователните степени в развитието на юношеския свят, имат фактически една и съща тема. Тези филми са обединени още и от това, че в тях гледната точка към света на юношата рязко се отличава от традиционната, която все още се среща понякога у нас — снизходително възрастна, насочена от горе на долу, с достатъчно привкус на сантиментално умиление от обекта на художествено изследване. Тази умиленост може да се разбере — та нали действително нашите деца са прекрасни, ние не преставаме да ги обичаме, да им се надяваме дори и когато понякога те извършват постъпки, които е доста трудно да бъдат квалифицирани като нравствени. Но в киното това умиление и безоблачност едва ли могат да се считат за перспективен подход — той твърде малко дава на възрастните зрители, а на младите направо пречи.

Трите споменати филма изобщо не се мъчат да ни представят героите си като безспорно прекрасни. В тях се съдържа зърното на здравия критико-аналитичен подход към явлението акселерация, към проблема на ранното узряване, към онова, което ние наричаме право на юношата на свой вътрешен свят и разбиране на живота в съответствие със своите формиращи се идеали. Режисьорът и камерата като че ли се намират вътре в този свят; техният поглед е съчувстващо-внимателен, с желание да се проумеят източниците и мотивите в постъпките на героите.

Във филма „Кълвача не го боли глава“ (сценарий Юрий Клепиков, режисьор Динара Асанова) героят се бори да отстои своя вътрешен свят, мечтата си е. Тази мечта все още по момчешки наивна — да се научи да овладее барабана така, както умее това виртуозът от познатия в града естраден състав. Тя се е родила в един все още доста ограничен момчешки свят и ние не знаем какъв ще поиска да стане този хлапак утре, когато в сферата на вниманието му ще започне да навлиза големият живот, сред който отново и отново той ще открива свои кумири. Сега момчето отстоява мечтата си от немного разбиращите го възрастни. Благодарение на нея то става воин, рицар, изостря се нравственото му чувство. Тази мечта го спасява в тежкото положение, когато заминава влакът и заедно с него от живота му си отива близък човек, който то е обграждало с грижи и обич. С още по-голяма упоритост репетира той във финала на филма, като се самоутвърждава по този начин. Първият урок, поднесен му от живота, първото преживяно изпитание го правят по-силен.

Подобно на героя откриват за себе си света на първите житейски изпитания и неговите приятели — момчето с велосипеда, Бутон, който живее при трамвайната спирка. Той не участва много в драмата на централния образ, но може би за пръв път достига до разбирането и активното уважение към



чувствата на близки, подобни на него хора. И той се превръща за влюбените в нещо като ангел-спасител.

В „Сто дни след детството“ героят като че ли приема щафетата, предадена му от по-младия колега от „Кълвача . . .“. Той е по-възрастен, опитът му е малко по-голям и той за пръв път в живота си е влюбен. Героят отстоява света си, но не от неразбиращите го възрастни, а от връстниците си, които — както е известно — не винаги обладават мъдрост и разбиране, а биват понякога и жестоки, насмешливи. Впрочем да отстоява своя свят не му се и налага особено. Околните се отнасят към него с разбиране, но нищо не могат да направят с предмета на чувствата му. Тук той вече трябва да търси сили в самия себе си. Много своеобразно и ярко е нарисувана във филма средата, която обкръжава героя. Какво количество разнообразни мотиви движи юношите от средата на главния герой, но колко внимателни са те към него, колко сложен е животът им. Пълноправността на целия персонаж е особено достойнство на творбата, в нея няма служебни, голо функционални фигури. Но колкото и доброжелатели да има наоколо, със собствената си душа всеки трябва да се справя сам. Да търси опора. И ето в света на героя навлиза природата, като че ли отново видяна от него. Влиза литературата, но също отново, не така, както я е показал учебникът. . . Той започва по-иначе да възприема света, изчезва детинското, остро реагира срещу лъжата и фалша. И макар средствата за борба с тях да са още чисто момчешки — чрез сбиване, — налице е раждането на човека, дълбоко преобръщане във вътрешния му свят.

Драмата на героя в „Сто дни след детството“ не е драма на обстоятелства (войната или разпадането на семейството), а е лична драма, духовна драма, изобщо драма на мирното време. Любовта, макар и тя да е несподелена, му помага да разбере много истини в живота. И е хубаво, че във филма практически няма възрастни лица. Те едва ли биха могли да помогнат на юношата в неговата ситуация. В краен случай биха могли да го поддържат морално, но в тази поддръжка не е всичко. Има такива драми в живота, които е необходимо всеки да изживява сам.

Внушава уважение доверителния, деликатен и заедно с това доста суров подход на авторите на филма към вътрешния свят на момчето. Те не се боят да изострят конфликтите, не търсят благоприятни разрешения. Разбира се, такъв подход към проблема, станал в последно време популярен, не възниква на празно място. Той се опира на традициите на съветското детско кино от 60-те години, на традиции, идващи от творби като „Приятелю мой, Колка“, „Звънят, отворете вратата!“, „Добре дошли“. Но днес авторите отиват много по-нататък, навлизат по-дълбоко в същността на нещата. Пример за това е „Чужди писма“.

Този филм представлява сериозно художествено изследване (с професионалното си равнище той може да буди завист у всеки автор на така нареченото кино за възрастни!) на онзи юношески характер, който ние бихме нарекли прагматичен. Това е обратната страна на толкова умиляващия ни понякога свят на самоизразяването на децата, която става безнравствена и социално опасна. Героинята, която се намира в центъра на вниманието на авторите, проявява своя егоизъм по детски, без да се замисля, пределно органично. И своята поразителнодогматична система на мислене — също. Впрочем нека още не бързае да я съдим окончателно като същество, което съзнателно и целенасочено се стреми към набелязаното (макар мотивите в поведението ѝ да са най-често егоистични). Нека приемем, че това са рецидиви на детските болести, на неумението да разбира, че тя мисли с категорията на абсолютните истини (това е добро, а това лошо, така е вярно, а така — неправилно) и че с настъпването на юношеството идва време да се разбере какво е това душевна деликатност към околните и каква е диалектиката на нравственото чувство. Филмът стои на границата на осъждането на героинята в безнравственост, такива са неговите сюжетни ходове. Но нравствените позиции на авторите, съумели да видят и да разберат това опасно явление, да разкажат за него от екрана, са по-високо от драмата на момчето. И самата поява на такъв филм носи в себе си нравствен оптимизъм.

И трите филма представляват за мен сериозни произведения не само в киното за деца и юноши, но и изобщо в днешното съветско кино. Техните сценарии са написани от талантиливи писатели, поставени са от даровити режисьори, до този момент неработили в детско-юношеското кино. Случаен ли е този факт? Мисля, че не, защото могат да се посочат още много примери за идването на режисьори, които досега са работили в областта на тематиката за възрастни. Това се очертава като тенденция. Без да се наемам да анализирам в подробности, все пак мога да изкажа убедеността, че детското и юношеското ни кино израства, става по-наситено в идейно-художествено отношение. Днес училищните проблеми, училищният живот значително се приближават към целта да стане модел на големия живот, модел на обществото. Нека само в зародиш, в своеобразна форма да носи тези черти. Но ориентирането на „възрастните“ автори и режисьори към детско-юношеската тематика означава, че именно в тази сфера те намират актуални въпроси на времето, проблеми, които ги вълнуват, вълнуват всички нас.

МИХАИЛ ЛВОВСКИ е изтъкнат съветски драматург и сценарист, който изпитва отдавнашна и силна привързаност към света на децата и юношите. Интересно ми беше да чуя и неговите размисли на опитен творец, който обаче не е чужд на смелите и дръзки навлизания в нови и непознати тематични и проблемни области. Доказателство е сценарият му „Това не сме учили“, по който Иля Фрез реализира едноименен филм. За този сценарий Лвовски получи държавна награда.

— Аз никога не съм чувствувал в себе си някакво раздвояване в зависимост от това, дали сценариите ми са с герои-деца или възрастни, дали са за публиката на малките зрители, или за останалата нейна част. Многолетните горещи спорове за границата, отделяща „възрастното“ от „детското“ кино, са направо безплодни, а и се водят в чисто теоретичен план. Анализът на живите процеси, ставащи в нашето кино, е много по-важен и от иначе може би най-обоснованите теоретически съждения. Едно подобно изследване неминуемо ще ни наведе на мисълта, че независимо от напълно естествената, а често и необходимата грижа на кинодейците за точността на възрастовия адрес на произведенията им, границата между детското и възрастното кино е една условност, една въображаема линия. И е много хубаво, че е така, защото постоянното взаимопроникване на тези равнoprавни области на съветското киноизкуство представлява не друго, а отражение на жизнените процеси, извършвали се в обществото ни.

Може би заради това дългогодишната дейност в студия „М. Горки“ на такъв майстор на „възрастното“ кино като Сергей Герасимов заслужава специално внимание. Не само защото филмите му ви наги предизвикват най-голям брой положителни отзиви на зрителите (като съдим от анкетите на сп. „Советский экран“), но и защото сред тях най-горещи поклонници на „Журналист“, „При езерото“, „Дъщери и майки“ и т. н. са преди всичко младите хо-



ра, юношите. Струва ми се, че нито дискусиите в печата, нито проникновениите критически статии, високо оценяващи филмите на С. Герасимов, са успели да разкрият една от най-важните страни на неговото изкуство. А тя, според мен, се състои в това, че широтата на художническите възгледи и интереси на Герасимов, непоколебимостта на естетическите му критерии, безгрешната му педагогическа интуиция — всичко взето заедно — определи особена му роля в творческия колектив, призван да създава творби за деца и юноши.

Проверката за „възрастност“ издържа преди години по блестящ начин филмът „Ще доживеем до понеделник“ на сценариста Г. Полонски и режисьора Ст. Ростоки. Успехът му е поучителен. Адресиран към юношеската аудитория, той събуди широкия интерес на зрителите от всички възрасти. А това стана заради туй, че авторите му се докосват до най-остри проблеми, вълнуващи нашето общество, и повеждат разговор за тях с онази сериозност (и на места — и с хумор, ту печален, ту весел), която се диктува от същността на самите проблеми. Полууспехът или направо несполуката на редица проблемни филми за деца най-често се обяснява с това, че създателите им не са намерили именно тази точна мярка.

Разбира се, съществува и така наречената специфика в създаването на детските филми, но тя не е такова чудовище, с което някога ни плашеха. Най-важното е, че ние вече преодоляхме етапа, когато не смеехме да вкараме младите зрители в сериозната проблематика, защото се бояхме, че няма да ни разберат. Те, оказва се, за всичко имат очи и уши, но важно е да знаеш начина, по който да ги накараш да гледат и да слушат. И да тивярват, което всъщност е и най-важното. Слава богу, у нас вече това го умеят мнозина — и опитни ветерани, и млади ентузиасты.

Надали е необходимо да бъде представян специално РОЛАН БИКОВ, един от моите най-интересни събеседници, най-емоционалният, най-всеотдаен, може би и най-крайният. Ние го познаваме като блестящ актьор от десетки роли, но оценихме в последните години и майсторството му на кинорежисьор. Суперитост и страст той се е отдал в последните години на „каузата на детското кино“, според собствения му израз. И пак сам си вярва, че ще зарази с тази най-благородна болест всички свои колеги, ще ги накара да следват примера му, подет с „Доктор Охболи“, „Внимание, костенурка!“, „Автомобил, цигулка и кучето Клякса“ и др.

— Когато говорим за детското кино, ние естествено говорим за едно особено, специфично изкуство, подобно на детската литература или театъра за деца. Ние специално отделяме детското кино от общия поток на продукцията, за да определим същността му, да изясним кръга на особените задачи, които стоят пред него.

Но като отделяме детското кино в особена категория, не бива да забравяме, че много от „възрастните“ филми са били любими творби на нашето детство. Значи, помежду им няма такава пропаст, както проповядват някои. . .

Преди години с голям успех премина по екраните филмът „Серьожа“ на режисьорите Г. Данелия и И. Таланкин. Скромен филм, без широк формат, без цвят дори, без приключенски трикове и без сцени в леглото, но той трогна душите на хората. Още преди надписите, в пролога, на леко избеления екран се появява малко момче. Като притиска ръчичката си до гърдите, потресено от собственото си откритие, то възкликва: „Аз имам сърце! . . Не вярвате? Послушайте!“

Пак в същия филм има епизод, в който възрастен човек излъгва детето,



„Сто дни след детството“

като го почерпва с празна бонбонена хартийка. Откривайки измамата, малкият Серьожа впива поглед в хилещия се възрастен и с покъртителна простота и конкретност го запитва:

— Чичо Петя, вие глупак ли сте?

За мен този въпрос е отправен към огромното количество герои на световното кино. Според личното ми мнение образът на детето днес заема в киното вакантното място на рицаря, на положителния герой. Сред хаоса на безсърдечния, рационален свят в кинематографическите джунгли младите герои стават мисионери на религията на Доброто. И този, както ни изглежда отдалеч, инфантилен идеал става оръжие и бойна позиция към света на унинието, губи инфантилизма си и придобива чертите на философска платформа, платформата на Надеждата. В този смисъл детското кино може да се разглежда като мощна струя в цялото световно кино.

Сравнително неотдавна аз навърших 40 години. Този факт ме потресе като гръм от ясно небе. През цялото време аз бях някъде в района на трийсетте, бях, така да се каже, в територията на младостта и изведнъж — четиридесет! Изведнъж започна петото десетилетие. Аз се замислих — какво стана с моето време? В какво се превърна моят ден? Легнеш — станеш, легнеш — станеш и изведнъж чуаш: „Честита Нова година!“ Доскоро бях четиридесетгодишен, а днес съм вече 46!

А да си спомним какъв огромен беше денят на нашето детство. Той започваше рано сутринта и свършваше късно вечер. И всичко имаше в този ден: и сутрин преди училище, и цял ден в училището, и след това цял огромен ден след училище, после още вечер, а след нея още време след суровата дума на възрастните: „Късно е.“ Денят в детството е пълен с открития, незабравими минути, впечатления за цял живот. Небе, море, река, простор, земя, дървета,

слънце — всичко това остава в човека завинаги като памет на детството.

В какво е тайната за продължителността на детския ден? Не можем ли да я открием? Не можем ли да моделираме в нашия възрастен живот конструкцията на детството? Може би тогава ще се продължи и животът ни, и то не след 60 — 70, както се е загрижила медицината, а преди това, когато смисълът на живота е по-остро усещан.

А тайната на детската енергия да се трупат знания? Детето за една година научава човешката реч, а сетне в училището десет години се старее правилно да я записва, и на това така и не успява да се научи. А останалите тайни на детството? Днес изкуството и науката трябва така да изучават детството, както биониката изучава инженерното съвършенство на живия организъм.

Ние казваме, че древна Елада е златният век на човечеството (Маркс). Аз мисля, че детството на човека е неговият златен век, неговата древна Елада. Гърците са създали понятието „колес“ — „агатос“, понятие за вътрешното и външното съвършенство. Те идвали до извода, че човек трябва да се развива хармонично, че той е длъжен да бъде едновременно и политик (какъв гражданин е иначе), и спортист (иначе няма да бъде здрав), и човек на изкуството, и философ, и пътешественик. Детството със своята схема повтаря позицията на древна Елада. Детето на равнището на детския колектив винаги е дипломат, винаги боец. Може да се каже, че политическата борба е съдържание на детството. Днес най-важно е момчето, което е с най-големи юмруци. Утре двама се наговарят и му натриват мутрата — ето ви пък форма на демокрация! И всичко има в тази борба: и благородни политики, и неизменни интриган-ти, и предатели, и даже шпиони. И, естествено — герои също.

Момчето също така непременно е спортист. Може да се каже, че детството е една безкрайна спортна тренировка. Ако който и да е професионален спортист тренираше толкова много, колкото бяга и скача детето, той не би издържал. Децата имат психологията на олимпийците, за тях цялата година е олимпийска. Едва излезе детето от къщи, и веднага започва съревнованието: кой ще скочи по-далече, кой ще плюне по-далече, все едно какво, но само и само да е по-далече, да е повече, да се усети победата, да има стремеж към нея.

Детето, естествено, е и човек на изкуството. Аз съм мама, ти си дъщеря и това е естествено, за да бъде съчинена веднага пиеса. Не случайно великият реформатор на руския театър К. С. Станиславски приканвал актьорите да се учат да играят от децата. Детето играе само в съвременен театър. То не бива да бъде подканяно да бъде съвременен творец, то не може да не бъде друго. Наскоро гледах как деца играят на правителство. На масата в двора едни срещу други седяха малки деца, мълчаливо се гледаха и се усмихваха. Телевизията всеки ден показва срещи на правителствени делегации. Децата се гледаха едни други, изобразявайки уважение и топла, дружеска обстановка.

А какви езиковеди са! Майката казва на момчето: „Няма да излизаш на разходка, настъпи есента.“ Детето гледа през прозореца и казва: „Есента настъпи, Серьожа.“

И всички те са пътешественици, колумбовци и магелановци, защото всеки от тях трябва да узнае какво има зад ъгъла, на другата страна на улицата, на другия бряг на реката. . . И по-далече.

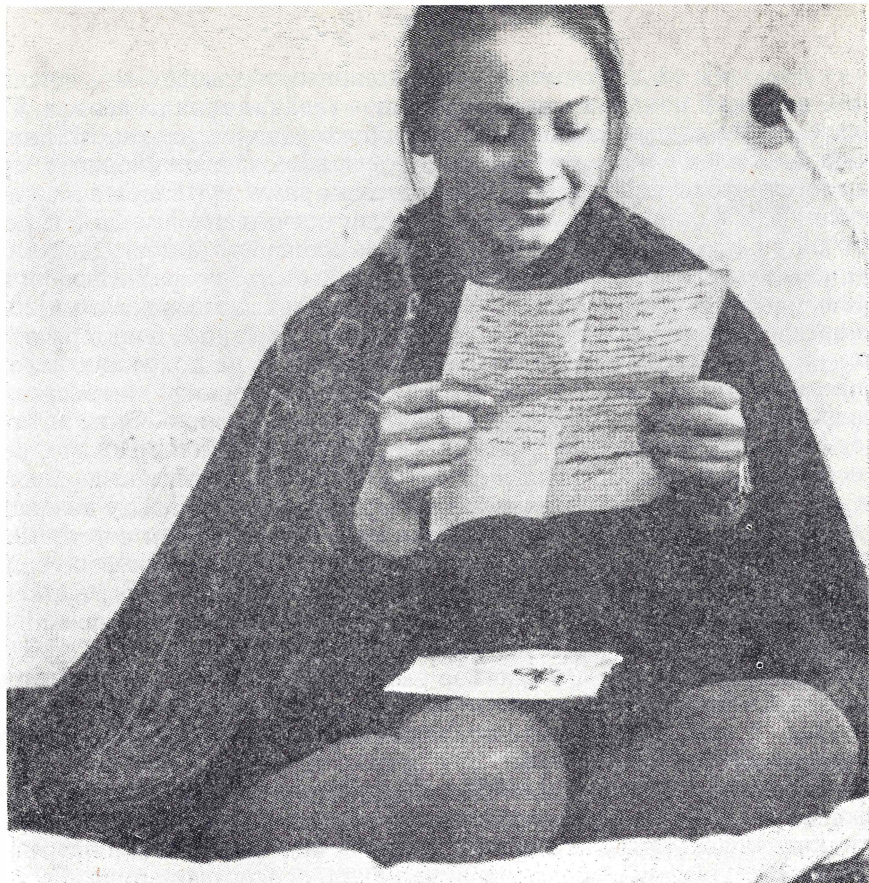
Може би тъкмо в тази многостранност на детството, в тая хармония на детското световъзприемане се крие тайната на продължителността на детския ден, енергията на знанието, а и другите тайни на детството. В този смисъл киното за деца е свързано трайно с киното за възрастните, чийто предмет на внимание е човекът. Детството е кристал на човека в най-чист вид. И навярно най-съвременната постановка на въпроса се състои в това да учим децата, като

сами се учим от детството. Снизходителното отношение към детските проблеми, като към някакви детски играчки, е гледна точка на еснафа. Тази снизходителност е едно явление колкото широко разпространено, толкова и крайно опасно. Редом с нея е умилиението от детството, което е сходно с провинциалната снизходителност. Ние често се намираме под властта на умилителното обаяние и излишната чувствителност ни пречи да се вгледаме в детството като цяло, с неговата противоречивост и сложност. Детето идва в света слабо и неможещо. Още с първите си стъпки то изпитва остро недоволство от неравноправието си в света на възрастните. Наред със затворената в него античност, наред с поразителната дарба, дадена му от природата, в него расте и инерцията на съпротивата и реванша. Положението му на подчинен, неравен в света на възрастните ражда в детето приспособлеността, хитростта и даже коварството. То има психологията на роба и пленника. Оръжията му — това са сълзите, обаянието и лъжата. Ако детето имаше и опит, то пред неговите постъпки биха бледнели всички източни предания за най-изобретателни интриги. То прекрасно се ориентира в противоречията между възрастните, умее да играе на струната на умилиението на възрастния към детството. То извлича полза от своята най-голяма слабост. В него е необикновено силна стихията на простодушната жестокост на древните люде и непосредственото влечение към разрушението. В него живеят бурен живот всички древни инстинкти. Детското кино не може да заобиколи цялата тази сложност. То не може да абдикира от глобалната си задача за разговор с детето на равнището на най-висшия хуманизъм. Детското кино не може да отстъпи от задачата си да въздейства. А това означава, че то съвършено сериозно трябва да изучи съвременното детско възприятие.

Днес, когато върху детето и юношата се излива същински потоп от информация, когато възприятието се променя, деформира и придобива нови черти, като никога остро се налага и въпросът за търсене на нови форми на въздействие. В техниката съществува цяла наука, която се нарича Съпротивление на материалите. Като аналог на съпротивлението на материалите в изкуството може да се счита човешкото възприятие. Нямаме право да не се съобразяваме с това, че днес е изграден нов вид възприятие, което един път бе наречено механично. Механичното възприятие предполага, че съвременното дете приема в себе си информацията само формално. Или както се казваше едно време — „От едното ухо влиза, от другото — излиза“. Детето интуитивно се съпротивлява на огромния поток информация. С биологическата приспособимост на вирусите то се приспособява към новите форми на въздействие. То привиква към изобилието от информация като към общия шум. И леко оглушава от този шум като работник от ковашки цех. Шумът става за него естествена среда и аз съм забелязал, че наопаки — тишината го стряска, плаши, застава го неочаквано да остане насаме със себе си. Даже на улицата, шумна до влудяване, то върви с включен транзисторен приемник, надува до краен предел радиото, магнетофона, грамофона, за да се изолира от самото себе си.

Нещо обикновено е, докато сърба супата и се кара с баба си, то да гледа телевизионната програма и да вижда как пред неговия поглед преминават далечни айсберги, летят южноамерикански птици, танцуват пигмен, вълнуват се демонстранти в Белфас. Нито М. Маклай, нито Р. Амундсен, нито знаменитият Кук за целия си живот са видели толкова, колкото то, детето, е успяло да види и узнае благодарение на телевизионния екран.

Механичното възприятие създава системата да се възприема избирателно. Детето прилича на самонастройващ се апарат. То само насочва вниманието си, като се ръководи от вътрешни импулси-сигнали: „Внимание нещо ново!“, „Внимание, нещо интересно!“, или обратно — „Това го знаем“, „Чували сме



го и неведнъж“. И автоматически вниманието се дефокусира, за да влезе в действие системата „От едното ухо влиза, от другото — излиза“.

И възможно ли е тогава при тази информационно-художествена среда да се разчита на някакво въздействие на аритметическата драматургия, където възрастният винаги и във всичко разбира детето, където той уж му открива мъдростта на светлия и прекрасен свят, а детето пък жадно пие високо художественото, педагогическо, рафинираното рибено масло и въодушевено расте и нравствено, и духовно, и всячески? Нима може да се мисли, че без да промениш интонацията, пак ще те слушат? Не, така вече не може да се постигне ефект. Остаря самата механика на логическото въздействие на сюжета, илюстриращ богатата мисъл и единствено вярното разрешение. Детското кино днес е задължено да се ориентира към онази област на възприемането у малкия зрител, където лежи границата между разбирането и чувството. Свят на чувствата, възпитание на чувствата — такъв навярно трябва да бъде тактическият лозунг на съвременното детско и юношеско кино.

Аз съм възпитан с песните на мама, с приказките на баба. Съвременните баби не знаят приказки, съвременните майки нямат време, за да пеят песни. Днес е необходимо с всичко това да се наеме някой друг и може би най-напред детското кино, детската литература, детският театър, радиото, телевизията. . . В живия организъм има една заменимост на органите — ако се развали зрението, на хората им помагат очилата. Нарушават се, деформират се вътреш-

но-семейните взаимоотношения на съвременния човек — някой трябва тук да внесе компенсация. Киното нахлу мощно в свършено различни области на нашия живот и очевидно в една от най-важните връзки на живота възрастни — деца то трябва да придобие някои нови глобални задачи на проповедта, на знанието, на хуманизма. Един проблем и съвременен, и вечен! Детското кино трябва да стане извор на Вярата и Надеждата. Без да избягва най-острите социални и нравствени проблеми на днешния ден, детското кино трябва да притежава необорима сила на духа и най-различни форми на задължително позитивно въздействие.

* * *

Срещи, прожекции, разговори от ранни зори до полунощ. С толкова интересни творци, с така проникновено мислещи и така всеотдайно посветена на благородното си дело художници. Бих добавил тук имената и на кинодраматурзите Семьон Листов и Семьон Лунгин, на киноведката професор Кира Парамонова, на режисьорите Валерий Кремньов, Едуард Бочаров, Динара Асанова, Тамара Кемалова, Борис Бунеев, Михаил Беликов, Борис Рицарев. И след общуването с тези дейни, целеустремени, вътрешно богати личности, небях изненадан, че конкретните плодове на творческия им труд са радващи, ярки, респектиращи. В пъстрата панорама на продукцията от последните една-две години се открий така желаното и така търсеното от всяка кинематография тематично и жанрово разнообразие, откроява се индивидуалности със свой неповторим художествен свят, със свое авторско виждане, със своя стилистика. В беседите с моите събеседници, които цитирах, вече бяха споменати някои от най-значителните постижения, като например двете постановки на младата ленинградска режисьорка Динара Асанова „Кълвача не го боли глава“ (по сценарий на Ю. Клепиков) и „Ключ без право на предаване“ (сц. Г. Полонски, новата постановка на известния вече с „Монолог“ и „Степента на риска“ режисьор също от Ленинград Иля Авербах), „Чужди писма“ (по сценарий на Наталия Рязанцева), филма „Сто дни след детството“ на Сергей Соловьев, вече прожектиран у нас, „Буря на сушата“ на реж. Ед. Бочаров по мотиви от разкази на Б. Житков и др. Беше ми много приятно по-късно да прочета една статия на Сергей Юткевич, в чийто вкус и принципност на оценките дълбоко вярвам, в която той споменавахе същите тези най-открояващи се успехи на детско-юношеското кино, ала не вече в проекциите само на тази тематична и възрастова територия, а като ги отделяше сред най-крупните завоевания на съветското кино през последните години изобщо. Той приветства в тази си статия, отпечатана във в. „Советская культура“, идването на млади таланти като Динара Асанова или Сергей Соловьев като едно събитие. И сравни силата на дебютното им встъпление с онзи факт, който преди години имаха първите постановки на Тарковски и Михалков-Кончаловки. Наистина най-интересното, което в момента се заражда в съветското кино и което очевидно е много перспективно, идва от киното за младите зрители. Това е показателно, като тук е радващ и този момент, че младите таланти не са изолирани, не са изключение със смелите си и ярки търсения, а те намират опора и благодатна творческа микросреда в успешните работи и на поопитните си колеги. Млад дух, дързост и стремеж да се експериментира характеризира филмите на Ролан Биков. Не се е отпуснал по инерцията на рутината Иля Фрез. По нов начин осмислят жанра на приказката Б. Рицарев („Принцеса върху грахче“) и Б. Бунеев („Село Патица“). По-различен е погледът върху събитията и съдбите на младите хора от годините на войната във

филма на П. Арсенов „И тогава казах: не!“ — тук се продължава темата за деформацията на детската душа, подхваната някога от „Иваново детство“, но с опора в други нравствени критерии и идеали. Своят принос за движението напред дават и творците от националните кинематографии, като с филмите си също допринасят за узряването и стилового обогатяване на детско-юношеското кино. Доказателство за този принос са творби като „Червеният петел Плимутрок“ на реж. М. Беликов (Украйна), „Горчива ягода“ на реж. Т. Кемалова (Узбекистан) и др.

Казах вече в началото на своите бележки, че наред с преобладаващото чувство на задоволство и радост, че в съветското кино се отделят такива грижи за произведенията на детско-юношеската тематика и че тези грижи се възнаграждават със създаването на много, наистина, прекрасни филми, у мен се таеше и продължава да ме измъчва и малко завист. Завист, че поне една десета от онова, което се прави и се създава там, го няма у нас през последните години. Ние в тази област също постигнахме успехи, и то значителни. За тях, за наградения на редица фестивали филми на Димитър Петров и Иванка Гръбчева, непрекъснато ставаше дума в срещите и разговорите в Минск и Репино — и официални, и интимни. Но както ние, така и съветските приятели очакват от нас да продължим подхванатото, да им предложим нови хубави произведения, да доукрепим авторитета, който макар и с малко на брой, но майсторски произведения, сме завоювали. За жалост, в тия разговори не можехме да споменем никакви нови заглавия, дори не можеше да им кажем какво наскоро ще бъде готово. В този смисъл ние непременно трябва да се поучим от опита на съветските кинодейци, от техния ентусиазъм, но и от системността и последователността на работата им, от нейната здрава организация и перспективност. Време е да преодолеем всякакво снизхождение към тематиката и от примера с филми като „Сто дни след детството“, „Чужди писма“, „Кълвача не го боли глава“, „Ключ без право на предаване“, „Автомобилът, цигулката и кучето Клякса“ за сетен път да се убедим, че голямо кино може да се прави навсякъде, с всякакви герои и на всякаква тема, стига към съвременността и проблемите ѝ да се пристъпва смело и задълбочено, с художническа дързост и замах, с гражданска пристрастност и болка.

УНГАРСКА АНИМАЦИЯ

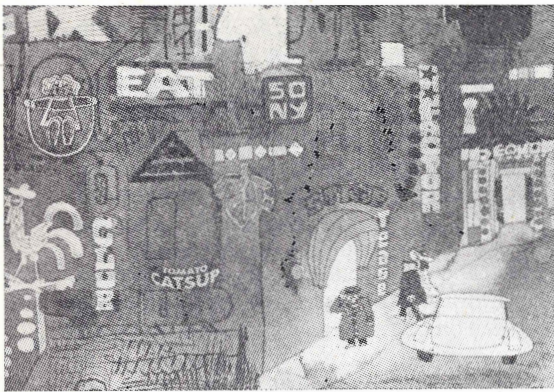
КРАСИМИРА ГЕРЧЕВА

Може искрено да се съжालява, че тя не е добре позната у нас. Единици са кинематографистите ни, получили възможността да видят голям брой унгарски анимационни филми, специалистите-аниматори също имат доста повърхностна представа за унгарската анимация, а обикновеният ни зрител съди за нея предимно по телевизионната серия за Густав. В кината за анимационни филми унгарските са твърде рядък гост и преминават често незабелязано, потънали в потока на ежедневните програми. А всъщност от десетина години насам унгарската анимация преживява период на явен възход — може без преувеличение да се твърди, че е в първата вълна на световното анимационно кино. На всеки специализиран фестивал нейните филми се очакват с интерес и заслужено стават носители на големи награди. Разбира се, не винаги фестивалните награди са сигурният знак на голямото изкуство, но достатъчно красноречиво доказателство за проявен интерес, за сравнителна оценка и признание. По същия начин най-добрите произведения на една национална кинематография не дават пълната представа за ситуацията в кинематографичния живот на страната, но определят насоката на търсенията, висотата на постиженията, завладените сфери.

Казвам всичко това като една уговорка, тъй като бележките ми за унгарската анимация се базират главно върху програмата, показана у нас по време на организираната от Унгарския културен институт и студия „София“ вечер на унгарския анимационен филм, както и върху ня-

кои други видяни от мен филми. Болшинството от демонстрираните филми са отличени с различни награди на международни фестивали и от тяхната премиера ни делят десетина години. Други — по-малко на брой, са произведени в последно време. Така че панорамата от двадесетте унгарски анимационни филми може да даде доста разностранна представа за този сектор от една национална кинематография.

Искам обаче да изкажа съжалението си, че вечерта на унгарската анимация поради организационни причини не успя да получи онзи резонанс, който по право заслужава. Филмите бяха показани само една вечер в Дома на киното и още една — в залата на Унгарския културен институт. Тези прожекции бяха твърде недостатъчни, за да задоволят интереса на специалистите, и твърде малобройни, за да бъдат посетени от повече наши кинематографисти. Обстоятелството, че ДО „Българска кинематография“ не взе участие в провеждането на това мероприятие, ни лиши от възможността в кино „Култура“ да бъдат включени и показани за най-широк кръг зрители представените филми, а БТ не успя да осъществи замисленото от нея предаване, което можеше да популяризира унгарската анимация из цялата страна. Между впрочем това е и една от причините, които ме накарала да спра вниманието си върху унгарската анимация, въпреки че не разполагам с достатъчно сведения за развоя на тази национална школа, нито пък с достатъчно количество филми, които да допълнят картината, създадена от представе-



„Стриптиз“

ните 20 произведения. От само себе си се разбира, че тези редове не могат да претендират за изчерпателност и обективност, за сметка на това пък са породени от най-искреното желание за споделяне на едно лично и, бързам да подчертая, пристрастно отношение към успехите на една национална анимация. Още повече че виждам някои допирни точки между българския и унгарския анимационен филм и неговото развитие.

И българската, и унгарската анимация тръгнаха почти от празно място — без установени традиции както във филмопроизводството, така и във филмовата естетика. Интересно е да се отбележи, че и в двете страни производството на анимационни филми започва едва след 1948 година. У нас се организира отдел за мултипликационни филми — в Унгария — също. Ние се учим на анимационна техника — унгарците — също. Разликата е само в това, че ние започваме с детската приказка, докато унгарците — с рекламата. Но от 1951 г. тяхната студия пристъпва към редовно филмопроизводство. В началото на петдесетте години и у нас създаването на анимационни филми се поставя на професионална основа. Първоначално се произвеждат твърде малко филми, но с натрупването на профе-

сионален и творчески опит ежегодната продукция нараства. Количественото увеличаване на произвежданите филми и у нас, и в Унгария съвпада с края на петдесетте години. Нещо повече — това е периодът и на преосмисляне на постигнатото, на търсене на нови форми на израз, на обновяване на тематичните сфери и изразни средства. Анимационният филм преживява своя ренесансов период — отърсил се без особен труд от стягащите го догми, той търси широко поле за творческа изява и художествено осмисляне на света. Някъде към средата на шейсетте години този процес на откривателство и натрупване приключва — в двете страни се оформят самобитни, национални анимационни школи. Интересно е да се отбележи, че този факт става до такава степен очевиден, че намира място в протокола на журито на Втория международен фестивал на анимационния филм в Маая. Това бе фестивалът, от който ние се върнахме с първия си „Златен пеликан“ за филма „Стрелци“ на Доньо Донеф, а унгарците — със „Сребърен пеликан“ за „Вариации на змейска тема“ на Атила Доргай (всъщност това е един от „най-старите“ филми, включен в панорамата на унгарските анимационни филми, показана у нас). На Третия международен фестивал на анимационния филм в Маая наградата на ФИПРЕССИ бе присъдена на българската програма, като отново в протокола на журито се отбелязваше доброто представяне на унгарската анимация. На Първия фестивал на анимационния филм в Загреб българската анимация, може да се каже, бе дискриминирана — от цялата ни програма бе приет само един филм, но унгарците пожънаха първия си успех. Филмът „Модерни тренировки“ на младия режисьор Бела Тирновски получи наградата за дебют (първата в поредицата от международни отличия за този филм, показан и у нас в панорамата на ун-

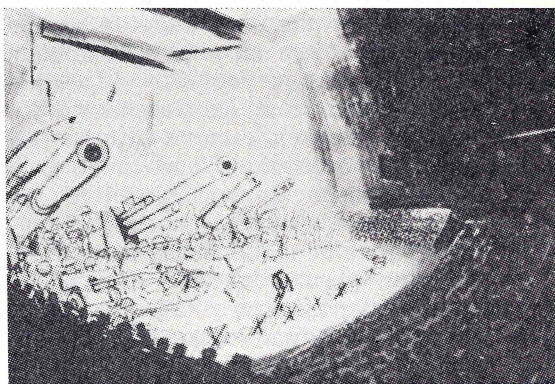
гарската анимация). За да стигнем до миналогодишното ни представяне в Краков, където „Бобфилм“ на Ото Фоки получи „Сребърен Вавелски змей“, а „Ан пасан“ на Стоян Дуков — „Бронзов Вавелски змей“.

Една друга особеност на двете анимации е, че в тях работят предимно млади хора. В „Панония-филм“ най-възрастният художник не е достигнал още петдесетата си годишнина. Това обаче не означава, че в творческия процес не са заети хора с различен житейски и художнически опит, че не се срещат различни поколения творци, че не се извършва постоянен обновителен процес. Дори във видяната от нас панорама бе включен дебютът на режисьора и художника Ливиус Гюлай „Делфиния“ (унгаро-съветска продукция), който издава творец с безспорни качества. Но ако се върнем няколко години назад, ще открием, че и „Модерни тренировки“ на Бела Тирновски, и „Концертисимо“ на Йозеф Гемеш (включени в програмата) и „Открадването на Слънцето и Луната“ на Шандор Райзенбюхлер (носител на „Сребърен пеликан“ от Мамая) са все първи филми на техните създатели. Без да съм запозната с дебютите на останалите унгарски аниматори, бих могла да твърдя, че в унгарската анимация се обръща особено внимание на филма, с който един режисьор ще започне пътя си в киноизкуството. Това става особено очевидно след едно бегло сравнение с нашите филмови дебюти. Не бих искала да твърдя, че в унгарската анимация всеки дебют е от ранга на „Концертисимо“, който и шест години след създаването си не загубва своята актуалност и сила на художествено внушение, но пък вярно е, че у нас нямаме нито един случай, при който дори талантлив, доказал с по-нататъшното си творчество своите големи възможности художник, да е започнал от толкова висока точка своя път в анимацията, както някои от унгарските ре-

жисьори. Разбира се, яркият дебют понякога може да остане самотен връх в биографията на един творец, но това, че той е покорен още в самото начало, може да говори само за една изключително сериозна подготовка, за едно задълбочено и всестранно съсредоточаване и мобилизиране на творческите сили и най-вече — за повишени лични и обществени критерии.

След „Модерни тренировки“ (1970 г.) Бела Тирновски е осъществил още 4 филма, един от които е поредна серия за Густав. За съжаление те не са ми познати и поради тази причина не мога да съдя за по-нататъшното развитие на режисьора. Но в първия си филм той прояви не само изобретателност, остроумие и хумор, граничещ с извънестетичното (без да го прекрачва), но и високо чувство за динамична анимация. Бихме могли да проследим една вътрешна линия между филмите на Атила Доргай („Вариации на змейска тема“, „Зайчетата“ и др.), която обединява лаконичната рисунка и виртуозно раздвижване на персонажа като средство за максимално концентрирано донасяне на една (поякога парадоксално звучаща) идея. „Вариации на змейска тема“ и „Модерни тренировки“ имат и аналогично драматургично изграждане — пореди-

„Концертисимо“



ца от миниатюри: в първия филм — вариации (като музикалните) на една тема, във втория — многократно им натрупване. И в двата случая неочакваният обрат на развиващата се история размества привичните представи за нещата и събитията, позволявайки ни да ги съотнесем към някои особености на съвременните човешки взаимоотношения. Като правило аналозиите и асоциациите надхвърлят видимата конкретност на разработваната тема, придавайки ѝ по-обобщено и, бих казала, общочовешко звучене.

Тук бихме могли да открием и една по-дълбока връзка между двете национални анимации — унгарската и българската: лаконичност на изказа, многоизмерност на идейните внушения, обобщено звучене на героите, динамична анимация, търсене силата на интернационалния език на раздвижената и одухотворена рисунка.

Надали дебютът на Бела Тирновски в този смисъл може да претендира за някакво изключително новаторство — по-скоро той е демонстрация на великолепно овладени, но вече извоювани от други филмови територии. Именно затова значително по-голям интерес представляват първият филм на Йозеф Гемеш „Концертисимо“, който е реализиран по едно и също време с „Модерни тренировки“ — 1970. г. Запазвайки духа на хумористичния изказ, той отива по-далеч, обогатявайки го с нотки на хаплива ирония и острия сарказъм, като напуска сферата на безобидната шега и леката задявка, за да прехвърли мост към далеч познаними проблеми на човешкото битие. В известен смисъл „Концертисимо“ е своеобразно разголване същността на днешния потребител, но не в сферата на материалното битие и не толкова в областта на духовните интереси, колкото в един обществено-политически план. Със средствата на анимационния синтез, все още не напускайки изцяло водите на

комедийната ситуация, „Концертисимо“ успява да постигне своеобразен анализ на някои от причините, водещи до военни катаклизми. Пред очите на зрителите в концертната зала става нещо необичайно: музикантите се появяват на сцената с необикновени „инструменти“ — всички разновидности на военната техника. Спазвайки процедурата на предконцертната подготовка, те „настройват“ инструментите си, прицелвайки се в публиката. Всичко това се следи твърде внимателно от празнично облечените хора без сянка на смут или страх, като едно любопитно зрелище, за печалните последиствия на което никой не мисли. Нещо повече, самите зрители заемат по-удобно за „музикантите“ място, бурно аплодирайки диригента, който с махването на диригентската палка ще приведе в движение целия механизъм на военната машина. Аристократична надутост вее от почти акварелно решените публикации и концертна зала. За сметка на това откровената графичност и карикатурна заостреност на „музикантите“ и техните „инструменти“ внася още в изобразителния строй на филма нотки на дисонанс и абсурдност, която ще бъде изведена с финалната поанта. Равнодушието като една от най-страшните язви на човешкото общество, е доведено в този филм до пълния си абсурд, без да бъде абсурдно в дълбоката си същност. Именно видимата парадоксалност на ситуацията става изходна точка за съотнасяне на филмовите събития и герои към техните проекции в живота.

„Погребението“ е друг филм на Йозеф Гемеш, показан в панорамата на унгарската анимация, който ми позволява да мисля, че Гемеш е художник, продължаващ търсенията си както в сферата на тематиката, така и в изобразително-динамичното изграждане на филмите си, с което очертава доста категорично свой стил.

Свършено самобитен и индивидуален е и един друг унгарски ре-

жисьор, представен в панорамата с филма си „1812 година“ — Шандор Рейзенбюхлер. Отново повтарям, че той направи впечатление още с първите си филми, един от които бе „Открадването на Слънцето и Луната“ — патетична поема за вечната борба между светлината и тъмната, между доброто и злото, за крепящия човечеството стремеж към Слънцето и Луната, като символи на прогреса, знанието и свободата. Неговата активност и творческа инвенция се проявиха и в търсенето на адекватна изобразително-динамична форма за разкриване на заложената в произведението идея. В бягащите цветни петна, в сложните екранни композиции и монтажни построения все повече присъства моментът на дълбоко рационално осмисляне и извеждане на идеята. Монтажният принцип за изграждане на филма, разбиран не като последователност от кадри с различна крупност, а като сблъсък на емоционално-съдържателни категории и значения, раждащи нови понятия, идеи или емоции, още в този филм се прилагаше успешно. В показания в програмата негов четвърти филм „1812 година“, бих казала, че този принцип е положен в основата. Използувал фрагменти от Чайковски като музикална канава на филма, Шандор Рейзенбюхлер търси да създаде със средствата на анимационната техника адекватна зрителна поема. Подобен като цел е и филмът на Иванов-Вано и Норщейн „Битката при Керженец“, който, надявам се, е познат на нашата публика. Различията са в средствата на филмовото изграждане, в техниката, в монтажния строй на произведението и пътищата, по които то достига до зрителя. Външната динамика на екранното изображение е сведена до минимум. Анимацията като движение на пластическите форми в пространството и времето почти не присъства или е застъпена с отделни детайли. Движението приема по-дълбоки и скрити форми, превръщай-

ки се благодарение на монтажните сблъсъци (присъстващи в самото изображение) в движение на мисълта, в извеждане или развитие на една идея, във възникване на определени емоции. Струва ми се, следва да признаем плодотворния път на търсения на Рейзенбюхлер в тази нова за анимационното кино посока и да изкажем съжаление, че у нас все още не се правят опити в това направление.

Доста непозната за нас е и линията, по която се движи обемният анимационен филм, защитена в програмата на унгарската анимация с „Бобфилм“ на Ото Фоки. Естетиката на това произведение не е чужда на нашата анимация, но досега не е намерила в практиката си своя филмов еквивалент. Чарът на „Бобфилм“ се гради върху вярата в асоциативната способност на зрителите по аналогия или контраст с явленията и предметите от заобикалящия ни свят да натоварват филмовите герои с допълнителни образни значения. Персонажите на „Бобфилм“ са различни предмети, имащи конкретното си предназначение или употреба в ежедневието: бобчета, лъжички, самобръсначки, копчета, капачки, консервни кутии, шишета, книги, гребени, огледала, сифони, музикални инструменти и др. Ставайки филмови герои или среда, в която се развива екранното действие, те се лишават от предназначението, което са имали в бита. Натоварват се с нови значения и получават нови функции. Но връзките им с битовата им употреба не се прекъсват изцяло. Нещо повече, благодарение на тях екранните герои и среда се възприемат от зрителя в новото им качество: така врящото котле с фасул при проповедта на бобчето в църквата се асоциира с ада, бръснача ките-ника самобръсначка — с жетварка, сифонът, помитащ бобчетата — с маркутите на пожарните, разгонващи демонстрации и т. н. Оказва се, че основният принцип, върху който се

гради филмът, е закодиран още в заглавието, което е изградено върху игра на думи. „Боб“ на унгарски звучи почти така, както и „кукла“. Така че „Бобфилм“ в едно и също време означава „филм за бобчетата“, но и „куклен филм“. Както и неговите герои в едно и също време са бобчета, гребени, самообръсначки и т. н., но и хора, огради, жетварки и т. н.

В практиката на българската анимация бих могла да назова два филма, в които отчасти е застъпен същият принцип — „Парад“ на Христо Топузанов, в който филмовите герои са фигури от шахматната дъска, но и армия, и „Кравата, която...“ на Христо Топузанов и Доньо Донеv, в която кравата е и ибришим за конци. Абсолютно на същия принцип в рисуваната анимация е построен филмът на Тодор Динов „Ревност“, в който са раздвижени елементите на нотното писмо, превръщайки се в препускащи каубои, бягащи влюбени, носещи се лодки, издигащи се стълби и т. н. Съзнавайки трудността в откриването на идея за подобен обемен филм, все пак не мога да не изкажа съжалението си, че доста отдавна ние сме спрели търсенията си в тази посока.

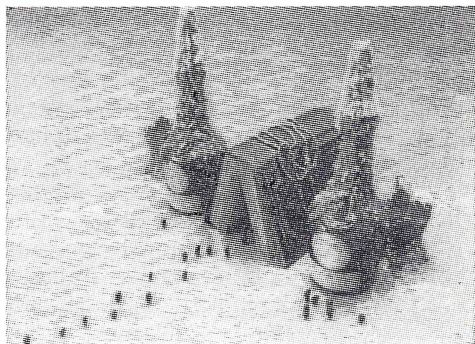
„Танцът на меденките“ на Петер Варшани ни показва развитието на народностната традиция в унгарската анимация. За герои са използвани меденки, които унгарците правят по различни тържествени поводи — в случая сватбено тържество. Чрез танца на тези меденки се разкрива любовта на девойка и младеж и съединяването им в съюз до зряла възраст. Както виждаме, следват се песенните, танцувалните и обредните традиции, обединени в едно пъстро красиво зрелище.

Отново бихме могли да прехвърлим мост към народностното начало в българските анимационни филми. За разлика от унгарците нашите художници търсят по-опосредствувани връзки с фолклора. Не се наемам да определям кой от двата пътя е

по-правилен и по-плодоносен. Очевидно и двата имат право на съществуване. Бих искала само да отбележа, че първият е по-ефектен и видимо по-фолклорен. В тази посока са и някои румънски и украински филми, например „Как жените мъжете си продадоха“ и „Как мъжете жените си наказаха“ на украинската режисьорска Гурвич (и двата са купени за разпространение у нас). Но не по-малко интересни и дълбоко народностни са някои от филмите на Доньо Донеv — „Тримата глупаци“ например или „Умно село“, а така също „Веселяци“ на Пенчо Богданов.

Филмът на Петер Собослай „Хей, ти“ тъкмо напротив, разкрива една свършена близост на някои търсения в тематичните и изразните сфери на нашата и унгарската анимация. Би могла да се направи доста пряка аналогия между него и филма на Иван Веселинов „Страх“ и като идея на насоченост, и като графично и ритмично изграждане. Иван Веселинов е по-обобщен в изказа си, неговият филм е по-контактен и стилизиран. Въпреки патоса на отрицание той проявява известна доза симпатия към героя или по-скоро съчувствие, което изчезва с невероятната хиперболизация на чувството му за страх, породено от неизвестни причини. Петер Собослай се е опитал да придаде по-голяма конкретност на произ-

„Бобфилм“





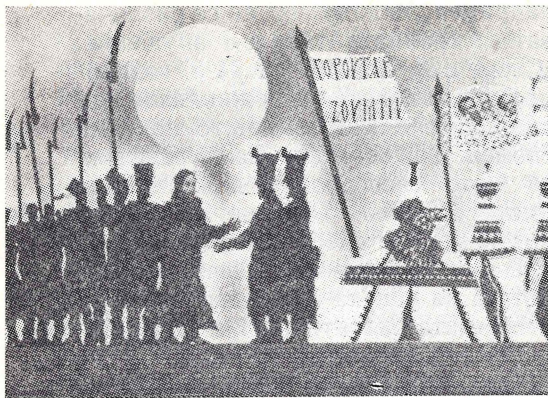
„Делфиния“

ведението си, отивайки зад рамките на българския филм, т. е. да ни доведе до онези явления в живота на човешкото общество, които стават възможни именно защото хората се затварят в своите черупки, именно защото се оградят от света с високи стени, именно защото се поддават на чувството на страх. Нещо повече, той открива в своя герой потенциалния извършител на „злото“. По думите на драматурга Андраш Ошват, присъствувал на вечерта на унгарската анимация, филмът на Петер Собослай се занимава с проблема за „обикновения фашизъм“, както нарече тази тема Михаил Ром. „Той разказва за това — сподели Ошват, — как обикновеният буржоазен човек може да се превърне в оръдие на фашизма.“ Лично аз смятам, че е пресилено да се натоварва филма на Собослай с такива значения. За мен той бе по-скоро един своеобразен барометър, който отбелязва, че някои от явленията в живота на българската анимация не са регионални и изолирани, а отговарят явно на вътрешните потребности на художниците от различни страни и определено очертават линия в световното анимационно кино.

Филмите „Спомен за лятото на 74-а година“ и „Са ира“ на Дьорд Коваснай по техника се доближават до някои филми на Иван Андонов —

например „Мелодрама“, но се различават по крайната си цел и внушение. „Спомен за лятото на 74-а година“ преследва повече съпреживяване или съпричастие към емоциите на един спомен. Той би могъл да се разглежда като своеобразна анимационна импресия. Без съмнение живописиста под камера е способна да изнесе на плещите си подобна задача. Непълнотата на успеха се предопределя от известната еклектичност и разностилие на изображението, както и на самата техника: на моменти това са живописни петна, изграждащи на екрана различни композиции, които имат за цел да предадат определено настроение, друг път живописиста под камера създава самото екранно движение на героите, приближавайки се до техниката на Герш, в трети случаи се прибегва към поредната смяна на статични живописно, а понякога и графично изградени композиции. Това нарушава и ритмическото изграждане на филма като цяло. В „Спомен за лятото на 74-а година“ художникът очевидно търси пътища за внушение едновременно в няколко посоки. Докато „Са ира“ е значително по-изчистен и изведен в своята цялост филм. Изграден е върху песента на Френската революция като звукова канава и идейно-смислова насока, а непрекъснато възникващите на екрана живописни платна по аналогия с известни картини на френски художници, както и постоянната цвятова метаморфоза, създават зрителния пласт на повествованието и допълват емоционалната заразителност на внушенията.

Съзнателно изпускам от полето на вниманието си някои филми, които са по-добре познати — например епизоди от серията за Густав или пък други като „Стриптиз“ и „Добрите дела“ на Бела Вайда, „Откриването на моста“ и „Сизиф“ на Марсел Янкович, „Целувам ръката ти, Будапеща“ на Елек Лисияк, които дооформят картината, но надали бележат перспективни тенденции в ун-



„1812 година“

гарската анимация. Може би трябва да се отбележи, че грижата за детския филм в Унгария е почти изцяло поета от телевизията, а „Панония-филм“ е производствената база, че в унгарските филми, предназначени за излъчване по телевизията, е значително подценена естетиката на изображението. Това става особено очевидно при простото съпоставяне на който и да е епизод от поредицата за Густав с болшинството от представените филми, дори с онези, които имат десетгодишно екранно битие.

Би могло също така да се отбележи, че в Унгария се пристъпва към редовно производство на пълнометражни филми. Първият от тях е

осъществен през 1973 г. по поемата на големия поет на 19 век Шандор Петьофи „Витяз Янош“ от режисьора Марцел Янкович („Сизиф“ е своеобразно отреагиране на художника на извършената от него сизифовска работа над пълнометражния филм и е противоположен по техника — черно-бял, рисуван върху обикновена бяла хартия с четка и туш). Копродукция със САЩ е вторият пълнометражен унгарски филм „Хуго-хипопотамът“ на режисьора Йозеф Гемеш, а третият филм „Лудаш Мати“ е завършен в края на 1976 година от Атила Доргай. Какви са успехите на колегите ни в тази посока, не можем да съдим. Но фактът, че те вече са в състояние да реализират пълнометражни анимационни филми, красноречиво говори за порасналия производствен капацитет на „Панония-филм“.

Отново ще направя уговорката, че една филмова програма, пък била тя и от 20 произведения, не е в състояние да даде пълна представа за състоянието на еднанационална кинематография, но напълно достатъчна за очертаване на нейните координати. И напълно необходима за сверяване на собствения часовник. Защото и унгарската, и българската анимация се вливат в общото русло на единния кинематографичен процес.

ДНИ НА УНГАРСКОТО КИНО — 1976 Г.

АЛЕКСАНДЪР ТИХОВ

Случи се така, че няколко години наред нямаш възможност да гледаш редовно унгарски филми. Познавах състоянието на унгарското кино от времето на стремителния възход на Миклош Янчо — един безспорно надарен, но много сложен и противоречив творец, — който така властно доминираше в цялостната картина, че дори такива изтъкнати творци като Андраш Ковач, Феликс Мариаши или Золтан Фабри оставаха някак си в сянка. Но въпреки това неотразимо присъствие на Янчо бях запазил впечатлението, че унгарското кино е богато с талантиливи, разнообразни и самобитни творци, сред които се очертаваше и групата на по-младите начело с Ищван Сабо.

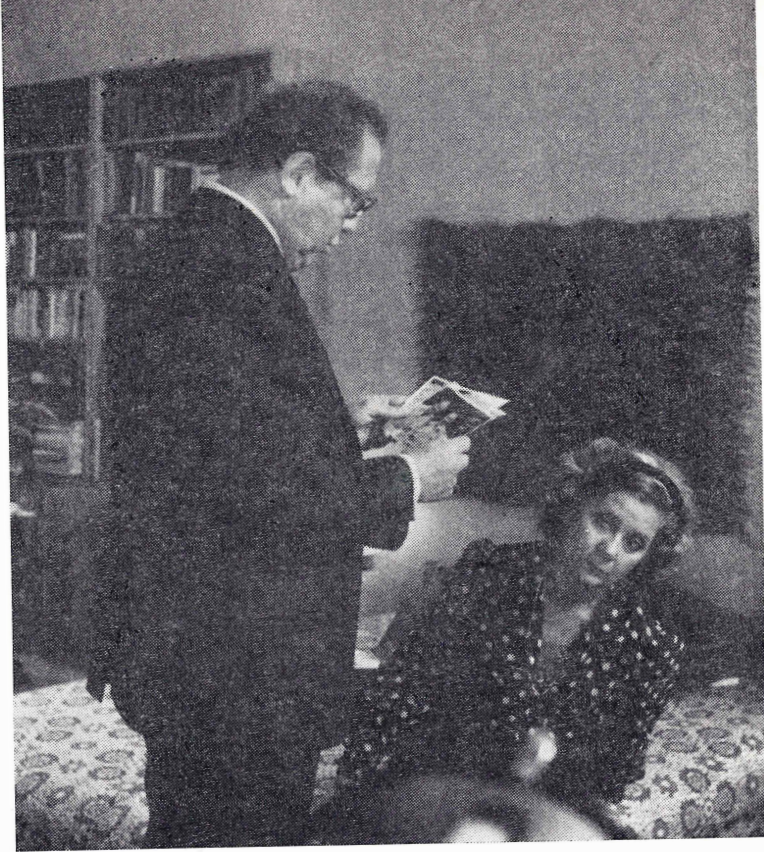
Тази година имах възможност отново да се запозная по-широко с унгарското кино. От 13 до 19 февруари в Будапеща бяха проведени за девети път Дни на унгарското кино — по същество национален фестивал, — на който бяха показани 19 филма (т. е. цялата продукция за 1976 година). И първото, най-общо впечатление от видяното се покри изцяло с онова, което беше останало в съзнанието ми — едно кино, богато с ярки творчески индивидуалности, белязано от неповторимо национално своеобразие в своята нравствена и философска целеустременост.

Преди да премина към онова, което бих желал да споделя по повод някои от видяните филми, няколко думи за характера и атмосферата на тези унгарски „дни“. Неволно тук се налага едно сравнение с нашия фестивал във Варна. В никакъв случай не желая да определям „дните“ като еталон за подобни начинания. Всяка страна има правото да оформя организационно тези инициативи, както намери за добре. Но не може да не направи огромно впе-

чатление трезвата деловитост и, бих казал, изключителна скромност, при които протичат унгарските „дни“. Преди всичко обстоятелството, че те нямат състезателен характер — няма жури, няма награди, — ги превръща в един в орчески, лабораторен преглед на изминатия през годината път, на който преглед се показват без селекция всички произведени филми. Изобщо думата „фестивал“ тук не се споменава и това, че липсва „празничност“, т. е. светска суетня, в никакъв случай не намалява стойността и значението на „дните“ като онай най-важен момент в творческия живот на унгарското кино, в който се извършва равностметката за една година. И сериозно, и задълбочено, всичко е насочено именно към такава равностметка.

Най-напред една чудесна, много оперативна форма за контакти със зрителите, за узнаване „на място“ тяхното мнение. При всяко оповестяване на даден филм конферансието съобщава, че онези от присъстващите, които желаят след прожекцията да се срещнат с творческия колектив, могат да сторят това, като преминат в съседния, пригоден специално за такива срещи малък салон. А неговата „пригодност“ се състои в това, че там се е устроила телевизията със своята апаратура и записва в картина и тон изцяло провеждащия се разговор. Подчертавам, това не са пресконференции, а срещи със зрители, и то с такива зрители, които след като са изгледали срещу купен билет филма, идват да споделят съвсем спонтанно своите съображения и мисли за него. Тези зрители не са много, но затова пък са много активни в разговора с творците, който по правило преминава динамично, целенасочено, съдържателно. И не е случаен интересът на телевизията към тези разговори. Какво мисли унгарският зрител за унгарските филми е жизнено важен въпрос за унгарското кино, защото от години вече връзката с масовия зрител не е на желаното равнище. Трудно е да се определи коефициентът на полезност от тези срещи, но едно е ясно — те минават без излишен шум, без речи и подаръци, без взаимни комплименти, т. е. не формално. Присъствах на няколко от тях и всеки път се уверявах, че това бяха конкретни и много често твърде компетентни разисквания по основните въпроси, поставени от даден филм.

За характера на „дните“, за смисъла, който се влага в тях, говори и обстоятелството, че в три от шестте фестивални дни бяха проведени сериозни, широки дискусии: по проблема „литература и кино“ в Съюза на унгарските писатели, по общото състояние, очертано от продукцията за 1976 година в средата на унгарските кинодейци след доклад на П. Рени, зам. гл. редактор на „Непсабадшаг“, и по същото това състояние, но вече с присъстващите чуждестранни гости. Отново, както виждаме, потвърждение на желанието не да се „празнува“, а да се извърши всеобхватна, задълбочена работа по поставяне точната диагноза за дадения етап и по набелязване пътищата за по-нататъшното развитие. Като отношение всичко това не може да не буди уважение. Важно в случая е, че то не е израз на някакъв смут или тревога пред утрешния ден на унгарското кино. Напротив, бих казал, че това кино днес е изпълнено със самочувствие, без това да означава, че то не вижда и не осъзнава своите проблеми. Но унгарските кинодейци действително желаят преди всичко друго да дискутират открито, на широка обществена основа тези свои проблеми. В този смисъл е и стремежът да се осигури на „дните“ малка, но компетентна и „перспективна“ международна аудитория. Ние трябваше години да набираме кураж, за да организираме един колоквиум по линия на ФИПРЕССИ, който събра група критици от чужбина, за да се запознаят с българското кино. Без преувеличение мога да кажа, че почти същата тази аудитория от критици е всяка година гост на унгарското кино. За разлика от други фестивали тук не се канят „звезди“, а именно критици.



От една страна, откритата дискусия по създадените филми между създателите им и гостите, от друга — неизбежните отзиви, които ще се появят в международния печат, решават великолепно всички задачи на една кинематография по узнаване мнението на една компетентна аудитория и популяризирането в чужбина. Отново повтарям — не предлагам целия този унгарски „модел“ за еталон. Но ми се струва, че със своята рационалност, с очевидно по-широката си социална ефективност той има редица привлекателни страни, които заслужават внимание.

Известно е, че е неправилно да се дава цялостна характеристика на една кинематография само на базата на продукцията за една година. Затова и следващите бележки нямат и не могат да имат характер на генерални изводи и обобщения за унгарското кино, а се отнасят конкретно за картината на 1976 година.

Показаните 19 филма категорично потвърдиха, че унгарското кино се създава от талантиливи, самобитни творци. В това кино присъствуват силни, своеобразни автори, със своя дума по поставяните проблеми, със свое художническо и човешко самочувствие, безкомпромисни в своя изказ. В този смисъл едно честно кино, което последователно, без колебания реализира своите цели. Не може да има и съмнение какви са тия цели — те са очертани от социално-икономическото и духовното развитие на унгарското общество, организирано и направлявано от партията на унгарските комунисти. В този смисъл

днешното унгарско кино е свързано най-тесно с новата икономическа система, с нейните мащабни стратегически задачи, с едно лишено от догматизъм и доктринерство разбиране на социалистическата демокрация. Но трябва да имаме пред вид, че на фона на тази най-обща констатация на практика се очертава по-сложна и диференцирана картина. Ако се опитам да характеризирам сложността на тази картина, да я сведа до някакъв основен проблем, пред който е изправено унгарското кино днес, бих казал, че всичко може би опира до едно по-пряко и по-многопосочно свързване на героя със социалните и политическите условия в страната, до едно разширяване на блендата, която в момента като че ли е твърде силно фокусирана върху „малкия“, личен живот и не дава възможност да се почувствува с пълна сила диханието на „големия“ живот, да се доловят съкровенияте вълнения и стремежи на нацията именно на днешния исторически етап. Може би убедителен аргумент в подкрепа на казаното дотук е филмът „Обърканост“ на Гюла Маар. Талантлив режисьор и още по-талантлива актриса — Мари Тьорьочик, която познаваме от толкова много филми — ни поднасят една монодрама на четиридесетгодишна жена, прозряла изведнъж, че целият ѝ досегашен живот е бил лишен от смисъл. Изпаднала в тежка душевна криза, тя мъчително търси изход от своята самота. Ще успее ли да създаде нови човешки връзки със света, който я заобикаля? Ще настъпи ли край на обзелото я безнадеждно отчаяние? Като изследване на една личностна психология този филм има, разбира се, някаква стойност. Културната му, съвременна режисура и блестящата игра на Мари Тьорьочик (при по-слаба актриса филмът би се провалил напълно) го извисяват естетически. Но това е творба „затворена“, прекалено лична. Тя е лишена от социална детерминираност, поради което вълненията и тревогите на авторите не преливат в наши вълнения и тревоги. С една дума, един микросвят, откъснат, изолиран от широкия поток на живота.

От филмите, които търсят контакт с този поток, особено впечатление ми направиха три — „Лабиринт“ на Андраш Ковач, „Петият печат“ на Золтан Фабри и „Будапещенски приказки“ на Ищван Сабо. Без да са обвързани директно, прагматично с определени процеси, протичащи днес в унгарската действителност, тези филми докосват душевността на съвременника със своята философия, със своята жизнена позиция и мъдрост, с широтата на своя

„Петият печат“



човешки кръгозор. И може би това е най-характерният белег за сериозните съвременни унгарски филми — не непременно съвременност по външна фактура, по тезисно регламентирана проблематика, а отразеното, дори леко зашифровано съвременно мислене по проблеми, които очевидно имат своите корени в самосъзнанието, в менталитета на нацията.

Социологичен както винаги досега, Андраш Ковач ни поднася чрез разказа за един филмов режисьор, който мъчително търси да намери най-сполучливия край на своя нов филм, един сериозен размисъл за позицията на човека пред прастарата дилема — къде и коя е точно истината? Истината в съвременния свят отдавна е престанала да бъде елементарно еднозначна и човек действително преминава понякога през сложни лабиринти, докато я прозре. Но след като я е прозрял веднъж, той трябва да я защитава с цената на всичко срещу ония, които се опитват да я оспорват. И ролята на твореца е да открие за другите това, което те още не са открили сами. Добрият актьорски състав и тънката и умна режисура преодоляват до голяма степен сценарната литературност в този филм, който има амбицията да търси път към истината в един много широк социален контекст. В „Петият печат“ Фабри е отново верен на себе си. В един почти театрално построен филм, в който има малко кино, много диалог и много точна и богата психология, той отново изследва постоянно вълнуващия го проблем за насилието и отраженията, които то дава в човешката душа. Това е творба, която се стреми да проникне в психиката на „малкия човек“, да разкрие механизма на мракобесническата фашистка идеология, на съкровено фашистко верую — да се превръщат хората в „живи трупове“, т. е. в духовно тъпи същества, послушни оръдия в ръцете на властващите. Много умело Фабри експонира на фона на този основен проблем алтернативата борба — компромис, която придава на филма му твърде актуални политически аспекти, разположени в климат на дълбока хуманистична вяра в човека. Според мен „най-политически“ от всички тези филми бе „Будапещенски приказки“ на Ищван Сабо. При цялата елементарна, битова конкретност на своя сюжет — след войната няколко бездомни хора намират отвличен от водите и заседнал в пясъка трамвай, поставят го върху релсите и започват да го тикат към града — или може би именно чрез нея този филм се превръща в една умна, дълбока по смисъл притча за извървения от унгарския

„Будапещенски приказки“



народ до днес път и за това, накъде и как той трябва да се движи и напред. С присъщата си тънка чувствителност Сабо превръща това мъчително, понякога сякаш абсурдно и безнадеждно тикане на трамвая в голям символ на пътя към социалистическата родина. Едни не издържат и отпадат, други се влачат пасивни, трети се борят и жертвуват живота си. И трамваят въпреки всичко продължава своя път, защото хората се освобождават от егонизма си, изпълват се с вяра в своите сили, остават заедно, за да напредват, понякога с цената на върховни усилия, за да преодоляват всички изпречващи се препятствия.

В продукцията си за 1976 година унгарското кино предлага и един любопитен, формален експеримент — прилагане на съвременни жанрови структури към жизнен материал от миналото. Така например младият Георг Сомияш поднася в своя първи, дебютен филм, „Под краката им свири вятърът“ — впрочем с едно великолепно изпълнение в главната роля на нашия актьор Джоко Росич — чудесна амалгама от национален унгарски фолклор и уестърн. Връщайки ни в началото на миналия век, този филм разказва за унгарски хайдутини-закрилници на бедните в един изумително зряло постигнат в своята чистота баладичен стил, прилагайки стриктно рецептата на класическия уестърн за опозицията герой — закон. Филмът „Златото на призрака“ на Роберт Бан ни връща още по-назад — в началото на 18 век, за да ни разкаже една „костюмно-криминална“ история. Но моделът на съвременния „детектив“ е приложен все пак към една твърде отдалечена епоха, за да не почувствуваме — за разлика от филма на Сомияш, където това е преодоляно майсторски — опасно напрежение между форма и съдържание, способно да взриви творбата. Тук даже и много добрата игра на Дежо Гараш в ролята на инспектора Щранг не може да помогне за по-голяма органичност на филма, който в основата си остава преднамерен и наивен.

Наред с посочените дотук филми в продукцията за 1976 година видяхме и исторически романи, и съвременни психологически драми и комедии. Както виждаме, в жанрово отношение унгарското кино днес е наистина разнообразно. Но все още в общия му облик за тази конкретна 1976 година не се долавят достатъчно плътни чертите на днешния ден на социалистическа Унгария. И това е по-сериозната резерва, която може да се направи по отношение на филмите, които видяхме тази година, по време на „дните“ в Будапеща. Може би тя е и важна, защото ни се струва, че пътят към идейната и естетическата зрелост, към по-тесен контакт с националния зрител за всяко социалистическо кино води неизбежно през новата, неизследвана още социалистическа съвременност.

Едно дръзко явление: новото мексиканско кино

ТОДОР АНДРЕЙКОВ

Темпико, Темпико —
Темпико е в Мексико!
Чуден край далеч оттук,
някъде на юг. . .

(Български текст на популярна песничка от 40-те години)

Признавам, че съм затруднен в решението на много важен въпрос: към кого е адресирана настоящата статия? Много е възможно тя да си остане почти абстрактен „отчет“ за едно пътуване до Мексико в края на 1976 г., наситено с гледане на мексикански филми — 30 на брой! (Поводът, разбира се, е основателен: симпозиум на Международната федерация на кинокритиците върху „Новото мексиканско кино“.) За да се установи контакт, трябва да се намерят онези потенциални читатели, които ще се заинтересуват от темата и с които може да се говори на горе-долу познат език. Но кои са те? Онези стотици хиляди ли, които претърпват салоните, за да гледат „Йесения“? Но те не се интересуват от **мексиканското** кино. Те се интресуват от **мелодрамата**, а Мексико за тях е декор и екзотика. Разбира се, самият филм ги учи на това решение — като изкуство „Йесения“ е точно на равнището на цитираната горе песничка. В случая злото иде от това, че съществува (и винаги е съществувало) едно мексиканско кино, което само е изграждало определен тип отношение към себе си. А най-лошото е, че на българския зрител му е показано главно **това** мексиканско кино при без друго редките му срещи с мексиканското кино. Всички условия за създаване на предубеждение у взискателния зрител са налице. Това предубеждение не можа да бъде разбито от двете седмици на мексиканския филм в София през 1974 г. и 1975 г., които демонстрираха съществуването (особено първата седмица) на едно по-раз-

лично мексиканско кино. Характерно е, че твърде малко кинодейци пожелаха да гледат филмите, включени в седмиците. Не по-малко характерно е и това, че най-добрите филми не бяха купени за разпространение в страната. Впръчем следва ли да се учудваме, че не желаят да ни показват **сериозното** мексиканско кино? Вземете току-що излезлият на български роман на Хуан Рулфо „Педро Парамо“. В Мексико той е излязъл през 1955 г. Прочетете го и кажете какво е задържало издаването му у нас повече от две десетилетия? Случаят се обяснява с концепцията за разпространението на изкуството не като изкуство, а като стока. Тогава нямаше още „бум“ на латиноамериканската литература. А сега го има и от няколко години я превеждаме направо масово. Но „бумът“ на латиноамериканското кино може би ще трябва да го чакаме още дълго време. . . Освен това дори в „стоковото“ разпространение на литературата и киното по много причини не действуват едни и същи закони. Нека си спомним, че Антониони направи своя „бум“ в средата на 60-те години. Неговата „трилогия“ бе купена в цял свят, но българският зрител така и не видя тези филми и така и никога няма да ги види, защото, повтарям, кинопазарът не е адекватен на книжния пазар и т. н. Така, че ако тези интересни и оригинални филми от далечно Мексико, за които се каня да разправам, не стигнат до нас през следващите една-две години, няма да стигнат никога, а това ще бъде тъжно, въпреки че единствено в последния случай настоящата статия ще придобие известна стойност на уникален исторически документ.

РЕГИОНАЛНИЯТ КОМПЛЕКС

В името на справедливостта и на логичното и убедително обосноваване на дързостта на **новото** мексиканско кино, е необходимо да се подчертае — вече в исторически план, — че **старото** мексиканско кино дълги години упорито е използвало като основна естетическа формула стихчето „чуден край далеч оттук“ (**тук** — това е всяка друга точка на земното кълбо извън Латинска Америка). През различни периоди и в различни направления мексиканското кино е страдало от своята провинциална затвореност, която кристализира в нещо като регионален комплекс.

Звукът реши икономическите проблеми на мексиканското кино, но не и културно-историческите. Звукът едновременно разшири и ограничи терена му. Наложил го категорично в **цяла** испански говореща Латинска Америка и го затворил пак там — **само** там. Като че приело съдбата си да бъде провинциално и регионално, мексиканското кино десетилетия се стремеше да подобри международната си ситуация, акцентирайки в масовата си продукция онова, което може да „заинтригува“ чуждия зрител — екзотиката. Така още в 30-те години се ражда формулата на „костумбризма“ (костумбрес — обичай): условно стилизирана мексиканска действителност — обикновено в мелодраматична конвенция, външно-формално използване на фолклора, изобилие на поставени по холивудски музикални ревя-елементи. До ден днешен „костумбристката“ продукция заема видно място в количествено отношение. И на нашия екран също от време на време „изпада“ по някой такъв филм.

Дори първият „връх“ в историята на мексиканското кино — филмите от 40-те години на Емилио Фернандес и Габриел Фигероа — не успява напълно да елиминира регионалния комплекс. Разбира се, това е едно в значителна степен по-автентично — и по дух, и по стил — кино. Но и то се старее да залага на всяка цена на „особеното“, а от друга страна, натрапчиво изтъква комплекса си по формулата „и ние сме дали нещо на света“, позовавайки се ту на мексиканския опит на Айзенщайн, ту на великите стенописци Ривера, Ороско и Сикейрос.

Звездата на двойката Фернандес — Фигероа залязва в края на 40-те години. Цялото следващо десетилетие, както и първата половина на последващото (60-те години) са наистина труден, мъчителен период за мексиканското кино. Красноречиви са икономическите показатели: производството, надминало 100 филма през 1950 г., започва да показва постоянна тенденция към намаляване и в началото на 60-те години слиза под 40 филма. Затормозява се естественият приток на творчески кадри. Главна задържаща роля играе създаденият през 1945 г. Синдикат на киноработниците. Защищавайки успешно професионалните интереси на своите членове пред продуцентите, синдикатът поставя почти непреодолими бариери пред младите таланти (например задължителен дългосрочен асистентски стаж и др.) И ако в края на войната дебютират 14 нови режисьори, то 10 години по-късно няма нито един дебют. На границата на 50-те и 60-те години се появяват едва две-три нови имена (най-ярки са Луис Алкориса и Хоми Гарсия Аскот). Трябва да дойде 1965 г., за да се появят първите организирани начинки на обновление в мексиканското кино.

„Трудните години“ са период преди всичко на идейно-художествена склероза. Започва да изглежда, че „костумбризмът“ в различните си разновидности заплашва да се превърне във вечно проклетие за мексиканското кино. И най-добрите, относително за периода, филми не успяват да му се изплъзнат. Положителните им качества остават в рамките на връзката с фолклора (малко по-автентична), на поетиката на народните балади и духа на народните празници (пресъздадени с повече съдържаност и художествена мярка). Социалната проблематика във филмите на съвременна „градска“ тема се изчерпва с разглеждане съдбата на жената в мексиканското общество в двете ѝ основни социални превъплъщения — проститутката и майката. . .

Едно изказване на писателя Карлос Фуентес от 1965 г. може да послужи като ярко обобщение на този период: „Наскоро се запитах дали съм виждал в някой мексикански филм хора, които да се хранят нормално. Оставям настрана филмите на Бунюел. Бунюел сам по себе си е цял един свят. Но в другите филми няма да намерите хора, които ядат, спят или се любят. Те ни представят един изкуствен свят от каширан картон, чието съществуване е лишено от смисъл. Този свят поддържа носталгията на буржоазната публика, на средните класи, спрямо една изгубена „невинност“, където се правят серенади с китари под прозорците на „синьоритите“.“

И така — Фуентес го каза — единствените стойности, създавани в мексиканското кино през „трудните години“, са филмите на Бунюел. Критикът Хосе де ла Колина конкретизира: „Единственото революционно кино, създадено в Мексико, са филмите на Бунюел. . .“ А режисьорът-сценарист Алкориса обобщава: „Ако все още днес в Мексико може да се говори за кино, то е защото съществува Бунюел.“ (И двете изказвания са от средата на 60-те години. Необходимо е тези становища да бъдат подчертани, защото влиянието на Бунюел върху новото мексиканско кино е осезателно. Това е естествено (като се има пред вид предшествуваният период). Това е добро и положително — ако се има пред вид влиянието на „духа“ на Бунюел. Това не е добро и е отрицателно, когато влиянието прераства в подражание. „Бунюел не създаде школа. Особеностите на неговия метод, на неговия стил, на неговия странен и неповторим художествен свят са такива, че той не би могъл да създаде школа, дори да искаше. Бунюел не може да бъде копиран.“ — заяви на симпозиума историкът Емилио Гарсия Риера по повод „отрицателното“ влияние на Бунюел, което се забелязва в някои творби на „новото мексиканско кино“.

ДВАТА ЕТАПА НА ОБНОВЛЕНИЕТО

През 1965 г. се организира „Първият конкурс на пълнометражния експериментален филм“. Зад тази многословна и не съвсем ясна формула се крие обединеното усилие на прогресивните творци от по-старото поколение (дори синдикатът е победен и участва като организатор) и на една група амбициозни младежи, горящи от желание за творческа изява. Резултатът от конкурса е: 12 игрални филма с малък бюджет, половината, от които убедително доказват както творческите възможности на създателите си, така и свежестта и оригиналността на художествените им търсения. Конкурсът налага имената на Рубен Гомес, Саломон Лайтер, Серхио Вехар, Мануел Мичел, Артуро Рипстайн, Хуан Ибаньес, Алберто Исаак — последните трима до днес са в челните редици на новото мексиканско кино. Но една страна на конкурсните филми — драматургията, сценарната основа — разкрива нещо особено поразително. Очевидно острата необходимост от вливане на свежа кръв в мексиканското кино е била схващана като насъщна задача за развитието изобщо на културата на страната и дори в известен смисъл на континента — на Латинска Америка. Само това може да обясни необикновено активното участие като сценаристи на най-големите мексикански писатели Карлос Фуентес и Хуан Рулфо и на колумбиеца Габриел Гарсия Маркес. Почти всички филми, премирани на конкурса, са създадени с тяхна помощ: „В това село няма крадци“ на Исаак по Маркес, „Любов, любов, любов“ на Ибаньес и Понсе — с участието на Маркес и Фуентес едновременно, „Тайната формула“ на Гомес — сценарий Рулфо и т. н. И подкрепата на големите писатели не се изчерпва с конкурса на експерименталното кино. За времето от 1965 г. до 1970 г. с участието само на Фуентес и Маркес са създадени 10 игрални филма. Безусловно това обстоятелство категорично благоприятства обновлението на мексиканското кино.

Вторият етап започва в началото на сегашното десетилетие и е пряко свързан с управлението на президента Луис Ечеверия.

Нова голяма група млади творци навлиза в мексиканското кино: Пол Ледюк, Фелипе Касалс, Гонсало Мартинес, Хуан Мануел Торес, Алфонсо Арау, Серхио Олхович, Алфредо Йоскович, Хосе Естрада и неколцина други днес вече са утвърдени режисьори. Ентусиазмът и устремът на младите, желанието им да кажат своя дума в изкуството са силни и заразителни, а художествените резултати — убедителни. Тяхното изкуство също е дълбоко национално, но друга е вече формулата за националното. Националното се свързва с културния, обществен и политически ангажимент на твореца.

Младите творци налагат структурни промени в системата на филмопроизводството и в цензурата. Новата независима продукция е раздробена, но точно това е прогресивният елемент, защото означава скъсване с традиционното производство на големите капиталистически филми, в рамките на което е почти невъзможно да се създаде обществено и политически ангажирано кино. Създаденият от правителството на Ечеверия либерално-демократичен политически климат в страната се явява като силен катализатор на отдавна назряващите промени в мексиканското кино. От 1971 г. правителството се намесва и съвсем пряко: започва процесът на национализация на филмопроизводството, който вече е почти завършен. В момента близо 90 % от продукцията се финансира от Държавната кинобанка и се ръководи от Генералната дирекция на кинематографията. Почти всички творци на новото мексиканско кино работят вече в рамките на новоизградената система и се радват на една доста широка творческа и производствена свобода. Днес и мексиканското кино е официално разрешено третирането на остри социални в

политически проблеми. Това не означава, че са отпаднали всички ограничения. Някои теми „минават“ с голяма мъка в държавната кинематография. Или изобщо не минават, което от своя страна стимулира съществуването на една нова, независима продукция, оказала се във „възкресената“ ситуация на цялото „ново“ кино отпреди 1971 г. Към тези интересни и показателни взаимоотношения в недрата на новото мексиканско кино ще се върна при разглеждането на отделни филми.

„ШКОЛА“ ИЛИ „ВЪЛНА“?

В подобни въпроси винаги се таи известна схоластика. И все пак въпросът възникна по време на нашия симпозиум, бе дискутиран (може би излишно широко) и двете становища имаха своите застъпници.

Струва ми се, че „новото мексиканско кино“ не може да се разглежда като кинематографична школа. И при най-добро желание е трудно да се открият онези белези на единство на търсения и резултати (особено трудно е това в областта на формата), които биха ни дали право да приложим дефиниция за школа. Обратно — доста ясно видимо е, че се касае за едно широко движение на творчески индивидуалности, за едно кино от **авторски** тип, в което срещаме голямо разнообразие както в начините на третиране на действителността, така и в начините на използване на съвременния киноезик. И тъй като това движение е доста масово, по-аналогия по-подходящо е да се използва иначе компрометираният термин „нова вълна“ (като изрично му пожелаем да не го сполети бързото разпадане на френския му аналог).

„Новото мексиканско кино“ е едно многообещаващо културно движение — и с конкретните си резултати, и още повече като тенденция. То ще изпълни своето обещание, ако плътно се ориентира, както вече го демонстрират най-добрите му творби, към значителните социални, политически, народностни и културни проблеми на своето време.

ОПОРНИ ТОЧКИ В РОГА НА ИЗОБИЛИЕТО

Най-напред статистиката. На вниманието ни бяха предложени 28 пълнометражни филма и една програма от късометражи. Шест филма представляха „старото“ кино — за сравнение, за да се припомни „какво е било по-рано“, и за информация на онези от групата, които не познаваха историята на мексиканското кино. Имаше филми от 30-те, 40-те и 50-те години. Имаше Фернандо де Фуентес, Чано Уруета, Емилио Фернандес и дори Бунюел. Останалите 22 филма представяха новото мексиканско кино. Един от 1971 г. — началото на голямото обновление. Всички останали от най-новата продукция — 1974 (само няколко), 1975 и 1976.

Филмът от 1971 г. е „Рийд — Въстанало Мексико“ на Пол Ледюк. Безспорно той е първата голяма опорна точка. Филм, отварящ път на нов поглед към историята, на ново третиране на отношението история — индивид. И същевременно филм, сам по себе си етап — първо крупно постижение на младото, на революционното кино.

Вторият етапен филм — появил се едновременно с филма на Ледюк в същата 1971 г. — липсваше от програмата. Вероятно организаторите са разчитали на огромната му популярност, на това, че е прожектиран в цял свят. Става дума за „Механика насионал“ на Луис Алкориса (българско заглавие „Национално авторали“, прожектиран у нас по време на първата седмица на мексиканския филм). Блестящата сатирична комедия на Алкориса открива пътища за обновление на традиционните, на популярните



„Рийд — Въстанало Мексико“

жанрове — обръщането им с лице към съвременната действителност, наситането им с остра социална и морална проблематика. Алкориса предлага и нова формула на националното в киното — не на базата на абстрактно-фолклорното, а на базата на конкретно-социалното.

От филмите на Ледюк и Алкориса водят началото си основни тенденции в новото мексиканско кино.

ИСТОРИЯТА

Най-яркият период от цялата мексиканска история — революцията от 1910—1917 г. — до голяма степен се е превърнал и в най-якия национален мит. Класическото мексиканско кино е изиграло значителна роля в процеса на митологизиране на историята — чрез подчертаната романтична окраска, чрез елементаризирането и схематизирането на събитията и героите на революцията.

Прочие, първата значителна функция на „Рийд — Въстанало Мексико“ е демитологизацията, а това ще рече **възстановяването** на историята. Възстановяването се извършва чрез анализ и съпоставяне на събития, факти, хора. И чрез съпоставянето на гледни точки. От една страна, Ледюк се стреми към максимално обективно изложение на фактите. Това е **основата**. Тя диктува суровия даже суховат документален стил на изображението, черно-белия негатив (вириран чрез цветен позитив), 16 мм лента, увеличаваща зърното си (търсен ефект) при прехвърлянето на 35 мм. С всички тези особености на стила операторът Алексис Гривас се е справил блестящо. Върху **основата** се налагат още два **пласта**. Първата **корекция** се извършва от гледната точка на американския журналист Джон Рийд, главен герой на филма (за основа на сце-

нария е използвана неговата книга „Въстанало Мексико“). Оценките на Джон Рийд частично трансформират фактите, налагат им идейна и емоционална оценка. Втората **корекция** е гледната точка на режисьора-автор. За него от особено значение е еволюцията на самия Джон Рийд, превръщането му от прост наблюдател на събитията във все по-активен участник, в убеден борец на революцията, в оня Джон Рийд, който малко по-късно ще напише „Десет дни, които разтърсиха света“! И така филмът като цяло е мексиканската революция, видяна от Джон Рийд и Джон Рийд в революцията, видян от Пол Ледюк.

„Рийд — Въстанало Мексико“ е голям идеен, драматургичен и стилистичен урок за новото мексиканско кино. И поуки му се използват в новите филми на историческа тема.

Ветеранът на „новата вълна“ Алберто Исаак показва новия си филм „Атентат“. Първият сложен период на революцията — първото предателство на десните сили. Генерал Уерта премахва Франсиско Мадеро. Жертва на десния терор става и либералният сенатор Белисарио Домингес. Шателното документално възстановяване на перипетиите в дейността на Домингес до самата му смърт представлява сюжетната канава на филма. Всички епизоди, свързани с Домингес, очевидно следват концепцията на „драматургията на факта“ и „Атентат“ с успех развива опита на „Салваторе Джулиано“. Анализът в резултат на съпоставянето на фактите води до разкриване на механизмите на властта и политиката в буржоазното общество. Но анализът не означава сухота и безстрастност. Напротив, емоционалното авторско отношение е ясно изразено. То е подчертано чрез един образ, изпълняващ същата функция като Рийд във филма на Ледюк — племенника на сенатора Себастиан Кирога. Близостта на двата филма се подсилва и от черно-бялата лента, и от суровия документален стил на изображението.

Не съм сигурен дали новият филм на най-продуктивния режисьор на „новата вълна“ Фелипе Касалс „Каноа“ следва да попадне в групата на истори-

„Каноа“



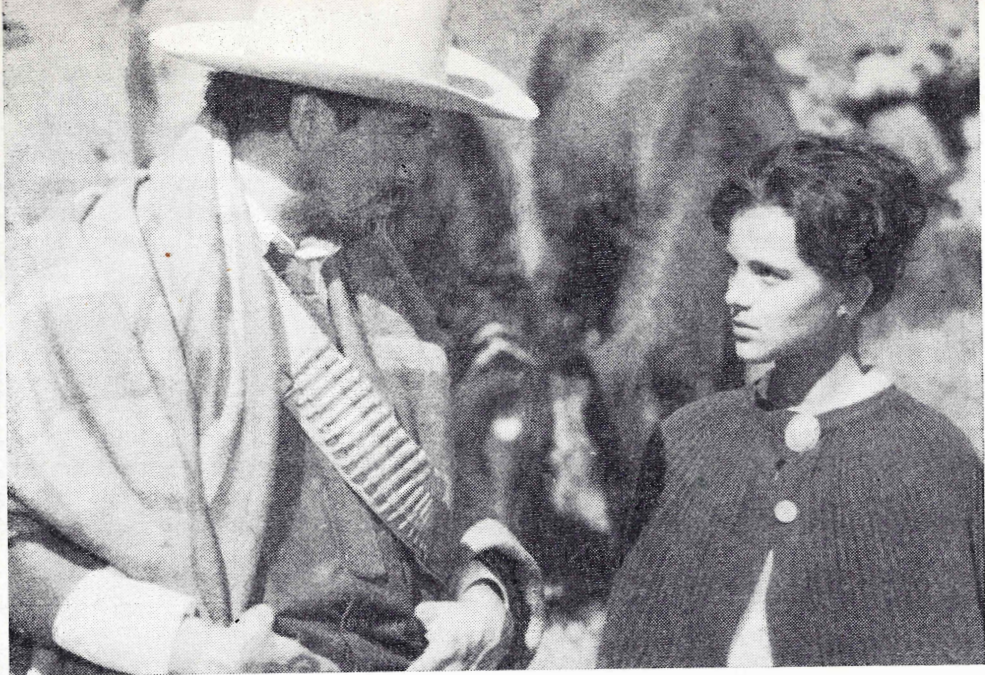
ческите произведения. Става дума за действително събитие, станало само осем години преди създаването на филма. В село Каноя спират за преспиване петима младежи от столицата на щата Пуебла, тръгнали на няколкодневна екскурзия. Местното кюре успява да разпали фанатизма на тълпата, внушавайки ѝ, че младежите са комунистически агитатори, които искат да разрушат съществуващия порядък (случката е станала през 1968 г.!). Побеснялата тълпа напада къщата, където са отседнали младежите. Двама от тях и цялото семейство на приютилия ги селянин са буквално напълзани на парчета. Останалите трима едва оживяват с отрязани части от тялото и натрошени кости. . .

Филмът има оригинална структура, която постига две основни (привидно противоречащи си) цели: едновременно активно-емоционално включване на зрителя в събитието (събуждане на негодувание, протест и омраза) и дистанцирането от събитието чрез разрушаване на естествената му хронология (възможност за аналитична операция, която стига до корена на причините и последствията). Анализират се структурите на властта, които допускат и стимулират произвола и насилието: кюрето е тип на местен „кастик“ (пълновластен провинциален управник от феодален тип), разполагащ едновременно с икономическа, политическа и духовна власт и с всички възможности да злоупотребява с нея. Този аналитичен подход, обусловен от вече историческата дистанцираност от събитието, прави от „Каноя“ актуално-политически и исторически филм едновременно.

Исторически филм с огромно емоционално въздействие е „Произшествие в рудника „Марузия“ на чилиеца Мигел Литин (намерил политическо убежище в Мексико след фашисткия преврат в Чили). За този филм писа цялата световна кинопреса по повод представянето му на няколко международни фестивала и горещите дискусии, които предизвикваше навсякъде по повод номинацията му за „Оскар“, и. т. н. Интересуващите се има къде да прочетат, затова ще избягна обстоятелственото разглеждане. Обобщавайки, ще рискувам една известна формула: „Актас де Марузия“ е хроника, която действа като драма! Така Айзенщайн сам характеризира своя „Броненосец. . .“. Действително

„Произшествие в рудника „Марузия“





„При всички случаи ти се казваш Хуан“

Литин блестящо е усвоил и приложил в съвременния етап големите уроци на Айзенщайн. Поемам и следващия риск: и по органичност, и по патос „Актас де Марузия“ може да бъде наречен. Броненосецът „Потьомкин“ на 70-те години!

Още един извод: филмът на Литин съзнателно бяга от всякакъв символизъм. Затова пък успява да се издигне до символика чрез пределния си автентизъм, чрез строгото следване на историческите събития. Тази стилска особеност е характерна за още два исторически филма: „При всички случаи ти се казваш Хуан“ на Марсела Фернандес Виоланте (почти единствената режисьорка на мексиканското кино) и „Дългата война“ на Гонсало Мартинес.

Първият филм пресъздава епохата на религиозните войни от 1926 — 1929 г. Вторият — исторически епизод от XIX в. — борбата на коренното население от щата Чиуауа срещу местните „касици“. Общото в двата филма е, че без да се отказват от автентичното и аналитичното показване на историческите събития, използват популярни сюжетни и жанрови форми. Филмът на Марсела Виоланте — семейната драма. „Дългата война“ — схемата на уестърна. Не мисля, че тази „концесия“ снижава сериозно идейно-художествените качества на двата филма. Сигурно е обаче, че ги прави интригуващи за по-широк кръг зрители.

В областта на историческия филм новото мексиканско кино ефикасно се бори против дългогодишното фалшифициране на националната история и с това изпълнява важна обществено-политическа роля, далеч надхвърляща задачите му на изкуство и развлечение.

СОЦИАЛНИ И ЧОВЕШКИ ДОКУМЕНТИ ЗА ДНЕШНИЯ ДЕН

Особено внимание заслужава една малка група от три филма. Те имат много общи черти. И трите третираат проблемите на **индихенизма**, т. е. на етниче-

ски групи от коренно индианско население. Третират ги сериозно, отговорно, загрижено, тревожно, критично — антиромантично, антисантиментално, антифолклорно, демистифициращо и демитологизиращо. Те имат обща позиция с историческите филми, които отхвърлят фалшифицирането на историята. Но отиват по-далеч от тях, защото отхвърлят фалшифицирането на настоящето. И пишат с филмови кадри една бъдеща правдива история. Чрез поставянето на политически и етнически проблеми, чрез разкриването на остри социални противоречия тези филми търсят социалната, политическата, историческата и културната идентификация на забравени етнически групи на нацията.

Тези три творби са много повече от **филми**. Те са преди всичко потресаващи човешки и социални **документи**. Именно затова документалността е и най-съществената им кинематографична особеност. В случая не бива да се говори за документален стил или за документални изразни средства, а за органична, необходима форма за изява на едно определено съдържание. А иначе двата от тях са игрални филми — „Вървейки крачка по крачка“ на Федерико Файнгартсхофер и „Хуан Перес Холоте“ на Арчибалдо Бурнс. Третият пълнометражен документален филм — това е новата творба на Пол Ледюк „Мескитал — историята на един етноцид“.

Сега е моментът да се отвори обещаната скоба за границите на творческата и гражданската свобода в рамките на държавната кинематография. От разгледаните филми с историческа тематика повечето са държавна продукция. Дори „Каноя“! В областта на историята е позволена и най-острата критика, най-безпощадното разрушаване на фалшивите митове. Това е все пак критика на **минали** режими. Ако филмът на Марсела Виоланте е продукция на Националния автономен университет на Мексико (УНАМ), то не е, защото темата е отхвърлена от държавната система на филмопроизводството, а просто защото УНАМ има средства и освен учебните филми на студентите от кинофакултета всяка година произвежда по няколко игрални филма. Малко по-различно е положението в областта на съвременната тема. Тук понякога също е допустима остра критика. Допустимо е атакуването на социални проблеми, особено на такива, които правителството е обявило за наследство от миналото — например мизерията в големите градове, жилищната криза, престъпността и т. н. Във всички тези области през последните години режимът има с какво да се похвали. Колкото и незначителен да е напредъкът, осъществяването му е част от правителствената програма. Табу засега остава — освен армията — именно **индихенисткия** проблем. Тук подобрение като че ли няма. Изглежда, Ечеверия също не е намерил ефикасно решение, проблемът продължава да бъде „болен“ и... всичко е ясно. И тъй „Мескитал...“ и „Вървейки крачка по крачка“ са **независими** продукции. А това значи, че и разпространението им е свързано с трудности. В особено тежка ситуация е филмът на Ледюк, който може да разчита единствено на киноklubовете и, изглежда, още дълго няма да припари до киномрежата.

Но Пол Ледюк продължава да бъде начело — и през 1976 г., както и пет години по-рано. Неговият „Мескитал...“ е не по-малко вълнуващ и борчески филм от „Рийд — Въстанало Мексико“. И още по-аналитичен. Автентичният документ е призван да подкрепи, да документира една обмислена, но не преднамерена, а извлечена от самата действителност **гледна точка**. От това документът става **потресаващ** — разкриващ, изобличаващ, отричащ действителността, която показва, зовящ за сътресение, за промяна. Ледюк е намерил интересна „обемна“ конструкция за своя документален сюжет. Всяка буква от азбуката е първата буква на една тема, разкриваща нови черти на живота и проблемите на бедните селяни от Мескитал, от племето отони, забравени от бога и държавата. Ето няколко примера: Б — буржоазия, К — класи, Д — де-



„Вървейки крачка по крачка“

мокрация, Е — етноцид (50% от жителите нямат питейна вода, ужасяваща детска смъртност, липса на лекари), Ф — фабрики, П — правителство (ТО ни ограбва, помага на капиталистите, а не на народа, работническите квартали са бордеи), М — миграция, Р — резюме, С — съюз (на работниците! — вашата борба е и наша борба!). В диалектическото свързване и емоционалното натрупване на зрителните образи, коментиращи тази азбука на ужас и протест, е взривната сила на този филм, обединил и претворил поезията на Довженко и омразата на Бунюел.

„Вървейки крачка по крачка“ използва една простичка линейна фабула, която не влиза в конфликт със завършения документален стил. Също така безконфликтно неколцината професионални актьори се интегрират в автентичната среда на селцето от етническата общност Матласинка и неговите истински обитатели. Един дребен чиновник, попаднал вследствие бюрократическа грешка в този **пореден** забравен край, вегетира, пишейки молби за преместване, без да се опита да вникне в света, който го заобикаля. Няколко събития постепенно предизвикват сътресение и променят отношението му към този свят на жестока мизерия. Както се вижда, фабулната схема е елементарна, но Вайнгартсхофер е успял да я насити с истински неподправен живот. Отначало пълната документалност на действието е оправдана от позицията на наблюдател, заемана от героя. По-късно неговото **включване** в тази документална действителност, което е резултат на фабулни ходове (той се включва социално, емоционално, сексуално), е осъществено много майсторски, без никакви стилистически сътресения. Единството на стила се запазва и когато събитията вземат трагичен обрат за героя. Той загива, но в селцето Сан Франсиско Остотилпан нещо вече се е променило. Родило се е съзнание за съпротива, за борба, което няма да помръкне, а ще продължи да расте.

В „Хуан Перес Холоте“ на Арчибалдо Бурнс отсъства борческата интонация на другите два филма. Изследването на действителността, в която съществува понастоящем индианската общност чамула — потомци на древните май, — довежда автора до твърде песимистични заключения. Контактите със съвременната цивилизация не са донесли нищо добро. Отчайваща мизерия и прогресивно увеличаващ се алкохолизъм са съдбата на тези хора, осъдени на изчезване. Младият герой на филма, който вече е имал контакт с големия свят, се връща в родното си село, но е безсилен да промени каквото и да било, и постепенно сам се предава, потъвайки в алкохола и резигнацията.

Филмът е екранизация на роман и точно следва фабулата на първоизточника. В него има и ретроспекции, и визиони на главния герой. Тези изразни средства, според някои от критиците, участващи в симпозиума, разрушават стилового единство на филма, влизайки в противоречие с обективната част на разказа, изградена подчертано документално. Наистина, всички събития, показани като обективно повествование, са толкова автентични и убедителни, че въздействуват като свършено неподправена действителност (изпълнителите, с изключение на самия Хуан, не са актьори, а жители на селото, където е снимано). Някои възприеха филма като документален, „замърсен“ с игрални елементи (визионите). Напразно режисьорът два пъти подчерта изрично, че филмът е екранизация, че и документалните епизоди са всъщност игрални, че просто сюжетът на самия роман е изграден върху отличното познаване на живота на тези хора, а по същия път е вървял и снимачният екип — детайлно изучаване, **проникване** в конкретната реалност на чамула и пресъздаването ѝ във форми, които не излизат от нейните всекидневни прояви. Та това е методът на Флаерти, използван още при снимането на „Нанук“. А използването на откровено условни повествователни похвати освен като разрушаване на стилового единство, би могло да се разглежда — от една по-широка позиция — като обогатяване на изразните възможности на съвременното кино, като разрушаване на строгите жанрови и видови граници.

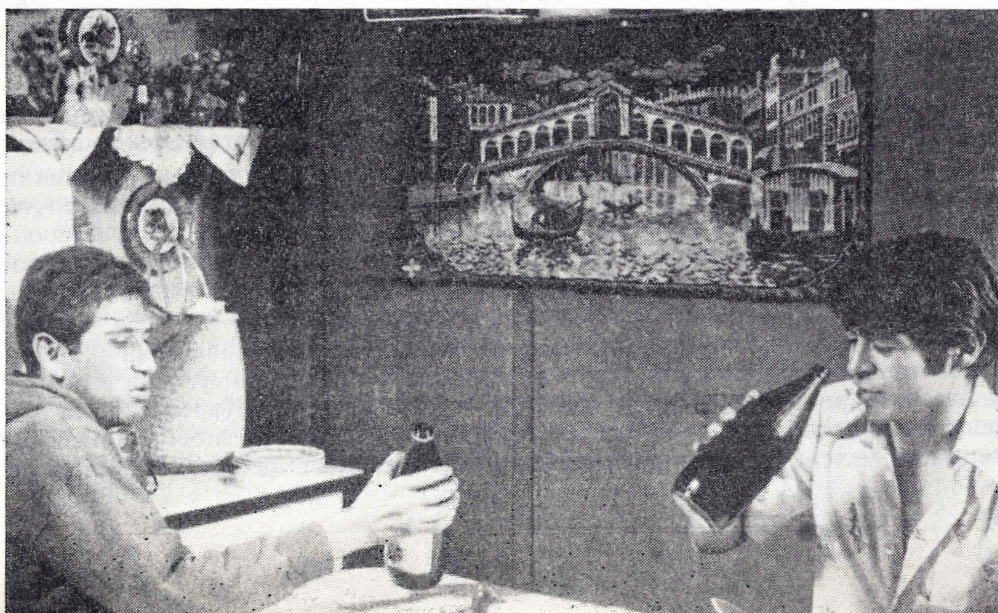
НОВОТО КИНО И СТАРИТЕ ЖАНРОВЕ

Обновлението, трасирано от „Механика насионал“, обхваща по-дълбоко драмата, отколкото комедията. Като отчитаме особеностите на латиноамериканската художествена действителност, трябва да имаме пред вид по-скоро мелодрамата с характерната за нея острота на сюжетните ходове и с повишената ѝ емоционалност (мелодрамата е най-популярният жанр в изкуството на всички латински нации). Запазвайки повечето от основните особености на жанра, новото мексиканско кино внася някои съществени корекции: усложняване на характеристиките на героите — избягване от елементарното делене на **добри** и **зли**, привеждане на самите понятия за добро и зло в съответствие със сложната съвременна действителност. Традиционната мелодраматична схема служи за прикриване на сериозните проблеми на живота. Внасянето на ново съдържание в принципно същата схема помага за разкриването на действителността. Отказът от пълното скъсване с каноните на мелодрамата не е резултат на неспособността на младите творци да усвоят други форми на изкуството, а на стремежа да не се прекъсне контактът с масовия зритель, да му се предложи една принципно нова концепция за действителността в леко-достъпна форма. Забележително е, че дори някои от най-добрите филми на историческа тема не се отказват понякога от ефектен мелодраматичен ход.

Най-значителните постижения в областта на съвременната мелодрама са „Чин-чин пияницата“ на Габриел Ретес и „Другата девственост“ на Хуан Мануел Торес. Ние бихме казали, че това са филми на „младежка тема“. Фил-

ми за мъчителното търсене на път и място в живота, на философия за живота — преминаващи през младежката дружба и разочарованието, през срещите с възвишеното и най-често с грозното, завършващи с първия сериозен житейски крах, а за някои от героите и с истинска трагедия. И двата филма успяват да открият социалната обусловеност зад всички перипетии на индивидуалното поведение — и като мотив, и като резултат. И двата филма довеждат своите герои до спонтанния бунт, изразяващ се в предизвикване на пожар или в стрелба с пистолет срещу символите на мръсното и грозното в живота. И въпреки че конкретният бунт на младите герои не води до никъде, цялостната логика на действието води до отричане на действителността и до апел за промяна. По повод на тези два филма и на „Страстите на Беренис“ на Хайме Умберто Ермосильо, някои от участниците в симпозиума заговориха за „пироманията“ на новото мексиканско кино. Струва ми се, че иронията е неуместна, дори ако някои виждат тук „еднообразие на финалните решения (три филма от 22!?!). Тази „пиромания“ говори за един страстен стремеж към промяна — на съзнанието, пък и на статуквото. Другото е въпрос на идеологическа зрелост на отделните автори — до какви конкретни сюжетни решения достигат. При всички случаи обаче искреността им не подлежи на съмнение. И това го доказват най-добре филмите като цяло, а не прекалено придиричното критическо вглеждане в отделни решения! От двата разглеждани филма „Другата девственост“ е по-оптимистичен (бих казал дори декларативно-оптимистичен) въпреки „гъстите“ мелодраматични ситуации. Той предлага едно прозрение на своите млади герои. „Чин-Чин пияницата“ не предлага никакъв изход на своя герой: всичките му мечти за щастие безнадеждно рухват и той се оказва завинаги на дъното на живота. Но филмът на Ретес е безспорно по-трезво аналитичен в изследването на действителността. Той предлага повече на зрителя си, а това, струва ми се, е по-важно. С основната си ситуация той напомня на „Забравените“ на Бунюел. Младият режисьор не крие, че това е явен „поклон към най-големия от големите“ (както се изрази самият той), и не крие радостта си, че „маестро“ е харесал филма му. Заслужено, защото във всичко останало „Чин-чин...“ е оригинално произведение.

„Чин-чин пияницата“



По-комплициран е случаят със Серхио Олхович, един от най-продуктивните режисьори на новото кино („Среща с един самотен човек“ бе показан у нас през първата мексиканска седмица, а „Къщата на юг“ — в студийните ки-на). Киното на Олхович е пределно ангажирано, обществено и политически, бъдещо съзнанието, в известен смисъл просветителско. Той обаче винаги се стреми към един по-усложнен метафоричен изказ, който явно се вдъхновява както от голямата латиноамериканска литература, така и от примера на Бунюел. Например „Къщата на юг“ е изцяло построен върху една концепция за времето, характерна за творчеството на Маркес. Влиянието на Бунюел може да се открие в стремежа за съсредоточаване на действието в едно затворено пространство, чиято функция е да послужи за катализатор при изявата на конфликтите (струва ми се, че още над мексиканското кино виси мечът на „Ангелът унищожител“, който гениално разработи художествената концепция за затворено пространство и по същество единствената ситуация, заключена в него). Това е особено очевидно в най-новия филм на Олхович „Коронацията“ (където са използвани и ситуации, и образи от „Престъпният живот на Арчибалдо де ла Крус“). Обаче младият режисьор далеч не е такъв майстор на ситуацията като Бунюел и Алкориса (съавтор на „Ангелът унищожител“) особено когато цялото действие се свежда до единствена гигантска ситуация, затова и метафорите при него не успяват да достигнат необходимата сугестивност, а остават по-скоро деклариращи. Експресията у Олхович често е неорганична, а това обеднява и самото съдържание.

Все във връзка с това трябва да отбележа, че най-голямото разочарование се оказва новият филм на талантивия и оригинален режисьор Артуро Рипстайн „Фокстрот“. Рипстайн не за пръв път използва „Бунюеловото“ затворено пространство (той сам претендира, че е ученик на Бунюел). В познатия ни (от първата мексиканска седмица) „Замък на чистотата“ той бе успял да направи това органично, бе успял да насити ситуацията, да ѝ придаде убедителен, директно-обективен и убедителен метафоричен смисъл, да ѝ придаде значителни стойности и в двете направления, и най-важното — да я направи мексиканска, а не само общочовешка. Уви, Бунюеловото влияние във „Фокстрот“ е чисто формално. Безкрайно чужд ни остава този абстрактен румънски граф, който се „затваря“ на малък пустинен остров, заедно с жена си и двама слуги (трима мъже и една жена — охо, какви страсти се очертават!), за да се скрие от Втората световна война. От всичкото това е трябвало да се получи унищожителна сатира на буржоазията (според автора), а се е получила отблъскващо-претенциозна и даже скучна история. Неспасяемото не е могло да бъде спасено дори от „международните звезди“ Питър О'Тул, Шарлота Рамплинг и Макс фон Сюдов. Проектирането на „Фокстрот“ на симпозиума имаше огромно значение: този филм показва накъде в никакъв случай не бива да върви новото мексиканско кино, ако иска да остане **ново**, ако иска да остане **мексиканско**. А пропъ за актьорите: мексиканското кино разполага с чудесни, органични актьори и актриси, то разполага и със звезди. И една от най-големите заслуги на новото кино е, че е успяло да накара дори звездите да се разтворят в героите си — обикновени мексикански хора от днешния ден или участници в исторически събития — че е успяло да превърне доброто актьорско изпълнение в естествено очаквана част от добрия мексикански филм.

На края няколко думи за комедията. Нейните постижения са най-скромни в новото мексиканско кино. Един от малкото и значителни успехи е познат у нас от първата мексиканска седмица — „Инспекторът* Калсонсин“ на Алфонсо Арау, свободна адаптация на Гоголевия „Ревизор“. органично приспособена към мексиканската провинциална действителност наситена с истински



„Живителни сили“

национален хумор, превърната в безжалостна сатира на местните „касии“ (всевластните местни управници). Заслужава внимание „Да убиеш лъва“ на Хосе Естрада — сатира на типичната латиноамериканска диктатура. Във филма тънко са разкрити повсеместният и ефикасен механизъм на самата диктатура и упорито неефикасният механизъм на терористичните актове като средство за борба срещу диктатурата. Недостатъци на филма са честото спадане на темпото и известно стилово и жанрово „лутане“.

Най-добрият майстор на мексиканската комедия, авторът на знаменитата „Механика насионал“ Луис Алкориса, всъщност има много по-широко режисьорско „амплоа“. Предпоследният му филм „Предсказанието“ (в съавторство с Габриел Гарсия Маркес) е сериозна драматична творба с философски аспирации. Филмът е широко известен в цял свят и затова не бе представен на симпозиума — съвсем скоро ще се появи и на нашите екрани. Алкориса се връща към комедията с последния си филм „Живителни сили“. Това е комедия на историческа тема, по-точно комедия за мексиканската революция. За движещите сили на революцията и за ловкото приспособяване на буржоазията, която използва революцията за своите класови цели. Комедия за **предадената** и **продадената** революция. Алкориса е проявил наистина изключителна смелост и находчивост, решавайки да разкрие тази изключително сериозна, дори болезнена за националното съзнание тема със средствата на комедията и сатирата. Въпреки че не е на нивото на най-големите филми на своя автор, „Живителни сили“ е успешен и особено насърчителен експеримент за новото мексиканско кино в една още слабо експлоатирана от него жанрова област.

Новото мексиканско кино е намерило пътя към своя народ — произведенията му печелят все по-голяма популярност. Може би донякъде и със скромната помощ на симпозиума на ФИПРЕССИ то ще намери скоро път и към зрителите на други страни. Новото мексиканско кино е вече значително явление в културата на Латинска Америка — не само като качество, но дори и в количествено отношение. Ако то съумее да остане вярно на себе си — на гражданската си ангажираност и на художническата си съвест, — има всички възможности да се превърне в основа, отправен пункт и сила за разгръщането на едно широко настъпление на прогресивното киноизкуство на цяла Латинска Америка.

АЛБЕРТО ЛАТУАДА: ПРОФЕСИОНАЛИСТЪТ

ЕЛЕНА ВАСИЛЕВА

Има кинематографисти, чиито творчески профил се очертава изведнъж. Италианският режисьор Алберто Латуада не е сред тези филмови създатели, които се изразяват така пълно, отчетливо и изчерпващо се. Той е режисьор-тълкувател. Присъствува във всеки един от своите филми. По различен начин. С различна интензивност на вътрешната ангажираност и участие. Но винаги с цялото достойнство, отговорност и тежест, които му дава веднъж избраната и отстоявана позиция на професионалиста. Нещо повече — творческото поведение на режисьора в италианското кино показва особен род последователност, при която промените идват, сякаш да потвърдят устойчивите страни на една дългогодишна дейност.

Повод да се обърнем към създаденото от Алберто Латуада е преминалата наскоро у нас панорама, която включи някои от по-характерните му филми: „Бандитът“ (1946 г.), „Мелницата на По“ (1949 г.), „Шинел“ (1952 г.), „Буря“ (1958 г.), „Човекът от мафията“ (1962 г.), „Ще ѝ бъда като баща“ (1974 г.) (Филмографията на Латуада надхвърля тридесет заглавия.)

Най-общият поглед върху тях дава възможност да се открият контурите на едно сериозно кинематографично дело, започнало в предвоенния период, за да продължи интензивно до днес. И по своеобразен начин да свидетелства за по-сложните взаимодействия, които се оформят от всичко онова, представляващо ядрото на творческата личност, повече или по-малко получила изява във всеки отделен момент.



Трудно е да се огледа и осмисли пътят на Алберто Латуада вън от пълния, разглеждан на различни нива контекст на италианската филмова култура, към която принадлежи. Произведенията на режисьора се включват в един от най-стабилните ѝ пластове. Въпреки чувствителните промени във времето продължават да държат будна своята немалобройна аудитория. Извън страната пазят престижа на италианското кино.

Без да имам претенциите за едно по-широко разглеждане, ще се опитам само да набележа опорните точки, които според мен спомагат да се характеризира създаденото от кинематографиста.

ЛИТЕРАТУРНАТА ЛИНИЯ

Прави впечатление, че по-голяма част от филмите на Латуада са създадени на базата на определен литературен източник. Нещо, което поставя въпроса, дали всъщност те не се превръщат в поредица от екранизации. Би могло да се разсъждава в тази посока. Да се търсят изворите на една линия в киното — в исторически актуален план, — която показва по-специални и различни по своя характер взаимодействия с литературата.

Що се отнася до творчеството на Алберто Латуада, при него, струва ми се, е необходимо да се изтъкнат няколко момента. От първия до последния си филм този режисьор определено се придържа към един тип повествователно кино, подхранвано от прозаичните жанрове в литературата. От традиционните прозаични жанрове. При това с максимално спазване на техните най-класически характеристики: сюжетостроене, психологически подход при изграждането на образите, акценти и поанти. Кое то веднага отвежда мисълта към традициите на световната проза от миналия век. В някакъв смисъл филмите на Латуада сумират и извеждат на друго, вече кинематографично ниво постиженията на тази проза. (Известни са интересите на режисьора както към италианската, така и към руската литература от миналия и началото на нашия век.)

И предопределят веднага мястото на Латуада сред кинематографистите-тълкуватели, за които всеки филм се явява своеобразен прочит на литературното произведение. Нещо повече — тълкуватели, целящи да достигнат нивото на литературата, като че ли „да влязат“ в кожата на авторите и да останат анонимни кинематографисти — звено от традицията.

Киното, което прави Алберто Латуада въвн от своите изобразителни проблеми и постижения, в пълния смисъл на думата е литературно кино. Оттам то е и линейно, подчиняващо се на всички закономерности, които носи прозаичният литературен изказ. Не е авторско кино. Характеристиките му следват внушенията на писаното слово. Но пък тъкмо в избора на произведенията, в акцентирането на отделни моменти, в търсенето на актуални смислови връзки, в създаването на герои-персонажи се разкрива позицията на кинематографиста. Неговите творчески възможности и пристрастия.

ОСНОВИТЕ

Малко е да се каже, че Алберто Латуада започва кинематографичния си стаж при калиграфистите (асистент на Солдати, Поджоли). Неговата творческа биография не спори със своето начало (Латуада показва особена последователност в придържането си към началата). Връзката с калиграфистите е нещо повече от първи уроци по кино за бъдещия режисьор. При тях той осъзнава смисъла, да кажем, и драмата на професионалиста.

Но какви са калиграфистите и какво в най-общи линии представляват техните филми, отредили им по-специално място и положение спрямо продукцията на официалното кино в Италия по време на фашизма. (За последното изследователите споделят, че не е създадо нито едно ярко явление.) Това са кинематографисти с известни демократични разбирания, с определени културни интереси и амбиции, поставени да работят в морето на занаятчийското производство. Оттам, принудени да решават всеки за себе си основния проблем: как да правят филми така, че да не губят престижа си на кинематографисти. И отговорът, който ги сродява е само един — усъвършенствуване на професията.

Търсейки незасегнати от фашистката митология прибежища за творчество, обявявайки се за аполитични, без да се включват по двете причини в групата на антифашистката младеж, която в голямата си част води „устен и писмен живот“ (сп. „Чинема“), някак скромни и незабележими, тези кинематографисти създават неголям брой филми, които се отличават с формална изрядност и завършеност. (Оттам и понятието — „калиграфизъм“.) Но тъкмо със старанието си да доведат до формално съвършенство отделните филмови компоненти калиграфистите косвено изразяват несъгласието си с разпространените и в крайна сметка възприети от тях тематични и жанрови конвенции на времето. Тук пък се корени двусмислеността на тяхната позиция и творческо поведение.

Мелодрами в по-голямата си част, филмите на калиграфистите, в които освен пластическа личи и сериозна литературна подготовка и култура, имат ограничен кръг на влияние и въздействие. Встъпват в конкурентни отношения с така наречените филми „на белите телефони“ с които привидно се сливат по общи белези. Гледани са с недоверие и критично око от ония млади хора, които се обявяват срещу всякакви компромиси и отстъпки на официалното кино. И калиграфистите се оформят като самостоятелно присъствие във вече поляризиращия се климат на италианското кино. Водещ момент на техните настроения, намерил отражение и във филмите им е „частната битка“ — изолираното лично присъствие. Над него тегне самота и безнадеждност. Но тъкмо калигра-

фистите са хората, които отстояват позициите на професионалиста по онова време. Те впрочем създават по онова време и понятието професионалист, бранещ собствено естетическите критерии при филмовото производство. Пословичната съвестност и отдаденост на професията у калиграфистите сякаш вещае идването на новото време.

Но калиграфистите са само един момент от доста определена културна традиция. Ориентирането на Латуада към тях освен някои лични мотиви и причини идва да покаже и принадлежността му към един тип италианска интелигенция, съществуваща в духовния климат на изкуството, не особено високо поставена поради демократичните си настроения в стълбицата на официалната ценностна йерархия. Предимно със селски произход, представителите на тази интелигенция се създават още във времето на борби и подем, свързани с националното обединение през миналия век. След неговото извършване западат, късайки връзките си с „корена“, към който се връщат с чувство на носталгия и тъга. Но пък сред тях остава жив споменът за всички демократични и хуманни ценности, белязали с неповторимост онази епоха в италианската история. Ценности, които се прояждат в новото време, отхвърлят се като архаични, понасят чувствителни деформации от преакцентирания ги фашизъм.

С присъщата си мъглявост и известна митологизация, които идват от обстоятелство, че им е отнета историческа конкретност и перспектива за сметка на прекомерното компенсационно засилване на чисто хуманните значения, ценностите на Рисорджиментото са онзи макар и не особено ефикасен резултат, но необходим опонент на официалната култура и идентифицирания се с него авангард (футуризма). Оформят се като звено във времето — една традиция, чиито връзки с началото вървят изключително по литературен път: националната романтична поезия (Леопарди, Кардучи), веристите, световната реалистична проза от миналия век насам. И още — дават стимул за едно характерно житейско и творческо поведение, което се изразява в стремението към притежаване на литературни познания и култура. От своя страна то се свързва и с още една традиция — веризма в италианската опера, култивиращ вкус към мелодраматичното изживяване и спектакъла.

Ето защо един от постоянните мотиви на изкуството, което се създава в този традиционен климат (тук са и калиграфистите), е изгубеното достойнство, злата съдба, фаталната предопределеност. Третирани винаги в сантиментален план, те представляват своеобразна емоционална реакция на снизения социален статус, на губещите значения и стойности от миналото, на отнетите демократични права и възможности. Това изкуство не излиза с идейна концепция, която да се противопоставя на фашизма. То сякаш си отрежда почетеното място — пазител на ценностите. И в това е неговата роля и значение.

РАЗГРАНИЧЕНИЯТА

Не би трябвало да отъждествяваме творческото поведение на Алберто Латуада с това на калиграфистите. Той не само ги надскача във времето — включва се в редиците на неореалистите, преживява тяхната криза, поема пътя на моралистите-изобличители. От калиграфистите Латуада приема веруюто на професионалиста. Но му придава друг смисъл, като избира такива сюжети и мотиви, които центрират неговата лична тема. Да я наречем най-общо темата на човешката съвест.

Още с първия си филм — „Джакомо идеалистът“ (1942 г.), направен по романа на Де Марки. когото отнасят към веристите, режисьорът, без да скъсва със своите учители, вече чувствително се отдалечава от тях. Впрочем де-



„Бурята“

бютът на Латуада в киното е един момент, може би не най-яркият, от неговата дейн ост през ония години. А тя показва стремежа му да се ангажира обществено на страната на антифашистите: участие във вестниците „Каминаре“ и „Коренте“, които са с антифашистка насока, отхвърлени проекти за филми, сред тях един по „Равнодушните“ на Моравия; книгата „Квадратното око“, съдържаща серия художествени фотографии, които показват живота на бедняците и техните квартали със съчувствие и симпатия; изяви на кинодеец — устройва прожекция на филма „Великата илюзия“ (Ж. Реноар) в навечерието на войната и т. н. (Впоследствие Латуада ще покаже във филмите си своето уважение към френското поетично кино от 30-те години.)

В „Джакомо идеалистът“ също е налице мотивът на оскърбеното човешко достойнство, отново третиран в характерния за времето мелодраматичен план. Но в значенията на филма личат и други моменти, подсказващи посоките, по които тръгва режисьорът, за да открие своята тема.

Филмът разказва историята на една трагична любов. Главният герой е млад учител, върнал се в родното си място гарибалдиец, който не може да примири своите високи идеали с обкръжаващата го провинциална действителност. Очевидно в избора на героя се крие тенденция, която и впоследствие присъства във филмите на Латуада — да се хвърли мост между две епохи — на Рисорджиментото и на фашизма в Италия. И да се напомни, вероятно противно на очакванията, за пълното крушение на идеалите, закърмили новото столетие.

Същевременно от този филм тръгва и по-нататък все по-категорично се оформя определен човешки тип, наречен по-късно „върналият се от фронта“. В малко по-друга вариация — върналият се от пленничество — той ще се появи в „Бандитът“, за да влезе трайно с най-пълните си характеристики в италианското кино: героят, докоснал се до историческите промени и затова притежаващ вече друго съзнание (неореализма, политическото кино от 60-те години).

В качеството си на персонаж-предтекст, зад който стои самият Латуада, Джакомо позволява да изпъкне с по-голяма сила темата на бездуховното

провинциално съществуване. Както се споменава в различните източници, разгръщането ѝ заема голяма част от повествованието във филма. Извеждана чрез детайлен критически анализ, намерила други обекти и прицели във времето, тази тема е една от най-здравите нишки в творчеството на Латуада. Тя зазвучава в пълен глас в неговите филми след кризисния период на неореализма, когато редица кинематографисти преориентират своите интереси и опит (Джерми — вторият му период, Дзаватини — Де Сика). Без да бъде сатирик, различаващ се по интонация от мнозина (Моничели, Пиетранджели, Полидоро), Латуада застъпва една и съща линия с тях в края на 50-те години. Разликите идват в няколко пункта. Латуада запазва своето литературно кино. Приемайки позицията на моралист, той е най-близо до класическия тип моралисти. Не само цели да покаже и подложи на критика провинциалните нрави и менталитет, но се стреми вътре в самото произведение да постави герои, които им опонират. (Струва ми се, само във филма „Елате да пиете кафето си у нас“, 1970 г., подобни герои отсъствуват.) И почти навсякъде това са влюбените. Тяхната истина идва да демаскира обществените условности и нравствения фалш.

На темата за любовта Латуада отрежда важно място в своето творчество. От втория му филм „Стрела в хълбока“ (1943 г.) започва нишката, обединяваща юношеската му трилогия — „Гуендалина“ (1957 г.), „Сладки измами“ (1960 г.), „Степ“ (1962 г.). Това е любовта — откровение и първо сериозно изпитание на ценностите. Нейната сянка е трагична — първите филми на режисьора, които кореспондират с настроенията по време на фашизма, а по-късно — с излъганите надежди за съществена промяна след войната. Предизвиква драми на съвестта — фонът на съмнителните резултати от „икономическото чудо“ и замогващия се консумативен менталитет. И стига до патетично решение в „Ще ѝ бъда като баща“. Тук тя е любовта-природа.

Особено показателни са моментите, отграничаващи Латуада от неореалистите. Като застъпва същите нравствени позиции със създателите на новото италианско кино, вероятно най-близо до линията Дзаватини — Де Сика по хуманитарни интереси, Латуада се различава от тях по своя метод на работа. Придържа се към литературни първоизточници. Прави филми с традиционно повествование. Внася нови елементи в мелодрамата, но не се отказва от нея, създава герои-персонажи, а не използва герои-типове, взети от самия живот, и т.н. Неща, които поставят филмите на Латуада от това време на границата между старото и новото италианско кино.

Вероятно и в това придръжане към традиционните филмови форми се крие една от причините, позволили на режисьора, без в общи линии да изменя избраната си насока, сравнително по-леко да излезе от кризата на неореализма. И да стъпи на своя територия, доближаваща се по проблематика до тази на авторското кино от средата на 50-те години.

Има и още една черта, подвижна, като че неуловима, която разделя филмите на Латуада от масовата кинопродукция в Италия. Притежаващ опит на стабилен професионалист, режисьорът няколко пъти си позволява да влезе в нейните води („Ана“ — 1950 г., „Вълчицата от Калабре“ — 1953 г., „Буря“ — 1958 г., „Мандрагора“ — 1965 г., „Господин доктор“ — 1968 г.). В тези филми Латуада ползува цялата типология и етнография на търговското кино. И без да я руши в основни линии, натоварва значения ѝ с един пласт култура, която веднага поставя други акценти и подчертава разликите между филмите на професионалиста и произведенията на занаятчиите.

„УНИЖЕНИТЕ И ОСКЪРБЕНИТЕ“

Прави са били критиците, нарекли любимите герои на Латуада „унижените и оскърбените“ — определение, което крие постоянния интерес на режи-

съора към руската класическа литература, присъстващ в цялото му творчество. Но с Достоевски ще се заеме по-късно Висконти („Бели нощи“). Латуада държи линията Пушкин — Гогол — Чехов. Освен хуманните значения, критичния патос налице е и интерес към по-концентрираното извеждане на човешката психология у тези автори. И то по посоката, противопоставяща индивида на обществото.

Генезисът на „унижените и оскърбените“ тръгва от мотива на оскърбеното човешко достойнство. Той като че ли следва характеристиките на най-общата моралистична схема, която разделя героите на добри и лоши. Впрочем такава отчетливо разграничаване на „лагерите“ почти винаги е налице във филмите на Латуада. Запазвайки основите на схемата обаче, режисьорът извежда значенията ѝ в друг план, по-конкретен, нюансиран, обогатен от личния му художнически вкус и интереси. Вечното противопоставяне на доброто и злото, опозицията индивид — общество се свързва с променливите характеристики на времето (идейно-тематични и стилистични). „Униженият и оскърбен“ герой на Латуада не е просто добрият човек. Това е битият. Нравственият човек, загубил почва под краката си. Отхвърленият в едно общество, което брани своите антихуманни закони и норми. Неуспелият бунтар. Изолираният. Самотникът, загубил връзка със себеподобните си. Героят, на когото са чужди консумативните страсти и менталитет.

Развитието на този персонаж (самото му създаване е заслуга на Латуада, негов личен дял) — от следвоенните филми на режисьора досега — показва всичките онези устойчиви и променящи се във времето характеристики на един определено проблемен пласт в италианското кино. Най-общо казано, в него се третират нравствените дилеми на индивидуалното съзнание, поставено на изпитание от скоростните промени в заобикалящата го действителност. Латуада приема като всеобщ императив на съвестта, измерваща се с най-високата нравствена мярка — любовта. „Униженият и оскърбеният“ винаги е страдателната страна в изменящия се духовен климат на обществото. Той не може да намери своето място сред другите. Или трябва да плати високата цена на пълен отказ от моралната си цялост, или да загине. Но „униженият и оскърбеният“ носи любовта. Присъстието му е обвинително. Загубите му се измерват с това, доколко ще бъде способен да обича.

Без да е полемист, оглеждайки някои от най-показателните факти и явления в италианското общество, и то в определено нравствен план, Латуада съумява да се произнесе с цялата тежест, която му дава позицията на моралиста. Общественият защитник на „унижените и оскърбените“.

В този смисъл твърде интересна е съпоставката между филма „Салваторе Джулиано“ на Франческо Роза и „Човекът от мафията“ на Латуада. Разглеждайки един и същ обществено-политически феномен — мафията — под различен ъгъл, двамата кинематографисти постигат едни и същи нравствени резултати в своите внушения. „Салваторе Джулиано“ е големият политически портрет на мафията. Филмът на Латуада — битовата картина, която показва не по-малко зловещото лице на политическите машинации. При това Латуада е като че ли свръханонимен в своя разказвателен филм. Простият сюжет — ваканцията на един милански чиновник и неговото семейство в Сицилия, където той трябва да откупи благоволенieto на своите високопоставени благодетели, като извърши убийство, — неусложнените характеристики на героите, почти хроникалната филмова форма — всичко това идва да подчертае привидно дистанцираното поведение на режисьора към избраната тема.

Най-силни, най-близо до художническите пристрастия на Латуада са неговите „унижени и оскърбени“ в трите му неореалистични филма: „Бандитът“, „Мелницата на По“, „Шинел“.



Погледнат в исторически план, „Бандитът“ е един филм на прехода между старото и новото кино. Нещо повече—на драматичния преход, който присъства в тъканта на самото произведение. Днес във филма прави впечатление не толкова мелодраматичната структура и акценти, колкото върно уловената атмосфера на следвоенните дни. Нея Латуада олицетворява и концентрира в образа на върналия се от пленничество Ернесто (Амедео Надзари), който получава удар след удар от разкриващата се пред очите му картина на родния град. Не само се руши „малкият античен свят“ (заглавие на един от филмите на Солдати). Идва ново време, което ще изправи „унижения и оскърбеня“ пред още по-големи изпитания. Персонажът на бандита, както се споменава неведнъж, надхвърля типологията на неореалистичните герои от първите следвоенни години и като че ли загатва за всички онези нерадостни моменти, очакващи избуялата италианска улица. В някакъв смисъл Ернесто е предусещане за появата на герои като Умберто Д. и момичетата от „Рим — 11 часа“. Във филма Латуада използва актьора Амедео Надзари, считащ се дотогава за „лицето на латинския любовник“. Присъствието на Надзари в „Бандитът“ натоварва значенията на образа с по-обхванат смисъл и конкретно звучене. Ернесто е първият, макар и белязан с патетика, негероичен герой в новото италианско кино.

В „Мелницата на По“ режисьорът задълбочава социалните и историческите характеристики на „унижения и оскърбените“. Използвайки като първооснова романа на Рикардо Бакели, той отново търси кореспонденция във времето. Събитията от миналия век, свързани с борбите на ломбардските селяни и мелничари, почти повтарят ситуацията, в която са поставени техните потомци след близо сто години. (След войната отново изниква и остава нерешен аграрният проблем.) С дълбока любов и вяност към националните традиции режисьорът изгражда колективния драматичен образ: „униженият и оскърбенят“ народ, борещ се за по-добро и светло бъдеще. И отново чрез трагичен апотеоз — потъпканата любов на двама млади хора, фатална случайност. С „Мелницата на По“ Латуада се доближава до интонациите и мащаба на филмовия епос.

Това е най-яркият, най-личният филм на Латуада. Бих добавила — класическото произведение на Алберто Латуада, запазило непокътнати своите внушения във времето. „Шинел“ показва всички онези интерпретаторски принципи, взети в концентриран вид, които определят мащаба на неговото творчество.

Без да изменя в основни линии на Гоголевия сюжет, режисьорът открива възможности, твърде точно и безпрепятствено да го разположи в друго време — Италия от началото на 50-те години. Бюрократизиращото се италианско общество. Неговата нова структура. Йерархически порядък, граничещ с абсурда. Духовният климат на неяснота, кризисни деформации, нравствена инверсия. Всичко това е естествената почва на Гоголевите герои. И Латуада ги транспортира на екрана така пълно и органично, че те заживяват свой самостоятелен живот.

„Униженият и оскърбеният“ герой в „Шинел“ не е просто малкият човек, понасящ ударите на обществото. Това като че ли е една от първите заявки на един определен тип в италианското кино: непригодният, отчужденият герой. В този пункт Латуада се доближава до проблематиката на авторското кино (Фелини, Висконти, Антониони), която третира в присъщия му нравствен план. От „унижен и оскърбен“ героят в „Шинел“ се превръща в обвинител. (Сцената на погребението, когато катафалката с тялото на Акакий Акакиевич буквално нахълтва на площада и сякаш „зачерква“ високопарните речи на кмета, както и финалната поанта във филма, достатъчно красноречиво говорят за това). В „Шинел“ Латуада не изследва, не се стреми да търси, „новата чувствителност“, както по същото време правят авторите. Той констатира. Достатъчно силно и внушаващо.

Същевременно филмът излъчва едно особено минорно настроение — улциите на града, еднообразието на чиновническия живот, надутата празнота на високопоставените, зад която се крият консумативни страсти, суровата безнадеждност на западащите бедняци, овехтяващото общество, стремящо се да потули своята старческа немощ. Настроение, което нееднократно се „свива“ в язвителна гримаса. Подсказва яден сарказъм. Оголва раните. В тези интонации, на ръба на песимистичното заключение, което не надделява въпреки всичко, благодарение на хуманния патос, се изразява целият Латуада. Такъв, какъвто повече или по-малко ще го усетим във всеки един от неговите филми: скептикът Алберто Латуада. Режисьорът, за когото киното е средство за нравствена изповед. Професионалистът. В лицето на Алберто Латуада разбираме, че това е сериозна творческа позиция.

ШРИХИ ОТ ФЕСТ'77

ИСКРА ДИМИТРОВА

Невъзможно е без преувеличение да бъде видяно всичко или почти всичко, предлагано от Международния филмов фестивал в Белград, който има амбицията да представя най-доброто, създадено в световно кино през последната година. Този своеобразен и може да се каже уникален фестивал на фестивалите (в света има не повече от два-три подобни филмови форуми), седми пореден, предложи на белградската публика и на чуждестранните гости в рамките само на осем дни — 100 игрални филма от над 30 страни. Те бяха разпределени в няколко програми — една „Официална“, съставена главно от наградени на международни и национални фестивали филми, и четири специални „Популярна“, „Филмов парад“, „Форум на младите“ и „Хоризонт“. Очевидно е, че такова количество филми е повече от „костелив орех“ и за най-запалените киномани. В такъв случай на помощ идват изборителното пресяване на заглавията, предпочитанията, продиктувани от индивидуалните интереси и вкусове или съображението да се видят по-малко достъпни или с твърде голямо закъснение появяващи се у нас филми. А ако при това си в положението на случаен попаднал гостенин, официално неинтегриран към мероприятияето, рискът от прекалено субективен поглед върху основните характеристики на този филмов форум многократно нараства. Ето защо мога да предложа само кратки лични впечатления от около петнадесет филма, които все пак дават известна представа за посоките и търсенията в днешното световно кино. При това ще се спра само на западни филми, тъй като почти всички филми, с които социалистическите кинематографии участваха във ФЕСТ, вече са показвани или предстои да бъдат показвани у нас, и съответно се отразяват от кинокритиката ни във филмовите издания. А нашата страна се представи с филма на Иван Терзиев „Силна вода“ и филма на Иванка Гръбчева „При никого“, към които бе проявен интерес от страна на югославските зрители.



„Развѣдник на гарвани“

„РАЗВѢДНИК НА ГАРВАНИ“ (Испания) — Един филм на Карлос Саура. Най-яркият от всички филми, които видях на ФЕСТ. Филм, за който е трудно да се пише. От онези редки произведения на изкуството, които носят максимално пълна естетическа наслада, покоряват съзнанието ни, изтръгват ни от инерцията на контакта ни с ежедневието, разкриват ни по неочакван начин необятността на света, вдъхват ни мисловна енергия, дават ни ново познание.

Ако се съди само по сюжета на този филм, е невъзможно да се получи представа за реалната му художествена стойност. А още по-малко да се обясни остро емоционалното му въздействие, почти хипнотично, поне що се отнася до моето възприятие. Това е творба, подхранена от испанските художествени традиции, с характерното за тях преплитане на преходното с вечното, на земното с метафизичното в образното мислене.

Карлос Саура е известен като ученик на Бунюел. Но ако в „Ана и вълците“ можехме да открием „сянката“ на учителя, то в „Развѣдник на гарвани“ Саура, преодолявайки себе си, се отърсва от влиянието. Филмът му е неповторим, личен изказ на едно оригинално и испанско по дух светоусещане. Едновременно автор на сценария и режисьор, Карлос Саура подчинява образната система на творбата си на една екзистенциална проблематика. Убеден, че въпроси от екзистенциално естество вълнуват човека от най-ранно детство, той ни доказва това, изследвайки съзнанието на своята деветгодишна героиня Ана, едно от децата на среднозаможното испанско семейство. Противно на общоприетата представа за детството като за най-светъл, лъчезарен и безгрижен период в човешкото съществуване, Саура ни изправя пред мъчителния вътрешен свят на Ана. Чувствителна, с изострени сетива, с добре развит интелект, Ана живее с чувство за дисхармония в света, който я заобикаля. Това чувство идва най-напред от прекъснатата връзка с майката — неотдавна починала. Но идва и с ускоряването, естествено за възрастта ѝ, на процеса на личностното ѝ съзряване, в резултат на който погледът ѝ върху заобикалящото я многократно се разширява и в същата степен се задълбочава. По стечение на семейните обстоятелства тя познава лицемерието, страха, изневъзврата, самотата, страданието. Познава смъртта — най-напред смъртта на майка си, после на баща си и на края на любимото си животинче. Но това придобито от нея познание е все още само едноизмерно. Съзнанието ѝ отразява, запечатва и се формира по модела на света, какъвто го вижда — дисхармоничен, неорганизиран в ценностна система. В света, който е пред погледа на Ана, злото и доброто, грозното и красивото, смъртта и животът са равнозначни дадености. Необясними емоционални трепвания я мамят към бъдещето ѝ, но същевременно задвижилият се у нея механизъм на формална, „здрава логика“ ѝ дава увереност, че както животът, така и смъртта са ѝ подвластни. И тя стига до идеята за убийство. Без жалост и без страх тя поднася на баща си, когото не обича и от чиято плътска страст е отвратена, чаша с отрова (тя си мисли, че е отрова) и след като той умира (случайно в тази нощ), съзнателно укрива всички следи на „престъплението“ си; по същия начин се опитва да отрови и леля си, която мрази, а по-късно предлага и на парализираната си баба да ѝ даде отрова — нали вече не ѝ се живее?

„Случаят Ана“ във филма не е патологичен. Той е страшен, една страшна реалност, която може би е редом с всеки от нас, само че неподозирана, прикрита. Карлос Саура ни

загатва нейното съществуване. Загатва ни за редица неведоми нам неща, които могат да се окажат спотени в човешкото съзнание, след като това съзнание се формира от допира до един свят с нарушена хармония.

А след като никой никъде не е виждал пълна хармония, то не е ли универсален поставеният от Карлос Саура проблем в „Развѣдник на гарвани“?

„КАЗАНОВА“ (Италия) — Интервюто с Фелини по повод предстоящата реализация на филм по мемоарите на Казанова, което бе публикувано и в нашата преса, остави у мен усещането, че „Казанова“ на големия Фелини ще бъде хладно-естетско творение, с абстрактно-философски внушения за духовната пустота, един фелиниевски коментар на мита за Казанова, в който от позицията на духовния аристократизъм този мит ще бъде подложен на унищожителна ирония.

Филмът обаче ме изненада със значенията си и независимо от остротата на иронията с пронизващата го дълбокохуманна болка на неговия създател. Онова, което бе подсказано в интервюто, наистина е втъкано в образната система на филма, но то далеч не покрива смисъла на съкровения изповед на твореца Фелини, какъвто е в действителност филмът „Казанова“. Очаквах една съвършено изпипана и естетски поднесена констатация, а „Казанова“ се оказа филм с послание, изстрадано от създателя му и тревожно обърнато към днешния ден. Мемоарите и образът на самия Казанова при всичките конкретни значения, с които те присъствуват на екрана, що се отнася до авторското отношение към тази историческа личност и към мита за тази личност, са били все пак за Фелини преди всичко повод за изразяване на един от възгледите му, на един негов субективен поглед върху съвременната цивилизация.

В „Казанова“ Фелини споделя болката с от устремяването на човечеството към свръхтехнизирани форми на живот, от изсушаването на емоционалния и духовния свят на човека в условията на масовото потребителство и вещомания, от подменянето на истинските духовни ценности с ерзази, с механично, манифактурно изработени заместители. И тази болка е не само подсказана, а е и неприкрито, директно излята на екрана. Във финала, когато камерата започва да се приближава към усамотената, старческа фигура на Казанова, надвесен над мемоарите си, в крупен план пред нас застават пълните със сълзи очи на самия Фелини, който се идентифицира със своя герой — жертва на един механичен, бездушен, изкуствен свят. В своя герой Фелини открива макар и неосъзната, но потенциална драма, за да ни се изповяда, че това е и негова драма, драмата на един творчески дух, уморен от съпротивата си срещу настъпването на бездуховното в свръхиндустриалното общество на съвременната цивилизация.

Филмът може би ще изненада някои, от които Фелини е изтръгвал възторг със своето умение да загребва пластове живот, да претворява с ренесансов замах пределно убедително и ярко многообразието и богатството на най-различните проявления на битието. „Казанова“ е филм не само подчертано дистанциран от всичко натурално, земно (даже сексуалните сцени, с които естествено изобилствува филмът, не намаляват, а увеличават тази дистанция), но само е издържан, без каквито и да било отстъпления в едно откровено условно, пластическо решение, но е и откровено бутафорен. Неприкрито, демонстративно бутафорен. Всичко, до сцените, разигрващи се на площади във Венеция, е заснето в декор, който наtrapчиво ни внушава чувство за докосване до нещо фалшиво, изкуствено, измислено.

Но тази естетизирана от Фелини бутафорност е мостът, по който ние трябва да тръгнем и тръгваме към посланието на големия италиански творец.

„ЛИЦЕ В ЛИЦЕ“ (Швеция) — Новият филм на Бергман е отново вариация на онзи „филм“, който големият шведски режисьор прави през целия си живот. Отново сме изправени пред вечните Бергманови въпроси — всеки път огледани по новому, в друг ракурс, в друго осветление, но съхраняващи ненакърнимо същността си, значенията си на философско, духовно терзание на едно съзнание, което отново и отново се опитва да проникне в смисъла на съществуването, на човешката природа, на страданието.

Според мен две са нещата, които отличават последния филм на Бергман, „Лице в лице“. Първо, характерното за еволюцията на режисьорското му мислене през последните години („Докосване“, „Сцени от един семеен живот“) търсене на изказ на сложни, от философско естество внушения през простото, чрез реални жестове, детайли, ситуации, едно „заземяване“ на образния му език. Въпреки че специално тук, във втората половина на филма, Бергман в известна степен се е поддал за разлика примерно от „Сцени от един семеен живот“ на изкушението от по-сложно изразяване, прибегвайки до помощта на метафорични визии. Но независимо от това в „Лице в лице“ осезаемо се чувства присъствието на създателя на „Сцени...“ (лично за мен по-интересен и по-съвършен от последната му творба). В редица отделни епизоди Бергман демонстрира отново умение да ни разкрива, без да използва формални похвати, движението на съзнанието и **даже** на подсъзнанието.

то на неговата главна героиня — изследването на този образ изчерпва филма — само чрез внимателно вглеждане в нейното лице, в обикновено неуловимите нюанси в мимиката, в променятия се емоционален израз на погледа на актрисата. Мисля, че в това би трябвало да видим едно своеобразно разрешение на стария и болезнен за киното проблем, над който десетилетия разсъждават теоретичите, а именно, проблема за средствата, с които киното би могло да овладее онова проникване в човешкото съзнание, което открай време е било приоритет на литературата.

Разбира се, Бергмановото решение на този проблем в последните му филми и конкретно в „Лице в лице“ в изключително голяма степен е зависимо от актьора. И второто, което трябва да бъде отбелязано по повод новата творба на Бергман, е невероятното, почти граничещо с непостижимото, актьорско изпълнение на Лив Улман. Тя съумява без никаква външна помощ да се превъплъти в изключително сложните душевни състояния на своята героиня, да изгради с такава пределна убедителност сцените на нейното полудяване, че се е оказало възможно при реализирането им камерата да бъде поставена статично за продължително време пред актрисата, само като регистриращ инструмент. Ако паметта ми не ме лъже, това е най-изумителното постижение на актрисата, което съм виждала в киното.

„ПОСЛЕДНА СПИРКА ГРИНУИЧ ВИЛИДЖ“, „ШОФЬОР НА ТАКСИ“ (САЩ) — Два американски филма — два погледа върху Америка. Америка от 50-те години и Америка от 70-те години. Позволявай си съставката между филма на Пол Мазурски „Последна спирка...“ и филма на Мартин Скорсезе „Шофьор на такси“ („Златната палма“ в Кан '76) не само защото те ни предлагат два различни ракурса върху американската действителност, но и защото по тях, взети заедно, може да се съди за някои съществени промени в тази действителност, настъпили в течение на последните две десетилетия.

Филмът на Пол Мазурски е най-общо казано разказ за артистично-бохемския начин на живот на група млади хора, напуснали домовете си поради несъгласие с еснафско-консервативните разбирания на своите родители и поради стремеж към друг, по-истински, по-богат и по-свободен живот. Или с други думи, представлява едно автентично обрисуване на ежедневието на няколко американски младежи от онези години, търсещи призиванието си, своето място и своя път в живота. В това тяхно ежедневие не се случва нищо особено — те се забавляват, любят, един от тях пробва силите си за актьор, но при цялото привидно благополучие в живота на компанията с развитието на действието започват да звънят тревожни струни. Една от героините прави опит за самоубийство, после втори и той е вече фатален, друг от младежите изпада в депресия и не желае повече да живее, красивата любовна история на главния герой в един момент се оказва, че се крепи на лъжа, че в нея няма хармония.

Така деликатно, ненатрапчиво, наред с привкуса на носталгия по това все пак с нещо романтично минало филмът ни изправя пред симптомите на едно заболяване на обществото, което не може да предложи на младия човек смисъл и цел в живота, което прекъсва твърде рано поривите му и към което той може да се приобщи само по пътя на подчинение, само превръщайки се в послушен, работещ на предела на възможностите си механизъм.

„Шофьор на такси“ е също разказ за един млад човек. Но далеч по-страшен разказ. Героят на Скорсезе Травис Бикъл (Робърт де Ниро), бил преди това във Виетнам, търси работа в големия Ню Йорк и се наема като нощен шофьор на такси. За разлика обаче от главния герой на „Последна спирка...“ „той е сам, изцяло лишен от възможност за човешки контакти, изпълнен с усещане, че градът е настръхнал зловещо срещу него и цялото му съществуване се свежда до това да се отбранява срещу този град. Отбранява се сам чрез самотата си, но това все повече и повече травматизира съзнанието му, нанася непоправими деформации в него, превръща го в човек с патологично болна психика, „нормален“ само по отношение на работата си — предсказаното във филма на Мазурски бъдеще на човека-механизъм тук е неотвратима, жестока реалност. И за този човек-механизъм настъпва момент на яростно опълчване срещу всичко — срещу блазираната усмивка на кандидата за сенатор, срещу мръсния бизнес с проституцията, срещу чудовището-град, което се отразява в очите му с деформирани, изкривени, заплашителни форми. Героят е обзет от непреодолимо желание да унищожава, да стреля по всичко, което го изпълва с ненавист, с омраза. Той стреля, прави опит да убие кандидата за сенатор, не успява, не успява нападението му срещу тайния, открит от него публичен дом с малолетни момичета. Ставайки фактически убиец, той обаче е обявен за герой от пресата — премахнал е търсена от полицията банда — и след като се възстановява от раните си в болница, сяда отново зад волана на своето такси...“

Действителността в този филм на Мартин Скорсезе е страшна, дехуманизирана, в нея няма и помен от нещо нормално, човешко. Ако във филма на Мазурски същата тази действителност, само че преди двадесет години, е позволила да бъде обрисувана с меки, пастелни бои, то в „Шофьор на такси“ тя е поискала и съответно напълно разбираемо защо е претворена с експресивни, драматично съгъсени и неприятно студени краски.

„ГРУБИ, МРЪСНИ, ЗЛИ“ (Италия) — Един филм на Еторе Скола, представител на средното поколение италиански режисьори. Заглавието подсказва социалния произход на героите — хора от дъното на обществото, тънещи в нищетата и мизерията, от онази прослойка на лумпени, бедняци, които обитават покрайнините на градовете, славещи се с високия си стандарт, но които са изхвърлени извън обсега на действие на този стандарт. Като интонацията обаче то визира отношението на тези, които гледат откъм света на лукса и блясъка и за които представата за другите, отвъд границата на цивилизования им „благороден“ свят се побира тъкмо в тези три думи — груби, мръсни, зли.

Еторе Скола, обновявайки в средата на 70-те години по своето откритията на неореализма, е тръгнал в изследването на този свят от отритнати, обезправени, забравени „от бога и от дявола“ хора, тъкмо от тези три техни отвращаващи характеристики. За да ни покаже в реални, автентични измерения живота, взаимоотношенията, радостите и страданията на тези, действително потънали в мръсотията, действително груби в обносните си и често зли хора. Но... и за да ни открие своеобразната прелест на техния първичен, неизтощимо жизнен, необременен от условностите на цивилизованото съществуване свят. С други думи, във филма Еторе Скола надхвърля чисто социалната плоскост на третиране на явлението, поставяйки си по-сложна задача — да ни внуши, че героите му лумпени по природа не се отличават от всички останали хора и в някои отношения са по-чисти, по-искрени, по-човечни; да събуди чувство на вина за тяхното безправие; да изповяда собствени-те си хуманни убеждения.

Филмът блика от свеж, жизнерадостен хумор, изграден е с много въображение, с точен усет към детайла и с умение да се обрисуват ярко неповторими човешки характери.

„ДВАДЕСЕТИ ВЕК“ (Италия) — Това бе филмът, който се очакваше с особено голям интерес на ФЕСТИВАЛА на Бертолучи, мащабността на замисъла, темата за зараждането и развитието на класовата борба в условията на буржоазното общество, размахът на постановката — всичко това предварително създаде известен мит около новата творба на изтъкнатия италиански режисьор.

„Двадесети век“ действително поразява с грандиозността на разигравания се на екрана спектакъл. В пълния вариант времетраенето му е пет часа и половина. Тук Бертолучи се е обърнал към утвърдените форми на класическото романо повествование, за да обозре с помощта на сюжета от типа на сагите период от време, обхващащ десетилетията — от началото на века, 1900 година до наши дни. Началото на действието ни въвежда в една съпоставка, добре позната от литературата, на две фамилии, на два рода, за да разиграе класическата формула „господари и слуги“ и за да проследи съдбата на отделните им представители в условията на поляризация на класите и на социалния антагонизъм между тях във века, който роди явлението фашизъм и чието величие, според Бертолучи, се измерва с идеята за пролетарската революция.

Бертолучи в „Двадесети век“ в много отношения се отличава от Бертолучи, познат ни от „Конформистът“ и „Последното танго в Париж“. Би могло да се каже, че ако в предишните свои два филма той изразяваше преди всичко собствените си духовни външения, своята гледна точка върху света, сега с новия си филм той се е опитал, според мен, да потърси себе си в идейните веяния на деня или по-точно да се приобщи като творец към доминиращите днес обществени настроения в прогресивните интелектуални кръгове на западното общество. Това намира израз в категорично изчистеното от философски наслоения отстояване на една социологическа и по същество марксистическа теза; в обърщането му към такъв тип драматургични решения и изразни средства, които да са широко достъпни и разбираеми — едно своеобразно демократизиране на режисьорското му мислене; в търсенето на спонтанен емоционален отклик от страна на зрителите. Не случайно към края на филма може да се забележи и влияние на Миклош Янчо — политическите внушения стават директни, Бертолучи открито търси действителната сила на плаката, на лозунга, на червените знамена.

Разбира се, не би могло да се твърди, че Бертолучи напълно е „изневерил“ на себе си. В редица от психологическите зарисовки на образите можем да открием афинитета му към изследване на дълбоко скритите мотиви на личностното поведение, на особеностите на човешката природа, на неизменното в тази природа. Или пък неговата сложна концепция за фашизма, препращаща ни към Фройд. Обаче точно това тук е останало на втори план, звуци приглушено, нюансирани, но не определя смисъла на филма, подчинен като цяло на директна и страстно защитявана политическа теза.

„Двадесети век“ е реализиран майсторски, цялостно, с неприкрито пристрастие. И все пак, противно на очакванията ми, в него натежава повече една литературна — в смисъл на вторичност — представа за нещата, което очевидно се дължи на факта, че приобщаването на Бертолучи към действителността на класовата борба става по интелектуален път. Значението на това приобщаване не би могло да бъде оспорено от никого. Но че Бертолучи се намира в процес на търсене и че ще продължи да търси себе си — мисля, че е очевидно.



„Бари Линдън“

„БАРИ ЛИНДЪН“, „МАРКИЗА ФОН О“ (Англия, ГФР) — Стенли Кубрик и Такъри, Ерик Ромер и Хайнрих фон Клайст. Двеекранизации, които по един малко странен начин влизат в общата картина на съвременното кино. Странен, не защото екранизацията няма място в тази картина, а защото и в двата филма могат да се отбележат някои по-особени моменти, които ги отличават от привичните подходи в интерпретацията на литературната класика. Ако си поставим въпроса, въз основа на досегашната практика на киното в областта на екранизацията, кое диктува обръщането към класиката — собствената стойност на класиката или интересите на самото кино (потребност от сюжети, предварително обезпечаване на по-широк зрителски интерес, възможност за постановъчен размах или пък за оригинален съвременен прочит), то, струва ми се, ще трябва да признаем, че, общо взето, не киното обслужва литературата, а литературата — киното.

„Бари Линдън“ на Стенли Кубрик и „Маркиза фон О“ на Ерик Ромер обаче подсказват обратната възможност — киното да обслужва литературата. Да я прочита така, както биха я прочели съвременниците на литературните класици. До голяма степен това означава пълен отказ от каквото и да било осъвременяване на материала. И въпреки че филмът на Кубрик се отличава съществено от филма на Ромер, и то не само с художественото си съвършенство, все пак и в двата е налице точно такова едно възможно най-пълно подчиняване на литературната творба без никакви отстъпки на съвременните зрителски вкусове и предпочитания.

Трябва да призная, че при гледането и на двата филма изпитах известна досада. Скрупулното придържане към оригинала от страна на режисьорите, при цялото изящество, точност и артистизъм, с които примерно Кубрик е възстановил на екрана 18 век, все пак предполага у зрителя известна нагласа — нагласата или желанието точно в този момент да прочетеш точно тази книга, т. е. нагласата към определен вид литература, който без съмнение е нещо по-различно от това да гледаш филм, който ти харесва или което не ти харесва. Така че притеснението, което може да се изпита при гледането на тези два филма, не носи оценъчен момент. „Бари Линдън“ не може да не се хареса — всичко в него е изпитано, завършено, съобразено с най-високите естетически критерии, но спокойно човек може да има или да няма потребност от общуване с такова изкуство.

Безспорно е обаче, че и „Бари Линдън“, и „Маркиза фон О“ по-новому поставят принципния за киното проблем за екранизацията, както и че пораздат нови, неподозирани въпроси — в името на какво по-точно киното се стреми към максимално приближаване до класическия литературен оригинал?

„ВИСОЧАЙШИТЕ ТРУПОВЕ“ (Италия) — Този нов филм на Франческо Рози — една от основните творчески фигури на италианското политическо кино, създателят на „Салваторе Джулиано“, „Ръце над града“, „Случаят Матео“ — отново и по начин, познат ни от досега създадените в Италия политически филми, третира проблема за мафията, разпространява влиянието си и всред най-висшите управляващи кръгове на италианското общество. Отново в центъра на филмовия разказ е един честно изпълняващ служебния си дълг инспектор от полицията (Лино Вентура), който, заемайки се с разследването на извършващите се едно след друго убийства на съдии, прави откритието, че това не са криминални, а

политически убийства, в които е замесена мафията. Но доби райки се до истината, той плаща със собствения си живот.

Съдейки по сюжета, е очевидно, че „Височайшите трупове“ експлоатира досегашния опит на политическото кино, без да прибавя почти нищо ново към правеното и видяното. Тъкмо поради това, въпреки майсторското реализиране на филма и безспорната му стойност на остро социално обвинение, новият филм на Рози, според мен, говори за известно изчерпване на възможностите на формулата, която бе поставена в основата на италианския политически филм.

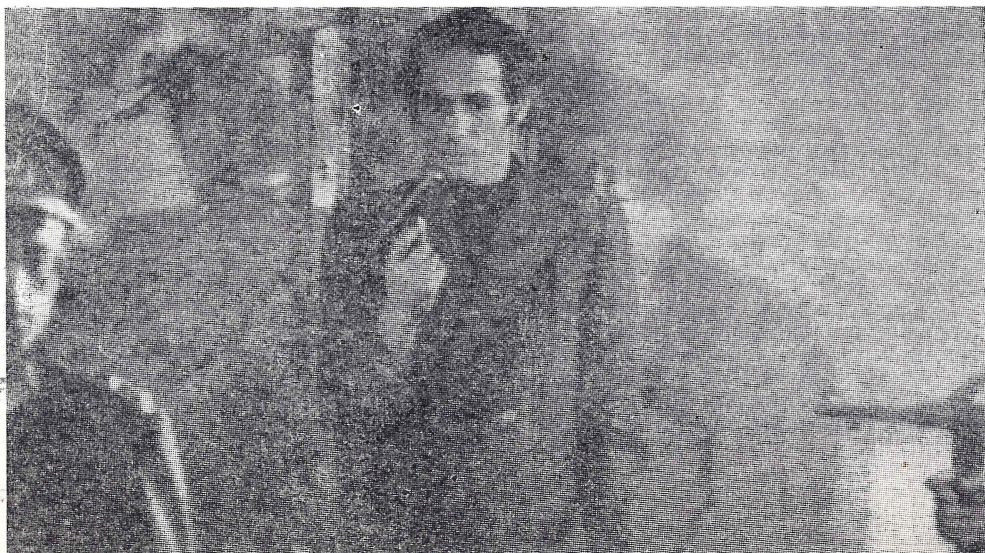
„ЧЕРВЕНИЯТ АФИШ“ (Франция) — Има филми, които описани или разказани, изглеждат далеч по-любопитни и интересни, отколкото на екрана. И това се случва обикновено с произведения, които са плод на ефектно формално хрумване. Подобен е случаят, според мен, с френския филм „Червеният афиш“ на младия режисьор Франк Касенти. В желанието си да разработи по новому и максимално да осъвремени темата за антифашистката съпротива във Франция, Франк Касенти с помощта на конструктивна логика се е опитал да изгради необичайна драматургична структура на филма си. Структура, която да обедини в едно минало и настояще, реалните исторически събития и представата на съвременниците за тези събития.

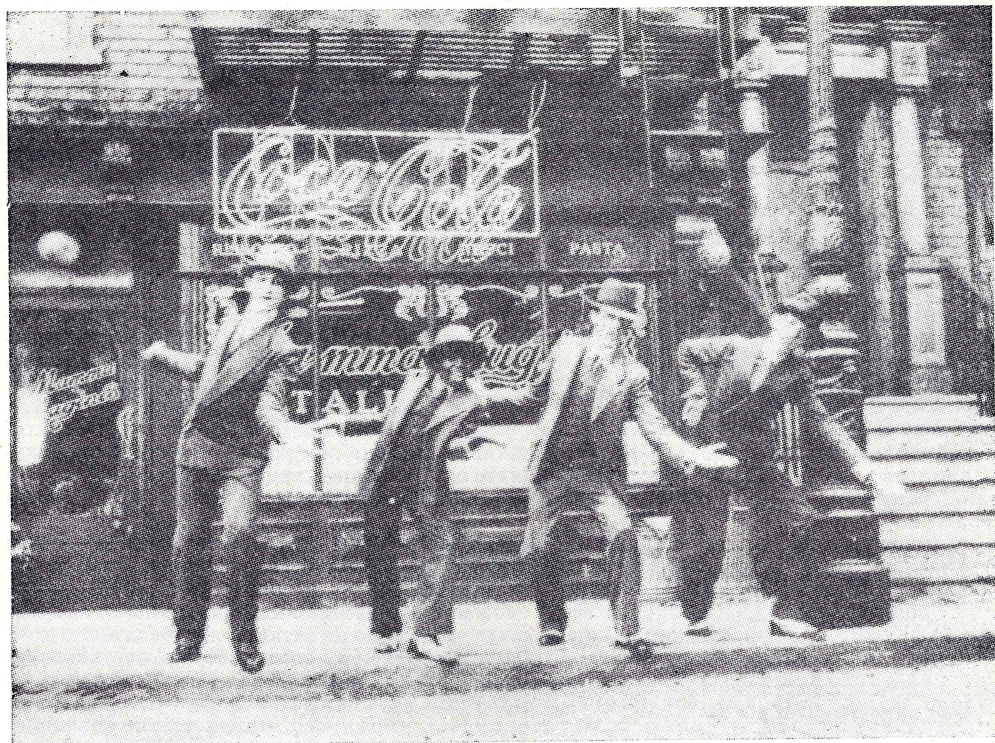
Получил се е сложен сюжет — днешни млади актьори-любители разиграват в спектакъл случилото се с техни връстници от различните националности, участвували в съпротивата, като в промеждутъците между релетиците споделят представите си за своите прототипи, срещат се с хора, които са ги познавали, установяват контакти помежду си, забавляват се.

Замисълът на Касенти, безспорно е особено интересен. Преди всичко с възможностите за оглеждане на темата през двойна призма: проблемът фашизъм — тогава и днес. А паралелно и с възможността за съпоставка между тогавашното младо поколение и днешното, между политическата зрелост, нравствените разбирания и вътрешната устойчивост на едното и на другото. До известна степен на Касенти се е удало да реализира убедително този свой замисъл, особено що се отнася до органичното водене на необичайното повествование. Но с цялата сложност на замисъла режисьорът не е съумял да се справи. На него не му се е удало да проникне в дълбочина нито в миналото, нито в настоящето, а се е задоволил само с маркирането на търсените от него значения. Затова и като художествено послание, и като идейно внушение филмът остава в рамките на познатото, на общоватата хуманна идея. Въпреки че прогресивният му политически патос е ясен и определено действен.

„ИМПЕРИЯ НА ЧУВСТВАТА“, „СЕКС ЧАСА — АМЕРИКА“ (Япония, Франция). Съвременното кино окончателно отхвърля табуто по отношение на еротиката. Но ако доскоро с границата на позволеното не се съобразяваха все пак само порнофилмите, то днес се забелязва едно по-настойчиво навлизане на еротиката в сферата на сериозното кино, като в повечето случаи тя се оказва художествено оправдана от стремежа за по-цялостно и дълбоко изследване на човешкото съзнание и вътрешно обвързана със смисъла на филмовите произведения. Голяма част от филмите, показани на ФЕСТИВАЛА, бяха показателни в това от-

„Червеният афиш“





„Бъгси Малоун“

ношение — достатъчно е да се посочат само няколко заглавия като: „Двадесети век“ на Бертолучи, „Груби, мръсни ,зли“ на Еторе Скола, „Казанова“ на Фелини, за да видим, че сериозното кино действително се стреми окончателно да се отърси от предразсъдъците, от моралното лицемерие.

Налице е обаче и нещо друго — желание да се припише „сериозност“ и „художественост“ на произведения, които в същността си са порнографски. Пример за това е много на шумелият напоследък и скандален японски филм „Империя на чувствата“ на Нагиса Ошима. Този филм има претенцията, а и част от западната критика я поддържа, че е социално-психологическо изследване на проблема секс, както и че постига едно философско осмисляне на този проблем. Но според мен онова, което ни предлага на екрана Ошима, далеч не е в състояние да ни убеди в наличието на подобни значения. „Империя на чувствата“ е един „мъртъв“, измислен филм — механична илюстрация на тезата, че цялостното отдаване на секс води до самоунищожение, до смърт, лишен от какъвто и да било опит за психологическо изследване на героите, от реални жизнени опорни точки, една самоцелна демонстрация на поредица от полови актове. И точно поради това, обратно на претенцията на Ошима и на шума, вдигнат около него, „Империя на чувствата“ е безсмислен и антиестетичен филм, въпреки че е подчертано естетизиран в пластическо отношение.

Темата „секс“ е в основата и на пълнометражния документален филм на известния документалист Франсоа Райшенбах „Секс часа — Америка“. Тук обаче тя обслужва един социологичен интерес, за да ни покаже една от скритите страни на днешна Америка — някои от крайните, патологични резултати от прословутата сексуална революция, които обаче, както и самата тази революция, имат своите корени в пороците на социалната система, в антихуманната ѝ същност.

Филмът безспорно е особено интересен именно като документ. В него показването на „непозволеното“ не се възприема като самоцелно, а като необходим момент в едно социологично изследване, което придобива стойност и на социално обвинение. При това Райшенбах, воден от чувство за мярка, не се е опитал да ни покаже неща, които се виждат единствено през „ключалката“, а е документирал само онова, което се излага на показ, превърнало се е в бизнес.

Така че проблемът за еротиката в киното се оказва твърде сложен проблем, който изисква диференцирано отношение към различните „лица“ и функции на еротичния елемент — еднакво неуместни като гледни точки са както трайното (пуританство, така и крайният аморализъм.

„СЕМЕЕН ЗАГОВОР“, „БЪГСИ МАЛОУН“, „НЯМО КИНО“ (САЩ, Англия, САЩ). Три своеобразни експеримента, подписани от Хичкок, Алън Паркър и Мел Брукс. Става дума за експерименти, насочени не към принципно обновяване на киноезика, а по-скоро за една любопитна режисьорска изобретателност в сферата на развлекателното кино.

В „Семеен заговор“ прочутият майстор на филмите на ужасите Хичкок ни предлага, ако мога така да се изразя, един автоексперимент. Тук той по любопитен начин самоиронизира собственото си творчество. Вместо реално престъпление разиграва пред нас мнимо и ние знаем, че е мнимо. Вместо ужас ни поднася смях, а зловещото въздействие на съспенса е „трансформирано“ в забава, в развлекателни изненади. И във всичко това не е трудно да се открие онази всеопрощаваща усмивка на мъдростта, идваща с преклонната възраст.

В „Бъгси Малоун“ на Алън Паркър пък класическата формула на гангстерския филм е не само оригинално пародирана с помощта на хрумването всички роли да бъдат изиграни от 10—14-годишни деца, но и се оказва коренно преобърната в рамките на собствената й структура, за да обслужи една благородна, хуманна идея — за свят без кръв и насилие, за мир, любов и разбирателство между хората.

Ако Хичкок е проявил изобретателност по отношение филма на ужасите, ако Алън Паркър с подобна изобретателност е „преобърнал“ гангстерския филм, то Мел Брукс се е върнал още по-назад в историята на киното. Върнал се е към нямото кино, за да създаде своя филм „Нямо кино“ — своеобразна комедия, в която комедийният ефект произтича от използването на изразните средства и похвати на немия филм.

И трите хрумвания са свежи, безспорно любопитни, въпреки че в тях трудно могат да се открият някакви нови за киното перспективи. Но достатъчно е и това — да напомнят, че въображението и режисьорската изобретателност са задължителни при развлекателните жанрове.

*

* *

Многообразие от тематични, стилови и идейни търсения, редица ярки, високохудожествени постижения, чувство за творческо „здраве“ — мисля, че това е най-общият извод, който може да бъде направен за днешното състояние на киноизкуството въз основа на така очерталата се, макар и непълна, картина.

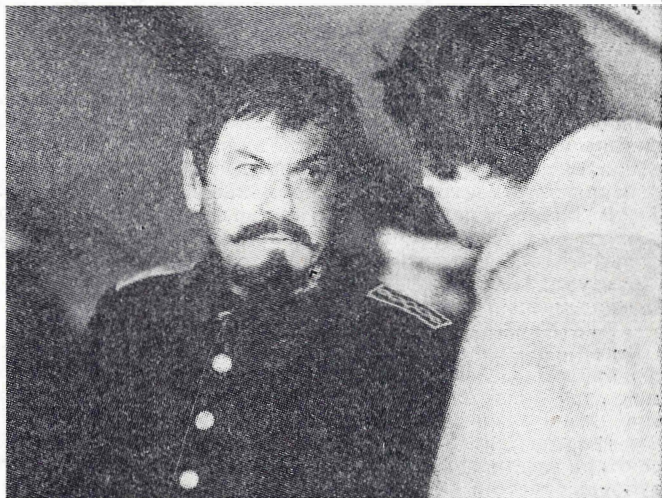
СССР

По сценария на Андрей Михалков-Кончаловски, Александър Адабятян и Никита Михалков режисьорът Елдар Уразбаев снима политическия детективен филм „Транс-сибирски експрес“. Във филма е запазена вътрешната връзка с известния филм „Краят на атамана“. Не случайно и двете роли изпълнява един и същ артист — Асанали Ашимов. Напрегнатият сюжет на филма е изпълнен със събития. „Детективският филм има свои закони, и то доста строги — казва режисьорът. — Разбира се, бихме желали да направим един зрелищен филм, който да държи зрителя в напрежение, като при това се стремим да не изпускате пред вид правдивостта в характерите и връзката с действителния живот.“ В главните роли участват Константин Григорьев, Олег Ли, Нона Терентьева.

В Москва се е състоял вторият пленум на Съюза на кинематографистите, посветен на проблемите на режисурата в съвременното кино. Пленумът е бил открит от първия секретар на Съюза на кинематографистите на СССР Л. Кулиджанов. Доклад е изнесъл известният режисьор Сергей Герасимов.

Във филма „Дума на защитата“, чиито снимки неотдавна е завършил в „Мосфилм“ режисьорът В. Абрашитов по сценарий на А. Миндадзе, Олег Янковски играе младия преподавател Руслан, човек талантлив, интересен, но равнодушен към околните. Сега Янковски се снима във филма „Обратната връзка“, постановка на режисьора В. Трегубович. „Там изпълнявам ролята на секретаря на Горкома Сакулин — разказва артистът. — Тази роля е като че ли продължение от работата над образа на партийния секретар от филма „Премия“. Вих искал да покажа по-нататъшното развитие на характера на ръководителя, да покажа, че за да бъде човек истински ръководител, са нужни и талант, и призвание.“

Светското издателство „Изкуство“ е пуснало сборниците „Айзенщайн в спомените на съвременниците си“ (съставител и редактор Р. Юренев)



Георги Георгиев-Гец в сцена от филма „Пътят към София“ на съветския режисьор Николай Машченко, оператор Венец Димитров.

и „Дзига Вертов в спомените на съвременниците си“ (съставител и редактор Вертова-Свилова и А. Виноградова).

Режисьорът Марлен Хуциев ще снима двусериен филм за Пушкин. Филмът ще обхване периода от първите литературни опити на поета до трагичната му смърт през 1837 г.

„Своя нов филм „Големите океански състезания“ ние бихме могли да наречем романтическа драма за деца и юноши — е заявил в едно интервю режисьорът Станислав Говорухин. — Мъжките качества трябва да се развиват у мъжа от детството. Лайтмотив на моите филми е човекът и природата. Задачата на човека е да

Сцена от новия български филм „От другата страна на огледалото“, режисьор — Иля Велчев



се пребори със стихията или поне да се впише в природата, да се съедини с нея. И да почувствува своята сила. Във филми за морски пътешествия трябва да има задължително остров. В нашия филм той се нарича Свн-Поатие. На него работят учени-океанолози от различни страни. Веднъж „заспалият“ много отдавна вулкан се събужда и изригва лава и камък. Първ приема сигнала SOS нашият кораб. Той се отправя към горящия остров. И когато лодката се завръща с учените на кораба, там също започва пожар...

Филмът „Предателка“ (по сценарий на Л. Делина, В. Делин и режисьор Никита Хубов) е за възпитаниците на един интернат за деца без родители. Героиня е учителката Мари-Сана (артистка Лариса Балинова), шест години възпитавала своите ученици. Умението да намери в разговор с децата точна интонация, вниманието към тях, разбиране на техните проблеми, с всичко това учителката е спечелила любовта на възпитаниците си. Сложността започна тогава, когато Мари-Сана по лични причини решава да напусне интерната. За децата тя става предателка, обвиняват я в измяна и към тях, и към принципите ѝ. Отчаяните деца даже изгарят нейните писма и снимки.

Известният литовски режисьор Гунар Птрайсис реализира филма „Твоят син“. Героят е младеж и с добри, и с лоши черти в характера си, които се проявяват съобразно условията. Когато се налага да работи на един голям строеж в Сибир и попада в друга среда, той вижда себе си с други очи, дава си добре сметка за поведението към близките си. Автор на сценария е Андрей Дрипе.

Във филма „След дъжда“, постановка на режисьора Георгий Калатозишвили, ролята на академичка Коростилъв изпълнява артистът от МХАТ Игор Василиев. Коростилъв ръководи строителството на атомна електроцентрала и на този строеж попада млад човек, още ненамерил мястото си в живота. Коростилъв го забелязва и поканва да работи в неговата лаборатория.



Сцена от съветския комедийен филм „Сто грама за храброст“, режисьор—Анатолий Маркелов

Литовският режисьор Марионас Гедрис посвещава своя нов филм „Прах под слънцето“ на 60-годишнината на Великия октомври. Сценарият на Евгений Котов е построен върху документален материал. Време на действие е тревожната за младата република 1918 г. Хрониката на два дни напрегната борба за ликвидиране на възглавяваният от

Муравиев антисъветски метеж на Волга е съдържанието на филма. В тази акция активно участие взима Йозас Варейкис, чието име е обаяно с легенди. Като момче заедно със семейството си пристига от едно литовско село в Подмосковието. Работи в завод, участва в стачки, избира пътя на професионален революционер. Личност активна, ярка, разнообразно надарена.

Сцена от съветския филм „Денят на възмездие“ на литовските режисьори Стасис Мотеюнас и Алимонтас Пуйна





Сцена от съветския филм „Странствуващите рицари“, режисьор—Таймураз Палавандишвили

Игор Косталевски, дебютирал в ролята на декабриста Аненков във филма „Звезда на пленителното щастие“, се снима сега в студия „Ленфилм“ в екранизацията на Тургеневата „Ася“ и в многосериен телевизионен филм „Всичко за него“ по повестта на Вил Липатов.

Грузинският режисьор Елдар Шенгелая, автор на чудесния филм „Чудаци“, снима „Машехата на Саманишвили“ — смешна и тъжна история по едноименната популярна повест на класика на грузинската литература Давид Кдидишвили. Немладият вече и многодетен грузинец Платон си

Съветският режисьор Геннадий Шумски снима филма „Небесносиният портрет“. В центъра актрисата Даша Михайлова



търси машеха! Баща му решава да се жени и за да не се дели малкото късче земя с всевъзможни наследници, синът решава да намери на баща си вдовица, бездетна и не много стара. Действието се развива в края на миналия век в провинциална Грузия с нейния колорит. На края връзката е печална — все пак налага се Платон да дели земята.

ПОЛША

Густав Холоубек, известен полски артист, познат на нашия зритель от филмите „Гангстери и филантропи“, „Ръкопис, намерен в Сарагоса“, в последните години рядко се появява на екрана, зает премного с работата си в театъра и телевизията. Затова съобщението, че артистът ще дебютира като кинорежисьор с постановката на романтичната трагедия „Мазепа“ на Ю. Словацки, е било посрещнато от почитателите на неговото изкуство с голям интерес. Г. Холоубек е играл Мазепа в театъра и е поставил по тази пиеса телевизионен спектакъл. Филмът „Мазепа“ е вече готов и се прожектира по полските екрани. Това не е театрално представление в кино. Това е действително филм — такова е мнението на професора по история на литературата Мария Янноп. — Режисьорът е запазил стихотворната реч, но е съумял да направи този език кинематографичен. Но не всички критици са съгласни с това мнение. Филмът „Мазепа“ отново повдига незастихналия в Полша спор за смисъла и задачите на екранизацията на литературната класика.

Людвик Варински, организатор на първите социалистически кръжоци и основател на първата полска работническа партия „Пролетариат“ ще бъде герой на двусериен филм, режисиран от Ванда Якубовска, която е също и автор на сценария по романа „Розата и пламтящата гора“ на Тадеуш Холуд. Филмът ще покаже бурния живот на Варински, студентските му години в Петербург, процеса в Краков, емиграцията в Швейцария, връщането в родината и основаването на партията „Пролетариат“, затварянето му във варшавската цитадела и Шлисенбургската крепост. В масовите сцени на стачките и демонстрациите в текстил-



Полската актриса Елжбета Старостецка в кадър от филма „Прокажената“

ните фабрики ще участват около 3000 статисти.

В средата на лекари се развива действието на телевизионния филм „Високата планина“, който снима по сценарий на А. Минковски режисьорът Анджей Титков. Филмът засяга въпроси, свързани с професионалната етика и с отговорността за живота на пациентите. В главните роли — Йоана Собеска, Едвар Лубашенко, Мечислав Вонт, Аугуст Ковалчик.

Завършеният неотдавна от Анджей Вайда филм „Човек от мрамор“ е първият от 8 години насам, в който действието се развива в една напълно съвременна среда. Авторът на екранната версия на „Ивица сянка“ е заявил, че за известно време се отказва от използването на литературни текстове, като засега предпочита да работи само с оригинални филмови сценарии.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Режисьорът Отакар Вавра („Освобождението на Прага“) подготвя снимането на новия „Роман на любов и уважение“ по сценарий, написан заедно с писателя Иржи Шотола. Това ще бъде биографичен филм, в който централно място заема силното чувство между известния чешки писател Ян Неруда и Каролина Светла.

След кратко прекъсване режисьорът Антонин Кахлик отново е продължил работата си над филма „За моравските земи“. В главните роли Радослав Бжобохати и Ярослава Вислоужилова.

Най-новият филм на режисьора Яромир Иреш „Островът на сребърните чапли“ се прожектира вече по чехословашките екрани. Събитията се развиват в последните седмици на Втората световна война в едно малко немско градче. Двама дезертори, немец и чех, са преследвани. Няколко момчета помагат на бегълците да се укрият. Едно от тях, внук на полковник от Вермахта, преживява първото си разочарование — загубва вярата си в авторитета на немската армия. „Яромир Иреш е тук колкото деликатен познавач на детската психика, толкова и художник на екрана. Неговите есен-



Лит Зу — една от най-популярните киноактриси във Виетнам

Марина Урбанк и Йожо Хорват в югославския филм „Чиста трева“, режисьор — Б. Хладник





Жерар Депардийо във филма на Бернардо Бертолучи „Двадесети век“

ни пейзажи забележително кореспондират с мотивите на самотност и уплаха с преживяванията на преследваните бегълци — пише А. Охалски в сп. „Екран“.

*

В трагикомедията „Всички срещу всички“, която сега снима в „Барандов“ режисьорът Карел Стекли, героят е възрастен колекционер на картини. Той е подложен на натиск от членовете на семейството си, които искат да продадат неговите колекции. В главните роли зрителите ще видят Владимир Шмерал, Иржина Бохдалова, Мари Вашова. ГДР

За новата филмова 1977 година студия ДЕФА е запланивала реализацията на около 15 игрални филма. Пред премиера е филмът „Непоправимата Барбара“. Лотар Варнеке, който с успех е направил няколко филма със съвременна тематика, е режисьор и на този филм, чиято героиня е млада жена, която става рекордьорка по плуване. С голям интерес се посреща новият филм на режисьора Конрад Волф по сценарий на Волфганг Колхаазе „Мамо, аз живея“. Филмът разказва за съдбата на четирима немски войници, минали през 1944 г. на страната на Червената армия. Светският артист Донатас Банионис играе ролята на майор от Червената армия. На антифашистка тема е посветен фил-

мът „Ще дойде твоят ден“ — за пътя, който изминава един немски писател, за да стигне до комунизма. Филмът ще бъде чешко-немска продукция. Криминалният жанр е представен с два филма — „Пътят към Атлантида“ и „Един трябва да бъде мъртъв“. Ще бъдат реализирани два филма за деца и юноши — екранизацията на романа „Трини“ на Лудвиг Рен и екранизацията на книгата на Бен Плундер „Тамбари“. Със съвременна тема са филмите „Огън в трюма“ и „Бягство“.

ИТАЛИЯ

По случай една година от смъртта на режисьора и писателя Пиер-Паоло Пазолини по екраните на Рим се е появил документалният филм „Бележки към образа на Орест Африкански“. Филмът разказва за творчеството на Пазолини и за замисъла на последния му филм, който той не е успял да осъществи. Режисьорът е възнамерявал да снима филм по сюжета на „Орест“ от Есхил, като пренесе действието в наши дни в една от младите независими страни на Африканския континент и концентрира вниманието върху противоречията, възникнали между привържениците на социалистическия път на развитие, и тези, които разчитат на американски долари.

Както вече съобщихме, режисьорът Марко Лето снима филма „Портрет на провинцията в червено“. Главната роля изпълнява Уго Тоняци. Неговият герой е следовател, който се връща в родния си град след 20-годишно отсъствие, за да проведе разследване по самоубийството на съветник от местния градски съвет. Но истинската причина, която героят не иска да признае дори пред себе си, е желанието да види Бивинан, вдовицата на самоубилия се, в която той някога е бил влюбен. В процеса на разследването самоубийството се оказва убийство. Ролята на красивата вдовица играе Франсоаз Фабиан.

*

Първата американска комедия на италианската режисьорка Лина Вертмулер носи названието „Никога не вали, само капе“. Във филма дебютира танцьорката Ани Хофман, жена на Дъстин Хофман. Джанкарло Джанини играе репортер, а Кандис Берген — журналистка, която се бори за правата на жените.

„Кой казва жена?“ — така е нарекъл своя нов филм ре-

Пол Нюмън в американския филм „Бъфало Бил и индианците“, режисьор — Робърт Алтмън



жисьорът Танино Черви. В петте комедийни епизода, включени във филма, се коментират ролята на жената в днешното общество. Актьорският състав буди голям интерес — Адриана Асти, Джована Рали, Леа Мазари, Луиджи Проити.

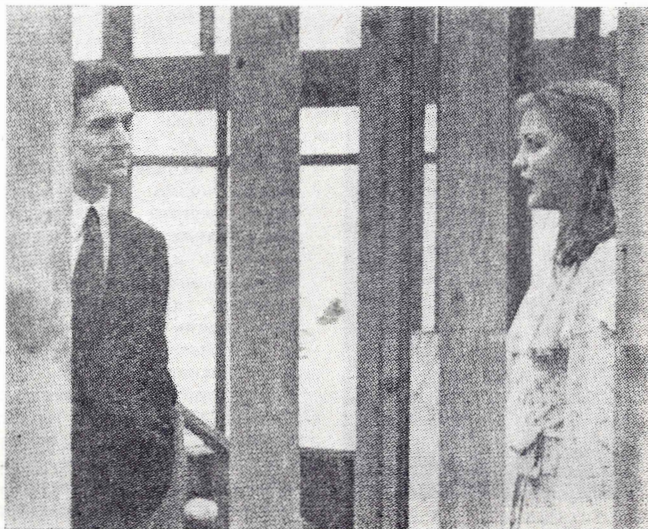
Постоянна и неизчерпаема тема за италианските кинематографисти предлага съвременната младеж с нейните морални проблеми, конфликтите ѝ с околната среда и със закона. Така режисьорът Флорестано Ванчини във филма „Самотната жена“ е спръл вниманието си върху една банда от младежи. За младежи, които участвуват в акциите на ултралевите само защото сега това е модно, а на края се примиряват с установените порядки, разказва филмът „За последен път“ на режисьора Алдо Ладо.

ФРАНЦИЯ

След филма „Двама мъже в града“ на режисьора Хосе Джовани, където героят на Ален Делон не може да избяга от своето углавно минало, артистът ще играе и в новия филм на Джовани „Бумеранг“. Отново се повтаря печалният мотив за невъзможността да се промени съдбата. Делон играе ролята на директор на голям завод, който крие своето не твърде честно минало. Всичко остава в тайна до момента, когато 15-годишният му син, под влиянието на наркотици, убива един полицай. Тогава Делон, за да го спаси, се връща към престъпния свят, жертва на когото е станал неговият син.

Младият режисьор Рене Риншон е посветил своя филм „Барикада в Пон-дю-Жур“ на Жан Реноар. Действието се развива в годините на Парижката комуна. Играят актьори-ветерани, които са работили с Реноар: Полет Дюбо, Жинет Льоуклер, а също и Франсоаз Арну, за която това е връщане на екрана след дългогодишно отсъствие.

„Така се роди комуната“ е филмът, който сега снима режисьорът Луи Комоли. Събитията протичат през 1870 г. в обсадения от пруската вой-



Режисьорът Елиа Казан е снимал филм по последния и незавършен роман на Скот Фитцджералд „Последният магнат“. На снимката актьорите Робърт де Ниро и Ингрид Болтинг

ска Париж. Главни действащи лица са един стар работник, младеж от село, една интелектуалка и трима работници.

Ани Жирардо е една от най-заетите френски актриси. Особено напрегнат за нея е този киносезон. Тя играе сега във филмите „Стършел“, постановка на режисьора Пиер де Брока, и във филма „Справедливост“ на Андре Каят. Следват филмите „Ключ под вратата“ и „Първа целувка“, а също и филмът „Фотографи“ на младия дебютиращ режисьор Жан-Пол Трамон.

Луи Мал, един от видните представители на някогашната френска „нова вълна“, се намира в Калифорния, където снима филма „Хубавото момиче“. Сценарият до голяма степен почива върху действителни факти. Събитията се развиват през 1917 г. в Ню Орлиънс. Там живее фотографът Бело, по произход французин. Направил е много снимки от един публичен дом, които

сега се намират в нюйоркския Музей на новото изкуство. В този публичен дом Бело се запознава с 12-годишната Вайълет, дъщеря на проститутка. Исква да я измъкне от този ад, като ѝ предлага да се оженият. „Филмът, казва Мал, ще изглежда малко романтичен, но на преден план изпъква проблемът за проституцията сред малолетните, проблем, който още продължава да е актуален.“

„Парижки живот“ е една от най-популярните оперети на Оффенбах. По тази оперета френският режисьор Кристиан-Жак ще реализира филм в стила на големите музикални комедии. Снимките ще бъдат направени в естествения декор на Париж. Между изпълнителите на главните роли се намират Жан Льофевър и Ани Дюпери.

Сред лауреатите на наградата „Жорж Садул“ за 1976 г. се намира френският филм „Не се докосвай до моя прия-



Кадър от филма „Аеропорт“ 1975“ на режисьора Жак Смайт

тел“, дебют на Бернар Бутие. Филмът е снет в Южна Франция. Героите са четирима мъже: музикант, пристигнал в градчето за погребение на майка си, местният журналист Жерар, Антоан, който някога е мечтал за революция, а сега работи в осигурително дружество, и Гюстав, чиновник във фирма за внос-износ.

Първа награда е получил също етиопският филм „Жътва трихилядолетия“ на Хайле Герим. Втората награда е поделена между „Триобриантски крикет“, филм реализиран от американския антрополог Антони Линч и младият австралийски режисьор Гари Килд (снимките са правени на остров Триобриант, на 500 км от Южна Австралия), и филма „Великобритания“ на режисьорите Кевин Броунлоу и Ендрю Моло — историческа реконструкция на Англия от епохата на Кромвел.

САЩ

Новият филм на режисьора Артур Хилър („Любовна история“) е „У. К. Филдз и аз“, посветен на известния американски комик Уилям Клод Филдз, когото поставят редом с Чарли Чаплин. Артист от нямото и звуковото кино, пътуващ жонгльор, една от „звездите“ на Холивуд през 40-те години с право се счита за класическа фигура в американското кино.

Род Стайгър (Наполеон от „Ватерло“) изпълнява ролята на Филдз. „За мен е голям чест да играя Филдз. Моят герой не се харесва на всички — е заявил Стайгър в едно интервю със съветския журналист. Ю. Комов. — Към този човек всеки в Америка се отнася по своему. За мен тази роля е едновременно и интересно пътешествие в неизвестното, и изпитание на творческите ми сили. Почти никой истински не е познавал този голям артист, защото той се е скривал зад образа, който сам си е създал. Израснал е в мизерия, скитал е по пътищата на Америка, много и упорито е работил. И винаги е говорил това, което е мислил, даже и когато е станал знаменит. Холивуд не му е прощавал това, тук независимите артисти не са на почит. ... „Партньорка на Род Стайгър е Валери Перин. „Тази роля се различава от всичко, което съм играла досега — казва артистката. — Не често ми се е случвало да пресъздавам лирически образ на жена. Моята героиня е невинна, чиста, набожна. В Холивуд рядко снимат филми, където има пълноценни женски роли...“

Шърли Маклейн („Апартаментът“) отново се връща на

екрана. Зрителите ще я видят във филма „Повратният момент“, където изпълнява ролята на балерина, напуснала вече сцената, но която иска да осъществи мечтите си за кариера чрез своята дъщеря. Ролята на дъщерята играе Ен Банкрофт. Режисьор — Херберт Рос.

Сидни Люмит е завършил филма „Телевизия“. Тази комедия е едно своеобразно отмъщение на Холивуд към телевизията. Главният герой (артист Питър Финч) работи в една телевизионна фирма. Заплашва го уволнение, по-неже проведената анкета показва, че неговата популярност е намаляла. Преди да напусне телевизията, съобщава пред изумените зрители, че ще се самоубие пред камерата. Може би героят е щял да осъществи заплахата си, ако не се намесва енергичната ръководителка на програмата (Фей Дънауей) и предотвратява нещастieto. Филмът е имал

Бюл Ожие във френския филм „Дуели“ на режисьора Жак Ривет



огромен успех. „Това е най-правдивият холивудски филм след „Нашвил“ — пише „Нюз-уик“.

Сега Люмит подготвя снемането на нов филм. Това е екранизация на играната с

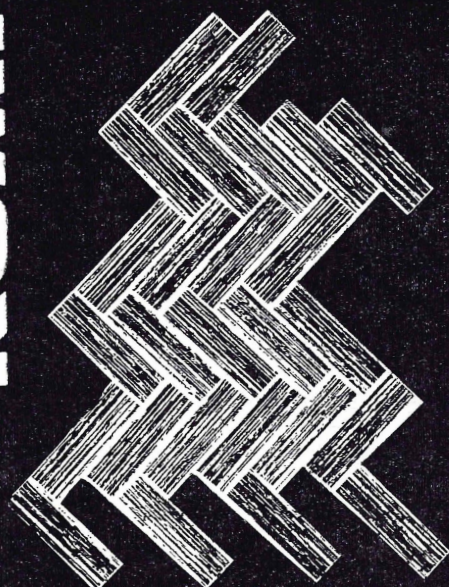
голям успех на Бродуей пиеса, на Питър Шейфър, в която ролята на психиатъра е играл Ричард Бъртън, а ролята на болния от шизофрения млад пациент — Питър Фирт. Сега и двамата актьори ще участвуват във филмовата вер-

сия. За Ричард Бъртън това е връщане на екрана след седемгодишно прекъсване, започване на нова кариера в киното. Артистът отново мисли за Шекспиров репертоар, за крал Лир. Очакват го също три други филма.

СЦЕНАРИЙ

ТОДОР МОНОВ

компарсита



Марин Янев върви по асфалтената алея пред един от безличните жилищни блокове на София. От лявата му страна козирките на входовете, отдясно — редицата стъклени очи на паркираните леки коли. Вечер. Той бърза, с поглед към многобройните прозорци на блока — светли и тъмни, светли и тъмни. Повече са светлите. Държи старомодно куфарче в едната ръка, шлифер в другата. Не виждаме още лицето и възрастта, гледаме стройната фигура и силната походка.

Марин Янев стига до предпоследния вход, но не приближава, остава на асфалтената алея, за да види по-добре оттам, обърнал гръб на редицата автомобилни очи, прозорецът на четвъртия етаж.

Прозорецът не свети.

Марин Янев тръгва към светлия вход. От горната пощенска кутия край самата врата, с надписа „Лена и Марин Яневи“, се показва вестник. Отключва. Вестниците са четири — три броя „Работническо дело“, един „Литературен фронт“. И една телеграма.

„Идвам утре четвъртък за няколко дни. Марин.“ — чете той собствената си телеграма, смачква я и я хвърля. Вестниците взема под мишница и тръгва нагоре по стълбището.

— — — — —

Марин Янев крачи в здрача, по средата на селска улица, с куфарчето в една ръка и шлифера в другата.

Старата улица, отдавна-отдавна тръгнала към родния дом. Притихнала, изпепелена от бяло зелените огньове на пролетните дървета, рипнали зад дуварите.

Като сън, като сън е родното село за очите и сърцето на Марин. Като най-радостен сън.

Той върви по улицата с куфарчето в ръка, между завета на пролетните дървета и новите нагиздени къщи, под далечната синева на най-голямото небе и вижда в същото време пред себе си като от друг свят, в един ярко осветен кръг едно босо момче с кърпави нокти, голичко, само по черни гащета, което шибя две биволици с опалената тояга.

Голяма ги Марин, но момчето бяга напред, подгонило биволиците. Май че ще го настигне Марин, но момчето изчезва изведнъж.

— Добра стига, Марине!

До него зашумяват сякаш криле на птици. Това са няколко жени, все дългополи, с молики на рамо. Постепенно го отминават със своя независим, от нищо непроменим вървеж. А една от тях спира. Застава срещу него. Суха, стара.

— Добре дошел, Марине! — подава му тя корава ръка, без да я изопне в лакътя.

И Марин ще я познае.

— Тодоро! — вика той повече от мъка, че е изсъхнала, престаряла, погрозняла, а е негова връстница.

Марин изведнъж вижда едно петнадесетгодишно момиче пред себе си със същите очи. И той е петнадесетгодишен. В ниската одая с портрета на Левски. Марин иска да целуне това момиче, то не иска, не се дърпа, не се смее. Смее се така, че той целува зъбите, не устните. Той ги улавя с пръсти, мъчи се безуспешно да ги събере една в друга и все не може да целуне тези устни на момичето, които му се смеят.

— Марине-е... — кой знае защо, изговаря още веднъж името му престарялата Тодора.

— — — — —
Скръзва дървената порта. Под тежката трева едва личи пътеката, повела към старата къща навътре в двора.

Там ниските, малки прозорци светят.

— Здравейте, наборе! — вика му през дувара комшията.

— Жив и здрав, наборе!

— Командваш ли, командваш ли?

Дуварът ли е нисък, проточен успоредно на пътеката, комшията ли е висок или и двете, но Марин си има компания — движи се редом с него и комшията, по-точно само главата му с кривнатия до ухото каскет.

— Други командват — отвръща Марин. — Аз съм арменски поп.

— Ей, Марине, дай две торби цимент бе! Ще дода с москвича да го зема. Таман ще та закарам нататък. Да турна плочки на една баня и една кухня.

— И ние дирим връзки за цимент — казва Марин, устремен към светлината на родната къща.

— — — — —
Пристъпва тихо в одаята, където са спели някога дядо му и баба му, сетне майка му и баща му. Оставя куфарчето до кревата. Кафявата боя на дървените табли се е олющила отдавна, те нямат цвят, останало е нещо, което не може да напомни цвят. Напомня само старост. Всичко е странно хубаво и полуреално като спомен.

Тъмната черга на леглото.

Старият, пожълтял портрет на Левски.

В рамката на вътрешната врата като портрет застава майката: стара, висока, стройна, силна жена на седемдесет години, с побелели коси.

Нито капка вълнение на строгото ѝ лице. Като каменно е. Май че така криеха някога сълзите си старите майки.

— Ял ли си? — пита тя. — Да ти чукна яйца.

— Ял съм, майко — казва Марин и пристъпва към нея. Докосва най-напред с ръка ръката ѝ, която си стои отпусната надолу. Сега, лице в лице със сина си, майката изглежда по-ниска, по-немошна. Сетне той прегръща с лакът през врата побелялата глава, приближава я до себе си и целува скришом косата.

— Дохождай си — равно изговаря майката и бърза да се освободи от прегръдката, бърза да си намери нещо, което да я спаси от вълнението. Тя вижда куфарчето пред леглото и го премества на отсрещния ъгъл до стената.

— Я чакай! — сееща се Марин и отваря куфарчето.

Тя поема от сина си и раздипля пред себе си, протегнала и двете си ръце, бяла ношница. По-вярно риза. Тъкана. Бродирана на ръкавите и пазухата. Лицето на майката е просветляло от хубавото.

— Родопска! — хвали се Марин.

— То не е за дърта жена — казва тя. — Дай си я на софиянката.

— Тя беше за нея, ама като си няма късмет. . . — гледа майка си право в очите Марин и се радва, че не я лъже.

— Заряза ли те? — сепва се майката.

— Ахъ — смее се той. — Забягнала във Варна на симпозиум.

Старата жена си отдъхва, познала с очите си, че синът не лъже. Сдипля ношницата и прикляква до куфарчето. Пита:

— Носиш ли за пране?

— Не нося — след кратко колебание лъже Марин.

— — — — —
Марин Янев крачи уморен от дългия път. С ватенка, с миньорска каска в ръка. Гугмените ботуши лъжат от прясна кал. Крачи по стръмна уличка край малка река. И гледа, още отдалече гледа към един прозорец на двукатна родопска къща.

Прозорецът не свети.

Но Янев върви все по-бързо нататък, влиза в къщата, изкачва се по вътрешната дървена стълба, отключва вратата на стаята.

Тъмно е. Няма никого.

Щраква електрическия ключ така, както е застанал на прага.

Светло е. Няма никого.

Остава само да погледне зад вратата. Там може да се е скрил някой — този, когото той очаква.

И там няма никого.

Янев затваря вратата и слиза надолу по дървената стълба, по стръмната уличка край малката река, излиза на главната улица, пълна с младежи и момичета, излезли

„на движение“. Святка златото на пендарите върху гърдите на тези момичета, святка огънят в очите им. Някъде ще се мерне и девойка с ватенка, срещу враждебните погледи на местните момичета. Тя е чужденка с власт и пари, крачи предизвикателно с ръце в джобовете на панталона, господарка на момчетата и на ресторантите. Момчетата са много по-малко.

— Чичко, колко е часът? — питат едни устни и едни очи над златото от пендарите над едрите гърди на едра мома.

— Ще ти дам аз на тебе един чичко. . . — казва Янев.

Той прекосява градинка, оградена от дървени бараки, влиза в една от тях и отключва втората врата, на която пише „Пълномощник на ЦСПС“.

Стая с портретите на Живков и двама знатни бригадири-строители. Схема на каскадата с няколко сини петна на язовири, черни линии на канали и тунели, червени петолъчки на електроцентрали. Телевизор.

Марин Янев взема обувките си от шайгата до нафтовата печка, сяда на стола зад бюрото и събува ботушите. Едва тогава забелязва, че в стаята е влязъл висок, кокалест младеж с бухнала, златна коса и големи, тъмни очи.

— Сядай, шефе — кани го Янев и отваря вратичката от лявата страна на бюрото си. Там е „гардеробът“ му. Рови той между изпраните ризи и бельо, с притиснати един в друг боси крака и все не намира онова, което търси. Най-сетне открива нещо, завито във вестник. Това наистина са чорапи, но мръсни, корави в ходилата като дъски. Той избира един чифт, а другите завива отново и ги слага тоя път в долната преграда на бюрото. Там за своя изненада и радост Янев ще открие чисти чорапи в найлоново пликче. — Малко така, да се преобуем, нали? — казва той на младежа, като крие крака зад бюрото. — Готово! От арменския поп ли се нуждаеш? Как ти е името?

— Павлин.

— Уволниха ли те бе, Павлине? От кой район си?

— При Несторов. Ти виж има ли право той да уволнява без предупреждение.

— А-а-а, при Фаворита! . . — Янев говори неприятно високо, с ведра началническа интонация и му е приятно да говори. — Ти знаеш ли, че ние на Несторов му викаме Фаворита?

— Знаем.

— В знак на уважение обаче. Аз му го измислих. Дай си молбата. Молба написа ли?

— Нали ти ги пишеш.

— Аз ли? — смее се Янев. — Аз ги пиша на хора по-неграмотни, а ти си културен мъж. Облякъл си се така, по тертип. . .

— Ти я напиши! — грубо настоява Павлин.

— Добре де! Ама утре да стане, а? Ти нали така и така друга работа си нямаш? . . Само да не си направил някоя щуротия, ей!

— Мен ме интересува има ли право той да уволнява без предупреждение — преди всичко заплашва Павлин.

— Ти добре, че си при Несторов — казва Янев. — Утре ще го питам.

— Какво ще питаш, нареди му!

— Че как така?

— Така. Вашите профсъюзи да не са келнери на директорите.

Гръмва смехът на Янев:

— Браво бе . . . Ти ли го измисли? Ти ли го измисли, а? — Сетне добавя по-делово, открил първия ход: — Слушай сега! Утре си отиваш на работа със смяната. Подгони ли те от тунела — излизаш и на другия ден пак влизаш. Така го пише в евангелието. Разбираш ли ме?

— Мен работа не ме интересува, тя без вас може, без мен не може — все по-високомерно заплашва Павлин.

Янев чак сега се вглежда с истинско внимание в младежа и заговаря по-тихо, с охладнял глас:

— Слушай, ти познаваш ли Митев?

— Един такъв — сочи тавана Павлин.

— Такъв — потвърждава Янев. — Я иди при него. Той е по тая част.

Павлин пристъпва крачка напред, пламнал в гневно учудване, в открито, неударимо презрение, отваря уста да каже нещо, но се отказва, извързва се рязко и си тръгва.

— Чакай! Чакай бе! — вика Янев, а трясъкът на вратата заглушава гласа му.

— — — — —

Това е един ресторант с примитивния шик на „Балкантурист“ — високи цени и провинциална шарения.

Янев налапва половинката на последното кебапче, но му е трудно да вземе с вилицата ситно нарязания лук и затова си помага с показалеца на лявата ръка. Сетне, като

се оглежда неспокойно, взема късче хляб и „почиства“ с него чинията, ниско наведен, когато ще го сложи в устата си.

Отсреща, на масата до подиума за оркестъра, певицата е изопнала начервените си устни срещу малко огледалце в дланите.

Тя улавя погледа на Янев и става, тръгва между масите към него. Той се досеща, че певицата идва към него и покрива почистената чиния с книжна салфетка.

Тя е вече пред масата му, с остро, дълбоко деколте на черната рокля, от която сякаш лъха огън — хубава, с едно красиво, спокойно самообладание на лицето. Тя гледа Янев не с похотливо чувство, а с възхищение, с верния усет за хубавия силен мъж, който имат само жените, срещали в живота си много любов.

— Добър вечер — казва певицата.

— Добър вечер — казва Янев.

— Другарю Янев, аз имам една молба към вас.

— Добре — казва Янев.

— Но не сега — казва певицата. — Кога да дойда при вас?

— Аз съм тука — кима Янев към изхода. — Кажете-речи всеки ден съм тука. В „кантората“...

— Какво искате да изпее? — пита певицата.

— Най-хубавото — усмихва се Янев.

Келнерът поставя на масата бутилка червено вино. Певицата кима на Янев и се отдалечава. Янев сочи с показалец бутилката и пита с поглед келнера. Келнерът сочи една маса към изхода и мие виждаме там Павлин, станал прав, ухилен, да сочи с показалец Янев. Павлин се провиква:

— За справката!

На масата при Павлин седи едно момиче. То е изплашено и го дърпа за ръкава да седне, а той се смее високо. Сетне се освобождава от ръката на момичето и се отправя към Янев. Походката му е едва забележимо разлюляна. И усмивката му е на градуса между пийването и напиването.

Павлин застава пред погледа на Янев и изрича весело-подигравателно, полу-приведен в нарочен поклон:

— Заповядайте на нашата маса, понеже Венчето има положително отношение към вас, аз лично не, но се присъединявам към мнението на к-колектива.

Янев става и тръгва. Павлин остава на мястото си, сложил ръка на бутилката и го следи с поглед. Янев спира при Венчето и се ръкува. Сяда до нея. Тогава чак Павлин се втурва с бутилката червено към тях.

— Ти ли надупчи гумите на линейката? — пита Янев. Гласът му е спокоен, точен, няма и следа от стандартно ведрата началническа интонация.

Павлин още не е седнал. Момичето го дърпа да седне. Той сяда и казва:

— Аз. Ама не могат да докажат.

— Баща ти какво работи?

— Ментарджия.

— И защо от толкова коли избира линейката?

— Пиян бях.

— Ама защо точно линейката?

— Не знам.

Момичето налива на Янев, а чашата на Павлин взема пред себе си. Певицата пее и гледа Янев.

— Тебе, момче, не те сърбят нито ръцете, нито езика. Чешеш си ги редовно — казва той. — Ако бях Несторов, щях да извикам милицията.

Павлин отново пламва в гневно негодувание, отваря уста да каже нещо, но го сепва внезапен вик:

— Тихо де! — крясва момичето.

Павлин затваря уста, Янев се усмихва и казва:

— Лека нощ.

Излиза от ресторанта.

Върви бавно нагоре по стръмната улица към квартирата си.

И вижда отдалече, че прозорецът му свети.

И почти тича към този прозорец в щастливо неверие.

По дървените стълби.

Отваря вратата.

Отвътре свети.

И лицето му свети.

— — — — —
Стаята е много красива с Лена, жена му, която е полулегнала на кушетката, покрила краката си с някакво сако, взела в ръце някаква малка книжка.

Лена рипва.

Янев най-напред целува устните ѝ — нежно, предпазливо, кратко, — пребледнял от възбуждане. После брадата, челото, страните и пак устните. А на края лекичко, съвсем предпазливо, докосва нейния нос със своя. (Така прави винаги на края и Лена се усмихва.)

— Аз вчера си дойдох — казва Янев.

— И аз вчера — казва Лена.

— Много ти здраве от мама. Ей, я чакай!

Той вади от гардеробчето бялата родопска риза.

— Носих я на мама, тя вика, че не е за дърта жена. . .

Лена се радва повече на искреността му, отколкото на подаръка. Тя разперва ризата на раменете си. Хубостта на очите, на лицето, на косите е двойна пред чистата белота на тъканния плат. А тялото ѝ, скрито се изведнъж зад нея, става неосезаемо и прекрасно като на самодивите.

— Чакай да те целуна за едно мерси — казва Лена и докосва брадата му, като крепна с две ръце ризата на раменете си.

— Обличай се — казва Янев. — Да видят хората, че имам жена. В ресторанта чака една весела компания. . .

— — — — —

Една врата, на която има табелка „Партиен комитет“. (Тя е съседна на вратата, където пише „Пълномощник на ЦСПС“.) Янев почуква, патиека бравата, но няма никого в партийния комитет.

Янев бърза, почти тича по главната улица в тая ранна утрин.

Отваря друга, много по-солидна врата, на която пише „Главен директор“, наднича в грамадния кабинет, пита от прага:

— Началство, можеш ли да минеш един ден без кола?

— Отивам в София — хладно отвърща началството.

И Янев е отново пред бараката на партийния комитет и профкомитета. Стои там объркан, безпомощен.

Докато чуе глас зад себе си:

— Президенте, хайде да те карам в рая.

— Щерев! — вика Янев и се разсмява щастливо, с пълен глас. — Ти не си ли в болницата?

— Какво бе! — приближава Щерев. — Какво хихикаш?

— Ти ми трябваш! — сие Янев и добавя с поглед към камиона, надникнал от завоя: — И още два-трима ми трябва. Компания! Имаш ли място за още хора?

— Колкото щеш. Да ме е дошла докторицата?

— Дай ми два-три минути! Не! Петнайсет! — съкращава срока Янев, като вижда жена си, която идва към тях.

(И двамата говорят неестествено високо, за да надвикат оглушителната самоувереност на диктора, който гърми върху главата им от високоговорителя на стълба.)

От градината се показва млад, синеок човек с високо чело и прекомерно свенливо лице и Янев притичва до него, за да изпревари въпросите на Лена.

— Хинов, здравей, тръгнахме ли?

— Къде?

— На язовира. Жената има рожден ден. И агнето е организирано, и пийването. . . Всичко! Има ли го Щерев, има всичко. Хайде! Хайде!

— И вие идвате с нас, нали? — приближила е Лена.

— Само да взема една ватенка — тръгва отново към градината Хинов.

— Ти имай пред вид, че имаш рожден ден. . . — намига Янев на Лена и добавя по-високо, като сочи нагоре към стълба: — Ще спипам и она високоговорител. . .

— Какво?

— Оня, Митев. Мойта дясна ръчица — хуква Янев към дървеката барака, а Щерев приближава Лена.

— Докторице, добре си дошла — подава ѝ ръка той.

— Аз не ви помня — с усмивка си признава Лена.

— Каква булка си, като си не помниш сватбата — малко троснато я подсеща Щерев, сетне се засмива и пита: — Кой ти гърмя на сватбата?

— Иван Щерев с двата пистолета! — спомня си Лена и го прегръща с две ръце. — Ама това беше преди повече от пет години — иска да се оправдае тя — и ти беше дебел.

— — — — —

Те седят отзад, в каросерията на камиона. Има и пейки, има и ниско столче за Лена. До нея е и малкото, правоъгълно стъкло, през което се виждат в кабината шофьорът

и една жена с черна забрадка.

Лена пита Хинов:

— Вие отдавна ли сте кореспондент тук?

— Да. От две години.

— Имате ли много работа?

— Зависи. Ако човек сам поиска да си създаде повече работа — притеснен е от вниманието ѝ Хинов.

Янев запява с красив, блестящ от сила глас популярната ария на Каварадоси. Гласът му наистина е хубав и може би тъкмо затова звучат нетърпимо фалшивите тонове, които взема, понякога. Лена бърза да го възпре:

— Марине, гребена ми сложи ли в чантата?

— Сложих — замлъква Каварадоси, става и събира напред избелелия брезент, който спуска нисък таван над главите им. Горے блясва дълбокото небе, хукват от двете страни на шосето зелени редици от дървета. Сетне колата сякаш се е изкачила и над тях, пълзи по самите върхари на борове, а долу се ширва безкраен хоризонт от върхове.

— Нищо не струват вашите докторски диагнози! — подава Щерев на Лена някакво листче.

— Нямаш пулс в краката? — пита тя с поглед към Янев.

— Слушай — говори Щерев. — Знам какво мислиш. Според вас от тая болест се мре най-много след две-три години. При мене тя стана на седем и ще я мъкна доде си изкара пенсия.

Веселата самоувереност е несъразмерна и нахална за лицето му, безжизнено свито като на мъртвец. И сталиновите мустаци на него изглеждат залепени.

— Хайде бе, Митев, още ли не си взел думата? — иска да промени разговора Янев.

— Аз я вземам само по събрания — казва Митев.

— — — — —

Над язовира са надвесили глави гигантски зелени мечки — родопски върхове. Той прилича на многоцветно небе, паднало в планината. Оловносив, където няма слънце. Блестящ като слюда, където го докосват лъчите между облаците, чернозелен към бреговете, където е погълнал сенките на борове. Веслата дишат тежко над спокойната вода.

Сред езерото, недалеч от лодката, сетне съвсем близо до лодката, стои сам и жълт под слънцето един мъртвец-бор. Той е бил най-високият и водата не е успяла да го погълне целия. Хубав като късче слънце със сухите си игли. И скръбен.

— Паметник на удавената гора — казва Хинов.

— Без пулс. . . — полугласно изговаря Лена и се сепва от очите на Щерев, които са уловили думите ѝ. Тя добавя заради него: — Но силен.

— Ще го запалия — остро изговаря Щерев. — Той е сух като кибрит и ще го запалия. Отдавна съм решил да го запалия.

— Защо? — пита Хинов.

— Така! — Лицето на Щерев се е сгърчило в гневна спазма. — Ще фурне като борина. . . На връщане ще го запалия!

— Ще бъде интересно, ако пламне на тъмно — сбажда се Митев.

— Ах! — грубо отвръща Щерев.

Мъртвецът-бор остава зад тях, сред голямата тишина на водата. Далече се е отдръпнал и брегът с купчината вили на почивната станция. А насреща идва към лодката малък полуостров с една дървена барака и до нея безкрайната гора.

Щерев взема веслата от Митев и вика:

— Хаса-а-ан! Ари-и-иф! . . . — И добавя: — Кучета имат като вълци.

Хасан е дотърчал, Щерев пръв скача от лодката. Казва:

— Хасане, всичките тия тука са началници. Сѐ по-големи началници от мене. Да им заколиш агнето и да го изпечеш, ти знаеш как! . . . Пиенето е от тях. . . Чу ли?

— Ние не пием, началник. Ти не помниш май, че не пием. Заповядайте! — любезно кани Хасан.

— Ами къде ги кучетата? — пита Лена.

— По служба — обяснява Хасан.

— Хасан и Ариф са социалисти — казва Щерев — Не са роднина, а стадото им е общо. . .

— Така е. . . — подозрително се оглежда Хасан и бърза да се скрие в бараката.

— Там им е млекозаводът — сочи Щерев. — Те ноцуват на поляната. От май до октомври. Аз съм лавката. Давам им от почивната станция хляб, сол, компоти.

— Месо си имат. . . — вметва Хинов.

— Месо не накусват — грубо го поправя Щерев. Той като че ли инстинктивно се

гневи и противи на всяка дума, изговорена от Хинов.

Те са вече насядали около грубо скованата маса сред полянката. Хасан донася голям пахар с мляко, дървени лъжици и потъва в безмълвната гора. Щерев поставя чашки пред всички и казва:

— На този ден се е родила жената на моя приятел Марин Янев. Да му е жива и здрава! Хайде за много години...

— Честито! — поздравява и Митев. — Но аз не знаех...

— Всичко хубаво! — радва се, че има повод да срещне очите ѝ Хинов. Той рядко поглежда към Лена тъкмо защото е хубава и тъкмо защото му се иска да я гледа непрестанно.

— Аз не знаех — повтаря Митев.

— Никога не съм имала такъв рожден ден, на такова хубаво място — казва Лена и това е като команда за Хинов да открие с възхитени очи безкрайното спокойствие на гората, неизчерпаемата, плътна светлина на езерото с този златен бор-мъртвец сред него.

— Защо искате да запалите бора? — протестира Хинов.

— Марине, слугувай на жена си — все едно че не го е чул Щерев.

Янев пълни опразнените чашки.

— Кажете защо? — повтаря Хинов.

— Аз съм терорист и убиец — казва Щерев. — Преди Девети палех влакове и цистерни. На Девети застрелях двама. Сега не дават... Тикнаха ме докторите тука в този доживотен затвор без решетки и не дават... При фашистите бях по-свободен, нали?... — многозначително и остро се визира той в Хинов.

— Сърбят ли те ръцете? — нарочно весело пита Янев.

— Сърбят ме!

— Митев, какво е твоето мнение по въпроса? — продължава да разведрява обстановката Янев.

Митев няма повече от тридесет и пет години, но и рядката му коса, и това монашеско лице, и тази внушителна дължина на ръцете, която ги прави да изглеждат излишни — всичко в него лъха на преждевременна старост, дори на внезапно присадена, изкуствено присадена старост.

— Пред хора като Марин Янев и другаря Щерев човек трябва да мълчи — казва Митев.

— Страшни ли сме? — усмихва се Янев.

— Пред хора като Марин Янев и другаря Щерев човек трябва да си свали шапката и да мълчи — тихо и по-подчертано изговаря той.

— Митев, защо не те обичам аз тебе? — пита Янев.

— Не е вярно... — руменее Митев.

— Чакай, чакай... прав си! — без капка враждебност, като на себе си говори Янев. — Не е вярно. Не може да бъде вярно. Сигурно ти не ме обичаш и аз предварително се застраховам...

— Не е вярно! — повишава глас Митев.

— Наздраве! Извинявай... — смутено се оглежда Янев.

— Наздраве, другарю Янев! — тъжно се усмихва Митев и добавя към другите: — Мене ме бива да приказвам само по събрания.

— Щерев, може би сме страшни, а? — вече не само се шегува Янев. — Щом ни сърбят ръцете...

— Не сте страшни, ами сте допотопни — казва Лена с очарователно снизходителна усмивка. — Модерен е твоят Павлин...

— Тебе те сърби езикът — сочи я с пръст Щерев. — Такива като тебе и Хинов, дето ги сърбят езиките, ги е страх от тия, дето ги сърбят ръцете. Кой Павлин?

— Но аз не проумявам защо вие се плашите от такива като нас. От какво точно? — намесва се Хинов.

— Хе! — подвиква Щерев.

— Страх ги е да не завземем властта — през смях изговаря Лена.

— Ти какво искаш? — помрачнял е Янев. — Да докажеш тука, че при социализма има антигонизъм?

— Ти чел ли си „Антигона“?... — безпощадно пита Лена, но сетне, стресната от погледа на Хинов, добавя по-миролюбиво: — Нищо не искам. Вие все искате нещо, като че ли само вие трябва да мислите за този социализъм.

— Мислете бе! — сякаш все повече се развеселява Щерев. — Ама не кога ви дадат заплатите и тръгнете да пазарувате. Сещайте се и за ония милиони, дето загинаха за вас лично без заплати.

— И за неродените... — многозначително вметва Хинов.

— За тях вие мислите — тупва го по рамото Щерев. — Съчинявате им спестовни книжки...

— Ами забранете ги — предлага му Хинов.
— Ами забранете си ги самички, щом сте за демокрацията! — Щерев става и се смее високо, триумфиращо. После подвиква: — Хайде бе, Хасан ага! Това агне на овен стана! . . .

Между дърветата се движи гъстата стена на овчето стадо. Щерев забързва нататък. Митев след него.

А Янев е подел смеха на Щерев. Гласът му е много по-силен, победоносен и щастлив. Сякаш Щерев е изрекъл неговите мисли. Сякаш той самият ги е изрекъл. . .

Докато срещне погледа на Лена. Сепва го този поглед. Ледът в него. Пресича смехът му.

Янев става, отива от другата страна на масата, където е Лена. Тя извърща от него глава. Той търси погледа ѝ, усмихва се и чака търпеливо. Тя не помръдва нигли, като сляпа. Той се навежда, почти я докосва, тя навярно усеща и дъха му, но е неподвижна. Тогава Янев запява тихичко, без думи, пак онази ария на Каварадоси. . .

— Понякога е по-добре да си ням — казва Лена.

Блясва гневна мълния в погледа на Янев, но само за миг. Той е съобразил присъствието на Хинов и изговаря спокойно:

— Тоя Митев май не е лош. . .

Лена също е видяла Хинов. Усмихва му се и казва на Янев с миролюбивия стремеж да бъде шеговит:

— Щом ти сваля шапка. . . — После добавя още по-ведро: — А този твой Щерев е невменяем.

— Невменяем е — охотно потвърждава Янев. — Нека си е невменяем. Ти си за демокрация само на твоето мнение, а ние сме неграмотни. . .

И все пак бурята е преминала, нервите са овладени и двамата се радват повече на това, отколкото спорят.

Лена слага показалеца си на челото му, натиска го нежно и казва засмяна:

— Ако знаехте по-малко, че сте неграмотни. Па и да се огромотите няма време.

— Времето е малко човек — усмихва се Янев на нея, на Хинов и тръгва към гората.

А Лена едва сега вижда пълния с мляко пахар на масата. (Към Хинов не ѝ се ще да погледне.) Около пахара в симетричен кръг са наредени пет празни, неупотребявани дървени лъжици. Някакви деформирани лъжи около бяло-кафявия пахар-слънце. Лена взема една от лъжиците и започва да сърба, ниско надвесила глава. Сърба нарочно шумно и стръвно. Пахарът е по-голям от главата ѝ. После оставя лъжицата, скръства ръце и казва на Хинов:

— Аз съм много лакома. Персона с потребителски подход. Разочаровахте ли ви преди малко?

— Кой точно?

— Аз, най-точно. — Тя говори с такава интонация, че е трудно да се отдели шегата от истината.

— Вие да — казва Хинов. — Другарят Янев не. Ако имах втори живот и право на избор, бих избрал шеговия, па Марин Янев. Партизанинът и големият човек днес. Да! Па ако ще да знам предварително, че ме очаква най-страшната смърт или най-тъжното самоубийство. Аз му завиждам!

— Хубаво — сериозно потвърждава и Лена. Тя се е повлияла от настроението на Хинов. — Преди Девети Марин е бил знак за храброст. Ако не бях се омъжила за него, той щеше да остане винаги най-голямата ми любов.

— Какво точно искате да кажете? — пламенно пита Хинов.

— Нищо лошо за него. — Тя отново се връща към неопределената интонация: — Не сте ли чели някъде, че семейството е най-жестоката провокация на любовните чувства? . . .

— Вижте какво, Лена! — все по-пламенен е Хинов. — Говорете сериозно, моля ви се! Аз искам да напиша книга за него, честно казано вече я пиша, а той не обелва зъб . . . Хайде помогнете ми!

Лена се е развеселила:

— Аз мислех, че имате друг вкус. Предполагах, че ще пишете за мене. . .

— Аз вас ви харесвам — момчешки искрен е Хинов. — Но то е друго.

— Добре! — смее се Лена. — Я хайде да изпием по една ракийка за мое здраве. * *

— — — — —

Вече е тъмно.

Назад Янев, Митев и Щерев изтеглят празната лодка на брега, пързалат я по тревата.

Хинов и Лена вървят по асфалтираната пътечка. Хинов говори, чуваме гласа му още преди да го видим:

— Това е винаги. На екскурзия, в командировка. Изобщо, щом попадна в компания. Влюбвам се в кавички. Па защо в кавички? Избирам един човек, все едно мъж или жена — най-интересния, най-добрия, най-силния според мене и заживявам с радостта от присъствието му. Това е несъзнателно, после си го отчитам. Заживявам с радостта от присъствието му и със стремежа да изглеждам и аз самия по-добър пред този човек, и то не заради себе си, а заради него, да не позволя на него да се докосне до нещо некрайно.

Двамата са навлезли между вилите на почивната станция. Само най-малката от тях, с двете циментови стъпала отпред и надписа „Управител“, свети. Свети електрическата крушка на входа.

— Доживотният затвор на другаря Щерев — казва Лена.

Асфалтената пътека ги извежда до малък дансинг. Те спират там, стоят в тъмното. Очакват другите.

И този дансинг, този изопнат в сухо, напрегнато очакване бетонен кръг сякаш ще подскочи под внезапната, като стихия дъжд музика, която гръмва над главите им. Над нея ще изплува силен, познат глас:

— За другарката Лена Янева — хирург-аспирант и другаря Методи Хинов, кореспондент на БТА, изпълняваме известното танго „Компарсита“...

— Марин си играе — казва Лена и добавя след малко: — Я да го изтанцуваме това танго...

Тялото ѝ сякаш само застава в ръцете на Хинов. То е съвсем до неговото. И устните ѝ са съвсем близо до неговите — видими, сякаш отделно осветени, сякаш задръжали в себе си всичко хубаво.

Хинов докосва тези устни и след миг те изчезват от него в тъмното.

Вряза се в изплашеното му лице спокойният глас на Лена:

— О-хо!...

Тя го отблъсква леко и казва вече със съвсем чужд глас:

— Вие по всички линии завиждайте на другаря Янев.

— Не! — пламти Хинов. — Вие съвсем...

— Шаблонен сте — пресича го Лена и си тръгва.

Хинов стои няколко мига и се втурва след нея.

Остава в погледа ѝ само бетонният кръг, изопнат в напрегнато очакване под дъжда на известното танго „Компарсита“.

Машинната зала на ПАВЕЦ „Белмекем“. Една бяла, изявна строгост на формите. Напомня с нещо концертна зала. В този бял простор сякаш всеки миг ще връхлети с взрив музика. Турбините са похлупени ниско долу на пода като широкополи шапки, като новоизмислени дискове, от които може би ще дойде музиката. А горе, над прозорците — лястовичи гнезда. Янев жапа натам. Влязъл е да търси Несторов, но спира и жапа в гнездата. Още мъртви, неподвижни са турбините и в големия простор тишината е голяма. Несторов разговаря някъде в дъното с двама монтажници и сочи мостовия кран. Сетне, видял Янев, той тръгва веднага, като се мъчи да го заобиколи. Може би щеше да успее, ако не беше екнал гръмовит глас откъм изхода:

— Другарю Несторов, чобаните!...

Явно, че и новообявената среща не е по мечтите на Несторов, но все пак ще я предпечете.

Вън фучи вятър. Неестествено зъл под златното слънце и белите спокойни облаци. Две хиляди метра над морското равнище. Кафяви хълмове, нахапани за камъни, зелени борови хълмове и тук-там сухите метли на широколистни дървета — пролетта е закъсняла. А долу, под злия вятър, в обръча на хълмовете, шуми язовирно море (един друг язовир в друга планина), тичат многобройните редове на вълните с бели гребени.

Трима чобани и пред тях — шефът им. Маломерен човек с черен костюм, бяла риза и връзка. Като близък на Батето, актьорът Иван Обретенков. Смешен и добър. Посинял от студ. Батето ръкомаха, вика нещо на Несторов. Чобаните не го слушат, те жапат към откритата ел. уредба, която е като приказна градина с извънземни растения.

Янев приближава още малко, до волгата на Несторов, за да не го изпусне.

— Копайте тунели! — вика Батето. — Там гърмете! С тия канали чакате пресипите до Петровден...

— Има сигнализация — казва Несторов. — Вие бягайте.

— Ние няма да бягаме! — вдига юмрук Батето. — И овцете имат право на покойствие и микроклимат, защото изпълняват план. За цялото апека до днес тридесет и четири ранени, изчезнали безследно и загинали... Животът на другарите е застрашен

също — кима с глава той.

— Плащаме — казва Несторов. — За овцете. Чобаните не са овце. Да се пазят. Чобаните стоят зад Батето високи, широки, пазят му завет, за да не го духне злият вятър.

— Вие замърсявате природната среда! — изстрелва последния си куршум Батето.

— — — — —

Несторов е млад — не повече от тридесет и пет — със стъкленосини, изхвъркнали напред очи. Гласът му е инертен, сякаш говори от разстояние на някого. От телевизионно студио. Той идва до волгата, където стои на стража Янев, подава му ръка, като гледа встрани и казва:

— Аз съм за тунел шест.

— С тебе съм.

Янев минава от другата страна, за да седне до него. Несторов шофира сам. Много удобна позиция — няма да гледа съседа си. Колата лети по короната на язовирната стена.

— Подбраха ни от два балкана чобани — говори Несторов. — Оня оратор с вратовръзката е прав. Само за тази година ми трябват 10 000 броя тръби, а полигонът ще произведе 2 000. На много места е възможно заменянето на каналните отсечки с тунели, което ще позволи да се работи целогодишно, зимата ще престане да бъде задържащ фактор. Не е за подценяване фактът, че по този начин ще се спаси и много гора, ще се опази този красив кът на Рила.

— След дъжд качулка — обажда се Янев. — Кажй го на проектантите.

— Казали сме на „Енергопроект“ и чакаме.

— Павлин обади ли се? — след пауза пита Янев. — Едно миньорче.

Пътят навлиза в дълбоката прегръдка на гората. Несторов се вира напред и говори все със същата равна интонация:

— Качествените показатели и левчето — от насрещното планиране и от съревнованието, това е задачата на профсъюзите. А някои са си събъркали професията с бюро жалби.

— Аз може и да съм за бракуване — смее се Янев, — но Павлин не е.

— Законите в България протегират такива като Павлин, а той царува и пирува върху законите.

— Имам един син от първата си жена — казва Янев. — Нея отдавна я няма. Павлин и баща, и майка няма. Върни го на работа момчето заради мене.

— Не — казва Несторов и продължава, сякаш чете бавно чужд текст: — От деня, когато другаря Марин Янев ми стана гарант за партията, не мога да се позная. Във всичко се съгласявам с него. Защо? Да си изплатя препоръката за партията? От сметката да не си създам един противник или поне да не се лиша от един силен съюзник? От страх? Но аз нямам самочувствието на длъжник към когото и да било. Тогава едно удобно лицемерие? Защо да е удобно, след като ме кара да не се уважавам.

— Това си е твоя работа — казва Янев.

— От фаворит — на сателит — завършва своя монолог Несторов.

— Я спри — казва Янев.

Несторов спира. Янев слиза. Вън вятърът фучи във върхарите.

— Карай — казва Янев и хлопва вратата.

Несторов форсира, без да се извърне. Волгата се втурва с растяща скорост към близкия завои.

— — — — —

Чуваме гласа на спортния коментатор: „На леда носителите на златни медали, трикратните световни и европейски шампиони в дисциплината танцови двойки Людмила Пахомова и Александър Горшков...“

В това време сме видели Марин Янев седнал зад бюрото си. Събува ботушите. Отваря „гардероба“. Тоя път веднага намира чистите чорапи в долната преграда на бюрото. Мръсните завива във вестник. Сетне Янев уцелва последователно с ботушите си чайгата до нафтовата печка. Проследили траекторията им, ние ще видим телевизионния екран, който завладява изцяло и нашия екран.

Танцуват великолепно своята известна на цял свят „Компарсита“ Пахомова и Горшков, докато Янев си обуе чорапите и обувките.

Някой чука на стената. Танцът остава само в телевизора.

— Марине!

— Ида — казва Янев.

Отваря съседната врата, на която пише „Партиен комитет“.

— Запознайте се — казва партийният секретар Райновски.

Това е една жена с почти напълно побелели коси, а интересна, привлекателна — с хубаво лице и младо тяло.

— Ние сме се виждали в Централния съвет — казва тя.

— Кога сме се виждали? — пита Янев.

— Да, да! Само че аз дойдох в Централния съвет малко преди да напуснете. . . Вачкова се казвам, Люба Вачкова.

— Чувал съм името ви — спомня си Янев, сяда и ѝ предлага цигарите си.

— Не пуша — усмихва се Вачкова и взема.

— Райновски е по-инат — казва Янев. — Не пуши и не взема. . .

— Марине, дръж се, че започваме неприятен разговор — пресилено се усмихва Райновски.

— Хайде де! — весело подканя Янев. — Ще ме уволнявате ли?

— Без малко . . . — казва Райновски. — Другарите поставят въпроса за нов пълномощник на профсъюзите. . .

— А-а-а. — Спокойно откликва Янев, обляга са на стола и той скърца пронизително под силното му тяло.

— Тук не става дума за някакво проваляне в работата — намесва се предпазливо Вачкова. — В никакъв случай не бива да ни разбирате погрешно. . .

— Ами за какво?

— Ето, каскадата се разрасна и ще бъде по-добре да дойде другар с конкретна квалификация в строителството. . .

— Е? — подсмива се Янев.

— Нашето предложение е да останете тук — все повече се оживява Вачкова. — Да поемете охраната на труда. Митев ще го устроим някак си в един от стройрайоните. Янев става и отива до бюрото на Райновски, където е пепелникът, гаси там цигарата си, но не се връща да седне.

— Ние все пак държим да чуем и вашето мнение? — неспокойно пита Вачкова. — Заплата ви ще остане същата.

— Ще помисля — казва Янев. — Вие нали сте тука? . . .

— Да, да, за няколко дни. . .

— Има време — не поглежда Янев и на тръгване към партийния секретар. — Ще помисля и ще ви обадя.

В коридора чува женски глас от неговата стая. Отваря вратата устремен навътре. Мария Тролева чете програмата. Той гаси телевизора и излиза навън.

Пред бараката стоят Павлин и Несторов. Очите на младежа са горди, директорът на стройрайонът е непроницаем. Той не поздравява Янев, започва да говори на Павлин така, като че ли никакъв Янев няма пред тях:

— От утре си на работа. Това е заради другаря Янев.

Павлин кима.

— Пари имаш ли за ядене?

— Аз имам пари и да се почерпим — казва Павлин.

— Само че аз имам едно ходене — лъже Янев. — Друг път може ли?

— Може. Утре! — усмихва се Павлин и маха с ръка за довиждане.

— Добре, утре — потвърждава Несторов и приближава Янев. Говори, като гледа след Павлин: — Аз съм онова, което ти не можеш. Аз сега замествам компютърите. Цената на компютърите ще пада, колкото по-съвършени стават и колкото по-голям е тиражът им. Ще расте цената на човеците, които могат да бъдат знамена. Това не се учи, няма дипломи за него. Янев няма диплома. Той е вчерашен и утрешен. Аз не. Ние сме конюнктура. . . Аз моля другаря Янев да ме извини.

— — — — —

Янев крачи сам по главната улица. От двете му страни се редят старинните чардаклини къщи, споени една с друга от ниските каменни дувари. Тук-там някоя нова къща се отдръпва високомерно назад, кокетно извисила младата си снага зад ниската ограда, а другите, старите, са стъпили с вратите и прозорците си на самия ръб на пътя като любопитни бабички в овехтели, но хубави и чисти носии. Оглушителен е трясъкът на камионите — един луд керван, — които прелитат край него. Звънят безпомощно с тънките си стъкла прозорците на старинните къщи.

Янев завива рязко от главната улица. И изведнъж става тихо, спокойно.

Крачи по стръмната уличка към квартирата си.

Влиза.

На бравата на прозорците е закрепено малко, пукнато огледалце. Янев слага там приборите за бръснене, вода в легенчето.

Цялото му лице е в бяла пяна. Взема самобръсначката.

Влиза Райновски. Партийният секретар. Стои прав.

— Седни де! — казва Янев.

Райновски сяда.

Янев излиза навън, събрал в ръце приборите за бърсене.

Райновски отива до прозореца, надниква в малкото, пукнато огледалце, вира се и отново заема предишното си място.

Янев се връща, скрил глава в голямата кърпа. След миг лицето му се открива пред погледа на партийния секретар младо, красиво и гневно. А гласът му е спокоен, овладян, без никакъв трепет и може би затова звучи като заплаха:

— Толкова години всички, които ме познават, моите другари, са знаели, че съм некадърник, и не казват. Нито един. Само Фаворита ми го рече вчера и днес ми се извини, но Фаворита не ми е другар, а като син. Страх ги е било, срам ги е било да кажат една истина. Една лъжа да живее по-дълго и по-спокойно от една истина и да е по-изгодна за всички — и за мене, и за тях — от една истина! Кой е виновен? И колкото по-нагоре бих вървял, толкова повече щеше да ги е страх да ми я кажат. Истината. Защо? В името на какво?

— На лъжата краката са къси — казва Райновски.

— Прав си — след кратка пауза потвърждава Янев и се усмихва. — Аз съм едно току-що доказателство. . . Партийният комитет ли направи предложението?

— Не. Ти си член на комитета и щеше да знаеш. Предложението беше на Централния съвет и аз възразих, но едно подобно предложение, както знаеш, фактически е решение.

— И ти по тоя случай възрази. . .

— Аз тебе никога не съм те лъгал — след пауза, бавно, сякаш изпод земята вадим думите Райновски. — Не смея. Не мога. Аз почти се съгласих, защото ние с тебе се дублираме. Ти можеш онова, което и аз мога. А по-добре е за работата край мене да има човек, който умее и онова, което аз не мога. Затова мисля, че решението беше правилно, и аз постъпих правилно, като не бях категоричен. Аз сега, след този случай и за себе си не знам дали струвам толкова за колкото са ме категоризирали. . .

— Вачкова ли ще е новия президент?

— Не — клати глава Райновски и казва: — Ти трябва да помогнеш в началото на новия другар. . . — И добавя: — Ето, все ми се струва, че и на мене трябва да каже някой същите думи. В най-близко време. Разбираш ли? . . .

— Ти май си намерил начин да ме утешаваш — мрачно изговаря Янев.

Райновски клати отрицателно глава и се усмихва неспокойно. После става и казва:

— Ако искаш, да те поразходя до София с колата. Тръгвам след един час. . .

— Няма смисъл — казва Янев. Той е стоял прав през цялото време, без да помръдне. До вратата, с кърпата в ръце. Едва сега се откъсва леко. — Обадй се на Лена да дойде. Аз одеа и изпратих телеграма да дойде.

Райновски маха мълчаливо с ръка за довиждане, затваря вратата след себе си и пак я отваря. Лицето му тоя път е грейнало в приятна възбуда и говори с растяща радост:

— Ти можеш да вдигнеш един телефон. . . Ти само да вдигнеш един телефон. . .

— Много здраве — казва Янев и не тръгва да го изпрати. Взеа шишето със спирта и застава пред огледалцето. Линията на пукнатината сякаш пуска болезнен шев на лицето му, като закърлена рана от нож.

— — — — —
Едва когато голямата група от лекари и стажанти начело с професора отминат, Щерев ще види Лена.

— Янева! — вика той.

Лена се заковава на мястото си. Неприятна ѝ е тази среща.

Санитарката, която тика количката, забавя ход.

Щерев е в количката.

Лекарската група нахълтва в една от близките врати и болничният коридор сякаш става много по-дълъг.

— Ти защо не се обаждаш? — пита Щерев.

— Аз съм случайно — приближава тя и повече от смущение, отколкото с желание, хваща с една ръка количката и започва да я тика редом със санитарката.

— Страх те е да разговаряш със смъртник?

Лена мълчи.

Санитарката сочи към дъното на коридора и отминава напред.

Лена улавя с две ръце количката, но почти не я движи, пристъпва с някакви милиметри само.

— Страх те е да не питам кога ще умра?

Той е отслабнал още повече. Жълтото му лице се е смалило като на дете.

— И мене ме досрамя да ме чакате. И от жената и децата ме досрамя. Така де. Няма ли един свестен да ме застреля? Какво прави Марин? — все по-радостен е той от срещата с Лена.

— Не знам.

— Още ли те е яд на мене за оня ден на язовира? А? На рождения ти ден. Не бой се, аз не съм против тебе. Да му мислят такива като Хинов, „комендантите“ на общественото мнение. . . Тебе Марин ще те вкара в пътя. . .

С всяка негова дума Лена увеличава скоростта, за да съкрати разговора.

— Прав ли съм? — триумфиращ пита той и се смее високо с неговото „хе! хе! хе! хе!“

— Ние с Марин се разделихме — казва Лена, изведнъж обзета от истерична необходимост да го уязви. — Аз го изоставих заради друг.

— Лъжеш ли? — не вярва Щерев.

— Не лъжа!

— Курва — казва той и се извърща.

Лена блъсва напред количката и се заковава на мястото си в зла и безпомощна обίδα.

Количката върви сама. Под белия чаршаф, оставил видима само главата, Щерев прилича на мъртво бебе в бял ковчег на колела.

И отдалечил се на няколко метра, този бял ковчег-количка попада в зрението на Лена, и тя изведнъж хуква, хваща количката с две ръце и с някаква усмивка, която по-скоро прилича на спазма, и в един безпомощен ужас от самата себе си казва:

— Аз-се-по-ше-гу-вах.

— Марш! — вика Щерев.

Лена не помръдва ръце от количката, само ускорява ход и иска да каже още нещо, но Щерев крещи:

— Викни санитарката!

Лена отпуска ръце и количката продължава сама към близкия ъгъл, откъдето се по казва санитарката.

Лена е навън.

Хубави са софийските булеварди пролет.

С растяща скорост разсича чист път тролейбусът между стълпени сгради и зелени корони от дървета.

Но най-хубава е онази невероятна тиха и краткометражна част от булевард „Руски“ между „Раковски“ и площад „Девети септември“, където няма нито една истерична кола — лека или тежка, — а само хора. Да не повярваш, че виждаш само хора.

В тази блуза от трико, напъхана в дънките, Лена изглежда още по-млада. Предизвикателно хубаво тяло с нехайна, но пластична походка, една тъмна коса, направена като момчешки каскет на челото, едно мраморнобяло лице с изящни устни и едни очи, неочаквано по-хубави от всечката хубост на Лена: големи, леко удължени, умни и дръзки и с повече светлина, с по-разкошна светлина от пролетната над булеварда. Не Лена е дошла, а пролетта и булевардът са се появили тук, за да я видят.

Има едно скришно барче на втория етаж на хотел „България“. Скришно, защото идват малко хора, защото е много уютно и тъмно след слънчевия блясък навън. То е като помечтана най-напред, сетне измислена и веднага направена самота за двама души, които искат да се виждат. Не скришом, а на хубаво място, в което могат да се почувствуват сами.

Лена е седнала до Чавдар на една от най-тихите масички в барчето.

— Чавдаре, аз днес видях Иван Щерев — говори тя в някакво мрачно вдъхновение. — Той ме откри днес на визитацията. . . Не съжалявам, че ме откри. Аз го излягах, че сме разделени с Марин. Разбрах, че не е толкова страшно да го кажа и на Марин. Всъщност аз винаги ги смесвам двамата. И сега ми се струва, че Марин е на смъртно легло, че той умира. Щерев ще умре утре, днес, тези два-три дни. . . И той е от хората като Марин, които могат да се усмихват и когато умират.

— Върви да спиш — казва Чавдар. — Не ти е трезво състоянието. . .

Той изглежда на малко повече години от нея и никак не е хубав. Хилав. Очилат. С несиметрично едра глава. Тип на млад, утруден и умен научен деятел. Само очите му са озарени от хубост и тревога, които той взема от присъствието на Лена.

— Чавдаре. . . — Тя изговаря с много нежност името му, тя сякаш търси и без повод да го изговаря много често. — Аз бих искала да го излекувам Щерев. Не само от

болестта му. Сто пъти повече искам да го излекувам от слепотата му. Тая слепота, измислила си един цвят, служила само на един цвят със самочувствието на всевиждаща. Чавдаре. Жестоко е тези, които са унищожавали капитализма, да са по-нещастни от нас, да не живеят според желанията си, според любовта си. Сами да си го забранят. Бих искала да направя Щерев истински щастлив поне за една година, за един ден. . . Глупости! — сама влиза в диалог със себе си Лена. — Всъщност и Марин, и Щерев живеят според любовта си. Но и аз имам същото това право!

— Едно уиски — казва Чавдар на сервитьорката.

Лена кима и продължава:

— Аз уважавам такива чудаци като Щерев. Липсват му много ребра, но има едно, което липсва на всички ни. Той ме накара да се почувствувам по-сигурна и в тебе, и в себе си. . . — И Лена внезапно става съвсем несигурна, съзри бликват в очите ѝ, тя хваща с две ръце лакътя на Чавдар, гуща се в рамото му и трепери. Гласът. Устните. Цялото тяло трепери. — Страх ме е, Чавдаре! От усмивката им, от погледа им, който никога нищо не иска, от спокойствието им, защото никому нищо не дължат, а днес не мога да се търпя, че съществувам. . .

Уискито идва. Лена го глътва на чисто, без сода, без да дочака леда, който иска да ѝ сложи Чавдар.

— Аз не съм искала да се влюбвам нито в тебе, нито в никого! — преминало е в гняв потресението на Лена. — Аз съм ти казала, нали, Чавдаре? Аз няма да се омъжвам за никого. Бракът е симулация на любов. Застреляна работа. Гнездо за егоизъм и лицемерие. Кой нормален човек се е влюбвал само веднъж!

— Като си родиш едно чавдарче и ще мирясаш — спокоен е Чавдар.

— Дай боже. Ще си имам другарче за цял живот — казва Лена.

— Децата не се раждат само по ваша инициатива — усмихва се Чавдар. — И не са собственост.

— — — — —
Такитo спира на асфалтираната алея пред един от безличните жилищни блокове. От лява страна са козирките на входовете, отдясно — редицата остъклени очи на паркираните леки коли.

Лена излиза от такситo, но остава на асфалтираната алея, за да види по-добре оттам прозорец на четвъртия етаж.

Прозорецът не свети. Късна нощ е и всичките прозорци на блока са тъмни.

Лена тръгва към светлия вход. Отваря горната пощенска кутия край самата врата, с надписа „Лена и Марин Яневи“.

Вестник „Работническо дело“. И една телеграма:

„Тръгни веднага. Марин.“

Лена се извързва към запалените фарове на такситo, дава знак с ръка и тича към асансьора.

Горе, в тъмното, отключва вратата и хлътва в коридора, като я оставя притворена.

В спалнята припламва тихо само бледата светлина на „газената“ нощна лампа, удря се в блясъка на очите ѝ.

Лена бърза. Тя е панически устремена. Боса. Със запретнати дънки. Няма кога да разкопчае трите копчета на блузата си и когато я изхвърля през главата си, едно копче чуква в стъклото на нощната лампа.

Бялата ѝ кожа поглъща всичката светлина в спалнята.

Хлопва външната врата.

Лена се хвърля със скок в леглото. Мушва се.

Чавдар влиза безшумно.

Тя цялата е под завивките, само ръцете ѝ са протегнати нагоре.

— — — — —
Митев влиза, взема стол, сяда, слага дългите си ръце на бюрото на Янев и пита:
— Може ли да поговорим с вас за един човек? . . . За един човек! — по-високо, развълнувано повтаря той.

— Готов съм — казва Янев, взема вестник от бюрото си и покрива купчинка от бельо и ризи, които стоят на пода също така върху вестник.

— Искам да поговорим за Марин Янев — руменее Митев.

— Зарежи го! — опитва да се шегува Янев. — Омръзнал ми е. . .

— На никого не може да дотегне Марин Янев! И затова никой няма право. . .

— Митев спри — прекъсва го Янев.

Митев говори топло, с хубава, чиста развълнуваност:

— Значи е вярно? Аз даже не бях сигурен, не вярвах. Нашата телефонистка доту-

ла от разговора на другаря Райновски със София. Той питал кога точно пристига новият, но аз мислех, че тя нещо не е разбрала. . .

— Разбрала е.

— Другарю Янев, аз не съм дошел тук да ви изказвам съболезнования. Не е Марин Янев човекът, който се нуждае от съболезнования. Тук става дума за нещо друго. Ще докарат някого, който да опознава една година обектите, някого, който не е помиришвал такава работа от прозорците на кабинета си, който ще се пипка, докато се сетят да го махнат. . .

Янев тръпне под думите, които е чакал, но които не би произнесъл сам и пред себе си.

— И аз бих могъл да критикувам Марин Янев, но за това, че върши понякога и работата на други, и то много по-добре от тях. Имам пред вид себе си. Имам пред вид най-напред себе си! Аз съм сигурен, че е достатъчно да вдигнете един телефон, има на кого да вдигнете един телефон. . .

— Митев, ти знаеш ли, че има предложение аз да заема твоят място, а на тебе да търсят друга работа? — пита го Янев.

— Това няма значение. Аз съм на разположение на профсъюзите — след пауза изговаря Митев.

— Видя ли? — усмихва се Янев. — И аз съм на разположение.

— Естествено, но не е справедливо. . .

— А за тебе справедливо ли е? . . . — прекъсва го Янев.

— Без мен може. . .

— Брей! Сега пък аз ли да започна да те агитирам? . . . Няма. Напускам. Не заради тебе. Главно по други съображения. Но и заради тебе. Ако останех, щях да се чувствам крадец.

Митев става, стига до вратата и заговаря оттам:

— Аз го казах и по-рано, когато празнувахме рождения ден на другарката ви. . . Пред хора като Марин Янев човек трябва да мълчи. Да си свали шапката и да мълчи. . . Той хлопва вратата. Янев е сам. Отново махва вестника, с който е покрил дрехите на пода. Изтегля чекмеджетата. Има още много работи за прибиране.

Изпраното на една страна — мръсното на друга. Изпраното на една страна — мръсното на друга. . .

Янев, клекнал зад бюрото, не чува, че е влязъл при него човек.

Този човек отваря вратата съвсем предпазливо и в същото време решително усмихнат.

Няма никого в първия миг.

А сетне, когато види една ръка до лакътя, ще направи крачка напред и отново ще спре. Ту усмихнат, ту нервно стиснал устни. Ще отвори уста да проговори, ще се откаже, и веднага след това най-неочаквано ще запее тихичко:

Ти помниш ли оная късна есен. . .

Янев рипва засиял. Пита:

— Въшки имаш ли бе, въшкарино? . . .

Прегръща приятеля си и може би ще звучи и за нас със силата на незабравимия спомен онази песен, която знаят всички български комунисти отпреди Девети.

Двамата се оглеждат с радостта на деца. После Веско се отпуска на стола до бюрото, където преди малко седеше Митев.

— Вярно ли е, че Иван Щерев бил тука?

— Началник на почивна станция — казва Янев. — Само че сега е в болница, в София. Веско, ами ти сега къде си?

— Аз сега — остро говори Веско — съм пълномощник на Централния съвет на профсъюзите. Дойдох да заема мястото на Марин Янев. . . И онази дама, Люба Вачкова, която идва тука да те „снима“, не ти е казала за мене. . . Макар че я предупредих на всяка цена да ти каже. Една сантиментална дама е тази Люба Вачкова. Неудобно ѝ било. А на мене удобно ли е? . . . — Веско мълчи, сетне добавя по-тихо: — Аз това не съм го искал. Милион пъти обяснявах. . .

— Аз знаех, че си по филологията.

— После ме прихвана инженерологията.

— Добре, че тебе пращат — казва Янев след пауза.

— Уредих да ни дадат кола — джипка. Ти си кръстосвал пеша обектите като мужик. . . Защо не седнеш? — пита той и като съобразява, че съвсем неуместно е седнал преди Янев, рипва от стола.

— Ти какво се червиш като грешна булка? — смее се Янев.

— Не ми е много лесно — чупи Веско пълните си устни.

— Не се тревожи за нищо.

Веско пита след пауза:

— Ще останеш ли?

— Ти как предпочиташ?
— Аз бих те помолил да останеш. По-малко временно, ако иначе ще ти бъде трудно.
— Не знам. Още нищо не знам — мръщи се Янев. — Чакам да дойде булката. Ти почакай малко. Можеш ли да почакаш малко?
— Колкото искаш. Сега къде ще ме водиш? — поопитил се е Веско.
— Сега има да върша една хамалогия. . . — казва Янев и изведнъж съобразява, че не е покрил тъкмо мръсното бельо и мръсните чорапи. Втурва се към бюрото. Вестникът гърми в ръцете му, които изведнъж са станали непохватни, блуждаещи като на слепец, от припряното желание да не види Веско.

— Книги ли? — пита Веско.

— Обирам си парцалите.

— Какви парцали?

— Парцали — гневно повтаря Янев.

— Къде ще ги носиш?

Янев не отговаря.

— Дай да ти помогна. . . — приближава Веско и Янев вика грубо:

— Бягай! Бягай!

Веско се е смутил от тона, но само за миг. Навежда се и взема една от покритите с вестник купчинки, по-голямата. Вестникът опира до брадата му, сетне се изплъзва неусетно и мръсното бельо и мръсните чорапи се разсипват долу. Веско прикляква, започва да ги събира, говори:

— Щом съм дошел, ще ти изхвърля и парцалите. . . Нали така! Не можеш ме изгони!

Той вика до кръсък весело, а в очите му има сълзи.

— — — — —

Вечер. Марин Янев крачи по стръмната уличка край малката река. И гледа още отдалече към един прозорец на двуката селска къща.

Прозорецът не свети.

Но Янев върви все по-бързо нататък, влиза в къщата, изкачва се по дървената стълба, отключва вратата на стаята.

Тъмно е. Няма никого.

Завъртва електрическия ключ, така както е застанал на прага.

Светло е. Няма никого.

Остава само да погледне зад вратата. Там може да се е скрил някой, този, когото той очаква.

И там няма никого.

Янев затваря вратата. Стои сред стаята.

И чува леки стъпки по дървената стълба.

Янев се втурва към вратата, отваря я широко.

— Добър вечер! — чуваме женски глас.

— Заповядай. . . — казва Янев.

— Вие ми обещахте един разговор. . . — влиза певицата от ресторанта. — Знаете ли къде живея?

— Не знам.

— Отсреща — сочи тя и сяда. — Моят прозорец е точно срещу вашия. . .

— Кажй, комшийке. . . — усмива се Янев.

Тя се усмива също. Хубава е. Има нещо и добро, и решително в усмивката ѝ. Пали цигара.

— Знаете ли как се казвам?

— Не знам — леко е учуден Янев.

— Аз съм леко пийнала — казва тя след пауза. — За кураж. . .

И не личи. Няма нито една неприятна, пияна следа в израза на лицето ѝ.

— Как ви е името? — пита Янев.

— Нищо — все по-неспокойна е тя. — Вие няма ли да седнете? Ще излизате ли?

— Няма да излизам — казва Янев.

— Ако не седнете — бавно изговаря тя, — аз ще стана, ще застана до вас и ще искам да ме целувате. . .

— Хайде де. . . — едва събира кураж Янев, малко смешен в тоя миг.

Тя става, гаси цигарата си в пепелника. Казва:

— Дойдох само да изпуша една цигара. Ка̀то видях, че прозорецът ви свети. . .

Довиждане!

Тя се усмива тъжно. И хубаво.

Някой чука на вратата. Янев се втурва, отваря я широко.

Една жена с дете, опаковано в пелени.

— Можели? — пита непознатата.

— Да, да — казва певицата. Сетне се обръща към Янев: — Нали може?

— Мерси — казва непознатата. Тя е висока, тънка, с необикновено черни и редки коси. — Аз зная, че вие трябва да починете, но не можех да постъпя другояче. Не аз, това дете не може да чака. . . Насочиха ме, че вие единствен можете да ми помогнете. . . Само за няколко минути, може ли?

Певицата е излязла.

— Може, да! Сядайте! — нервничи Янев.

— Вие ще ме разберете, уверена съм. . . Вече от шест дни обикалям и. . .

И от очите ѝ потичат обилни сълзи.

И като по команда писва детенцето. Оглушително. Така оглушително, че ние не можем да възприемем нещо друго освен този писък.

— — — — —

Янев е в грамадния кабинет на главния директор Мартинов. Янев е прав. Мартинов е седнал зад бюрото си и говори с такъв тон, сякаш дава интервю за нова производствена победа:

— „Другарката“ Ганчева ли? „Другарката“ Ганчева. . . Стари познати сме с нея. . . Изгоних я, не я приех. . . Кажете ѝ, другарю Янев, че аз лично ще ѝ платя влака до село, само да се махне оттука. Спален вагон. . . Правеше гешефти в стола, мърсуваше публично с мъже, друго искаш ли? Изгоних я, и мъжът ѝ я изгони, а сега и господ да дойде при мен, няма да я назнача!

— Няма документи, че е правила гешефти в стола — казва Янев.

— И да няма!

— Тя има право на труд.

— Да работи, нямам нищо против. Но не тук.

— Аз съм на друго мнение — казва Янев.

— Нямам нищо против. Само че аз съм на съвсем друго мнение — разперва и двесте си ръце Мартинов.

— Като ти съставим акт, ще ѝ платиш от джоба си и за ония месеци.

— Готово! — провиква се Мартинов.

— Ще ѝ плащаш заплатата, докато я назначиш — мрачно дообяснява Янев и си тръгва.

— Свикнах — казва Мартинов. — Вашите профсъюзи ме тренираха. . . Я чакай! — Той става и догонва с младежка крачка Янев.

Янев среща съвсем отблизо пълния му с гняв поглед и казва:

— Слушай, Мартинов, ти имаш глава за пет главни директори, а не ти стига сърце за четвърт човек.

Яростта е изопянала бледожълто платно върху лицето на Мартинов. Той отвръща след пауза:

— Слушай, другарю Янев. Ти като имаш сърце за цял профсъюз, защо си нямаш и. . . — той се чуква с юмрук по главата — защо те снемат? . . . Ще я назнача за твой хатър, да не страдаш и за чуждите неволи. . .

— Прав си — казва Янев. — Ама те беше страх да го кажеш, преди да ме снемат.

— Жал ми беше.

— Бре! — подвиква Янев засмян. — Прилича ли ти?

— Жал ми беше, защото преди тебе трябваше да махнат хиляда — казва Мартинов. — И ми стана весело, като загрех, че след тебе ще ги махнат по-лесно.

— Значи пак от мене файдата е по-голяма — смее се Янев.

— — — — —

Излизат от кинотеатъра любителите на филмовото изкуство, вливат се в слънчевия следобед, пълният главната улица. Между тях е Марин Янев, Върви сам в навалищата.

Насреща, съвсем по крайчеца на тротоара, крачи бавно Лена. Уж гледа в множеството, а не забелязва Янев. И той не я вижда в началото, но все пак ще я открие пръв.

Ще застане срещу нея, ще извика:

— Стой!

И тогава Лена ще го види.

— Търся те. . . Търся те. . . — казва тя.

— А ти кога пристигна? — пита Янев радостен. Пита високо, с пълен глас, нека да чуят и разберат всички, че това е Лена, жена му. — Свърши ли се тая дисертация?

— Без малко — казва Лена.

— Довечера ти давам банкет в ресторанта. Вчера взех заплатата. . .

— Аз за съвсем малко дойдох — казва Лена.

Множеството все повече редее, бърза да ги остави сами.

— Аз пък ходих на кино — казва Янев и пита след пауза по-предпазливо: — Райновски каза ли ти?

— Да.

— Отпрах ми още една нашивка. . . Аз все чакам ти да ме бракуваш, ама другите пак изпревариха. Ти какво ще кажеш? . . .

— Ти си стар мухльо по отношение на себе си — нервна е Лена. — Ти си в състояние само себе си да обвиняваш. Затова носиш нашивки вместо звезди.

Янев се провиква с глас, който сякаш се хвали:

— Че кой ми е крив?

— А ти какво си виновен? — гневна е Лена. После доуточнява с променен тон: — Няма нито един невинен.

Янев крачи до нея. Мълчи. Вдълбали са се по-болезнени чертите на лицето му.

— Довчера ми сваляха нашивки, днес ми отпрах пагона. Аз не съм броил звезди и нашивки и съм бил с радост там, където ме изпрати партията, обаче винаги на политическа работа. Лена, аз друга работа не обичам, не желая, даже не уважавам. Аз не съм за чиновник. Другата работа ще е въпрос на компютъри в близкото бъдеще. Тя и политическата не е за неграмотни, ни най-малко. Затова съм решил. Може да е срамота, може да ми се смеят, ама съм го решил. Ще уча! Задочно ли, редовно ли — ще решим. Мойто кажи-речи гратис средно образование не важи. Ами че аз не знам и граматиката! Ти сега вземаш доктората, аз, комсомолчето, започвам. Идвам си в София пак да сме заедно. А? Какво ще кажеш?

Те вървят вече по стръмната уличка край малката река.

— Нека говорим после. За всичко — казва Лена.

Изкачват гърмящата дървена стълба.

Сред стаята е малкото куфарче на Лена.

— Кога после? — пита Янев. — Нали бързаш? Кога си тръгваш? Аз сега имам едно заседание и ще ме питат.

— Какво ще те питат?

— Какво съм решил.

— Реши сам! — вика тя. — И престани да питаш, престани да се съобразяваш с мене. Ти нищо не ми дължиш на мене, аз ти дължа. . .

— Никой на никого не дължи нищо — казва Янев. — Ти повече от мене се мъчиш за моите. . . неволи.

— Все питаш. Въобразяваш си, че всички са по-добри от тебе, по-честни от тебе, а това не е вярно. . .

Тя фактически е започнала разговора, за който е дошла, но Янев съвсем другояче възприема думите ѝ. Той се усмихва, щастлив от съзлите в очите ѝ, от нейната солидарност. Казва:

— Това да ми е кусура. . . Аз искам само да не плачеш. Това за мене е най-важно-то. — Той докосва с пръсти лицето ѝ: — Я се засмей. . .

— Хайде върви. . . — тихо изговаря Лена.

Той прегръща нежно с две длани лицето ѝ:

— Все някак всичко ще се нареди. Я се засмей.

— Ти побързай — шепне Лена. Тя още стои права до малкото куфарче сред стаята.

Янев приближава лицето ѝ до свето, докосва с устни устните ѝ.

— Ти побързай! — неспокойно, високо изговаря Лена и се отдръпва назад. Тази прилепнала блуза от трико открива ясно чудесните ѝ гърди. — Нямах време.

Янев я държи със силната си ръка.

— Нямах време — повтаря Лена.

— Имам — казва той, хващя я, прекрачва куфарчето, носи я към леглото.

Блузата ѝ има само три копчета, но Янев няма време — изхвърля я с един замах през главата ѝ. Очите му горят от неудържимо желание. Той слага Лена на леглото. В съпротивата си Лена крие лице от него.

Но ние го виждаме. . .

Колко сложна, чиста, паническа е съпротивата, която отразява това лице. Ужасът да не унижи себе си. И другия, който чака в София. И Марин, който сега така изцяло ѝ вярва и би останал съвсем сам, абсолютно сам. Отвращението от мъжкото тяло, което вече не искаш, защото твоето принадлежи на друг. И бавната, но пълна победа на силното мъжко тяло над женското, която ще изтръгне от Лена и вик на ужас, и вик на лъкуване. Една опиянена лудост, с която и тя ще прегърне Марин.

— — — — —

Долу, на стръмната уличка край малката река, Веско чака Янев. Пита вместо поздрав:

— Ти да не си минал в нелегалност?
— Не съм още — смее се Янев. — Ама съм готов...
— Защо не се обади нито веднъж — пита Веско. Ръката му държи здраво лакътя на Янев, тегли го напред, сякаш се бои да не избяга. — Какво реши?
— Напускам — казва Янев. — Отивам да уча. Само не казвай на другите да се не смеят...
— През лятото учебни заведения няма. Какво ти пречи да останеш до есента?
— Ти да не искаш да кажеш, че без мене ще пропадне строежът? — пита Янев.
— Не — казва Веско. — Аз искам да се чувстваш свободен в по-нататъшните си решения. В такива случаи на твое място аз съм мнителен повече по отношение на приятелите си, отколкото на противниците си. Приятелите заблуждават от любов и най-лесно, защото им вярваме. Аз на твое място не бих отишел и на това заседание. На това съвършено излишно заседание. Искаш ли да изчезнем и двамата?
— По-зле — казва Янев.
— Добре — без желание се подчинява Веско.
— Едно не си прощавам — говори Янев. — Толкова пъти ме снемат и ни веднъж не се сетих самичък да го направя. Шантав ли съм или службаш?

— — — — —

Заседанието на партийния комитет е започнало. В кабинета на партийния секретар Райновски освен него са Янев, Веско, Митев, главният директор Мартинов, още двама мъже и една жена, които не познаваме. РАЙНОВСКИ. Това е, другари. Решавайте... Марине, казвай! ЯНЕВ. Аз няма да остана. Имам важни причини да се върна в София. РАЙНОВСКИ. Партийният комитет може да те застави. Нали така?... (След пауза.) Хайде бе! Казвайте! Кажете, бай Васьо... БАЙ ВАСЬО. Ние с другаря Янев се знаеме от две години. И до ден днешен по празниците, когато се отчитаме за съревнованието, сѐ той ми е връчвал знамето... Както реши партийният комитет...

ЖЕНАТА. Че ти нали си от партийния комитет?

БАЙ ВАСЬО (невъзмутим). Знаем аз... Обаче въпросът е решен. А шом човекът иска да си ходи, другарят Янев, да си ходи, шом има важни причини. Недей така бе, другарю Янев! Ако не са ти важни причините, чакай да пийнем ракийката на пробива... Няма и четиристотин метра... (Сетне с друг тон.) Хем го гоните, хем го кандардисвате да остане... Това е!

ЖЕНАТА. Правилно. Ако сте искали да питате, да сте питали навреме.

МЛАДИЯТ (усмихнат). Другарю Янев, известно е, че все при тебе идват работниците да се оплакват. Поемай охраната на труда и...

ЯНЕВ. Идват, защото Митев е юрист и не гази законите.

Янев е спокоен, непресторено ведър. Младият не се уморява от дежурната си усмивка. Райновски е неспокоен, блед, повече вгледан в себе си, отколкото в другите. Мартинов открито наблюдава Янев, жената скучае, а бай Васьо току ще бръкне в кутрето в лявото си ухо и ще го зяпа (кутрето) съсредоточено и по времето, когато ще говори Митев. Веско е като в скафандър — да не чува и да не гледа дори.

МИТЕВ (става). Искам да кажа няколко думи. Ще говоря напълно откровено. Най-напред да повторя това, което вчера казах пред вас, другарю Райновски. Аз съм член на партията и дългогодишен комсомолски работник. Ще отида там, където ме изпрати партийният комитет. Сега искам да кажа нещо друго... За ленинските норми. Говорим за тяхното внедряване. Говорим и мислим, че сме си свършили работата. Мислим, че чрез самото им обявяване сме ги внедрили и вече сме станали безпогрешни. Това е удобно за бюрократите и неспособните, но точно то няма нищо общо с ленинския стил на работа и ръководство. Аз мисля за онези другари, минали през огън и смърт, които, само част от тях, разбира се, изведнъж или постепенно се оказали негодни за мирната строителна битка. Поради умора или липса на култура, поради бюрократизация или главоуменьяване. Има нещо много сложно и, аз бих казал, драматично в това. Тези хора са готови всяка секунда да умрат за партията, работят с мисълта, че дават всичко, а не знаят, че това всичко е много малко или нищо, или вредно. Такива хора, ако са комунисти, трябва сами да си подадат оставката в името на партията и комунизма. Аз свалям шапка на Марин Янев и затова! Буржоазните партии за демагогия освиркват кралете си, ако тръгнат голи, в името на собствените си интереси. На тая наша държава голи крале не трябва. Защото...

— Марш! Марш навън!

Райновски е извикал. Сепнал е всички. Станал е от стола. Ръцете му, опрени на бюрото, треперят, свирят пръстите му върху невидими клавиши.

Митев се изправя.

— Чакай, Райновски, чакай! — властно обявява самообладание главният директор Маринов. — Какво става с тебе? Митев, сядай! Ама-ха. Емоции. Митев е прав. Ние не сме извикали Янев тука да го възвеличаваме, а да го понижаваме. Такова е положението.

Райновски се отпусна на стола си.

— Кой го измисли това заседание? — пита жената.

— Да го преустановим, щом искате — незабавно се съгласява Райновски.

Веско е излязъл от „скафандъра“ и проговаря в напрегнатата пауза с открит гняв към главния директор Маринов.

— Ако сваляме шапка — сочи към Митев — за едно бюро в тая дървена барака, значи нямаме нищо под шапката, или има там само двуличие. — Още по-високо и атакуващо. — Вие не разбрахте ли това, другарю главен директор? . . .

— Защо? — рипва в контраатака Митев през кръстосаните погледи на Маринов и Веско. — Какво двуличие? Ако бях премълчал за Янев, тогава ли нямаше да бъда двуличен? А вие, другарю, след като сте стари другари с Янев, какво мислите за него без двуличие? Защо сядате на неговото бюро? Ще кажете ли. . .

Янев става рязко и тръгва към Митев. Митев изведнъж млъква. Митев изведнъж скрива лице с лакти в очакване на плесниците и изговаря бързо, в паническа изповедност, пред черния бюс в очите на Янев, с поглед към пестниците му:

— Аз бях искрен и тогава, и днес. . . И тогава, и днес, другарю Янев. . . Честна дума! Янев си тръгва, дървената барака се люлее под тежката му крачка.

— — — — —

— Марине — чуваме гласа на Лена и сетне виждаме, че тя пише това, което чуваме. — Аз вече живея с друг и не мога да те лъжа. Не мога без него. Не мога и да се оправдая. Дойдох, за да ти кажа всичко това, но не ми стигнаха сили. Заминавам.

Лена слага писмото в плик, пише „За Марин“, оставя го на масата.

Малкото куфарче я чака сред стаята. Взема го. Бързат точетата по дървената стълба.

— — — — —

По стръмната уличка край малката река.

Тя върви, без да се оглежда.

Янев иде насреща ѝ, без да се оглежда.

Те ще се видят, едва когато почти трябва да се сблъскат.

— Щях да бия един подлец, който ми се кълнеше във вярност — казва Янев.

Те са съвсем близо един до друг.

— Аз ти написах едно писмо и го оставих на масата — казва Лена.

Янев едва сега вижда куфарчето. И не поглежда Лена, поглежда някъде над нея.

— Забравила си лампата — казва той. — Прозорецът свети.

Янев тръгва нататък, към прозореца.

Лена почти тича надолу.

След малко прозорецът е изгаснал.

И Лена не се вижда на стръмната уличка.

Янев се показва там. Крачи надолу. Съвсем бавно.

Излиза на главната улица. Върви, без да се оглежда.

Влиза в ресторанта.

Един от оркестрантите подухва в микрофона.

— Ха! Ха! Ха! Ха! — свисти смехът на микрофона.

— Една бира — казва Янев на келнера.

Оркестърът свири, певицата пее същата онази песен и гледа към Янев.

На дъното на чашата кипи бледожълта пяна.

— Добър вечер. Реших да седна при вас. . .

Оркестърът е спрял.

Хинов е застанал до масата развълнуван, решителен, с висока, тънка чаша в ръка.

— Сядай — вижда го Янев, след като е седнал, и пита: — Ти къде изчезна?

— Никъде — трепва Хинов и добавя: — Наздраве! — Но видял празната чаша на Янев, става веднага: — Ще кажа да днесат бира. . .

— Не, ракия. Ще мина на ракия.

Хинов прави безгласна поръчка с протегнати два пръста към келнера и към своята чаша, сяда. Взира се в Янев, който е малко тъжен, малко намръщен, но не и враждебен. И гъстата коса, и твърдо изрязаните устни — всичко у него е силно, красиво, на мястото си, като изваяно. Хинов е окуражен от това лице. То не плаши — точно обрат-

ното! Окуражен е и от изпитата ракия. Той казва:

— Другарю Янев, аз пиша една книга за един от тези, които разпердушиниха историята. Комунисти ще има милиарди, но тези, които направиха революцията, ще останат неповторими за времето и във времето. Другарю Янев, аз винаги мечтая да разговаряме с вас, а вие ме избягвате. . . Защо? Имате нещо пред вид, случило се е нещо?

— Нямам нищо пред вид — казва Янев.

— Само напоследък аз ви избягвах и един ден ще ви дам обяснение. . . Другарю Янев! Тази книга аз пиша за вас!

— Пиши, Хинов — усмива се Янев. — Господ да ти е на помощ, аз не, не съм писател.

— Вие не се измъквайте! — все по-разпален е Хинов. И обнадежден. — Аз искам просто да станем приятели, да разговаряме като нормални хора.

— Готов съм — казва Янев.

— Аз помня нашия разговор на язовира, но на мене не ми стига онова, което казахте вие тогава. Времето е наш човек, да. Но ние как изглеждаме в него, как се организираме в него. Някоя друга система не изисква така органично демокрацията, както социализмът. Разстрел за заговорниците и държавни награди за тези, които най-смело и точно критикуват всякакви батаци. Тогава ще ни помага не само нашата солидарност, а и нашите различия.

— Аз съм по-мераклия за работа и да ме критикуват, отколкото обратното — казва Янев.

— Да, да! Това е и моята позиция — радва се Хинов. — Но плус критиката. Тук аз се разграничавам от архаичното мислене на вашия другар Шерев за онези, дето ги сърбят езиците, защото, който не си гледа работата, трябва да го снемат.

— Прав си — казва Янев.

— На България трябва хора — вдъхновен е Хинов — със сърцето и съвестта на Марин Янев плюс акъла и деловитостта на главния директор Мартинов. Нали ме разбирате точно? Има ги!

Келнерът носи още две чаши ракия на масата, плюс салати.

— Има ги — потвърждава Янев.

— Има ги! — препотвърждава Хинов. — Затова съм оптимист. Несъкрушим! — Той вдига новата, пълна чаша за на здраве и оркестърът засвирва сякаш по този знак. Янев му кима, но не гледа него, слуша музиката или може би нещо съвсем друго слуша и вижда.

— — — — —
На главната улица — тиха, безлюдна, полутъмна — Хинов е хванал Янев под ръка не за да го крепи, а да се закрепни. Твърде трудна е походката му и затова Янев го е прибрал здраво с лакътя си. Не е съвсем добре и с дикцията Хинов, но мисълта му наистина е нормална, ясна и точна.

— Другарю Янев, аз съм абсолютно искрен, честна дума! Най-висшата красота е жената — хубавата, изящната в най-високия смисъл жена. Тя е вдъхновението на любовта, на изкуството, на съвършенството. Аз си представям за миг един мъж и една жена. Еднакво хубави и еднакво храбри. Загиват и двамата заедно, едновременно, героично. Като Матросов. Неговата смърт, на мъжа, за мене ще е подвиг. А нейната смърт, на жената, за мене освен подвиг ще е преди всичко абсурд. Див абсурд! Без нея светът осиротява. Ясен ли съм? . . . Вашата жена сигурно ви е казала, нали?

Янев не го чува, мълчи.

— Най-неприятните изненади съм получавал винаги от себе си — говори Хинов. — Човек, или поне аз, най-малко познава себе си. И после си плаща за неосведомеността. . . Тя може би ви е казала? Нали! — повтаря той.

— Какво нали? — започва да го чува Янев.

— Всъщност то не беше грозно. То беше някакво внезапно омагьосване. И нямаше нито капка нечистота в тази магия, в това опиянение, аз съм абсолютно сигурен! . . .

Хинов се освобождава рязко от лакътя на Янев и застава здраво на краката си, обзет от неукротима и красива решителност:

— Другарю Янев, аз се криех от вас, бягах. От оня ден, когато ходихме на язовира заедно с жена ви. . . Помните ли? Аз постъпих грозно тогава. Когато ни поздравихте по радиоуредбата с „Компарсита“. Всъщност тя ме отблъсна, всъщност то не беше грозно, но обективно е така и аз искам да го знаете, да съм чист пред себе си и пред вас.

Марин му удря две плесници — силни, от двете страни, — за да гокрепи на двата му крака и тръгва бързо напред, свива по първата пряка, навлиза в своята стръмна уличка край малката река и спира.

В мъртвата, неестествена тишина, над къщата с неговия тъмен прозорец, сякаш

над главата му, виси месецът — тънък, светъл, извит като усмивка. Като стиснати от едва удържим смях устни. Само секунда, и ще е кне цялото огромно, чисто, зелено, няма небе, ще се счупи с трясък тази неестествена тишина от един бездушен, високомерен смях.

Марин гледа нататък, а на лицето му има и уплаха, и мъка или нещо по-страшно от тези две неща, и по-объркано.

— Кого чакате? — питат като че ли онези напушени от високомерен смях устни на месеца.

Марин вижда до себе си певицата. Тя се е сгушила в мантията си.

— Елате при мен на едно кафе — казва тя.

Марин се колебае или не я чува, или не иска.

— Аз не съм страшна, не бойте се — усмихва се певицата.

— Нещо друго за пиене има ли? — след пауза пита Марин.

— Да — казва тя и сочи с ръка: — Ето вашият тъмен прозорец, ето моя тъмен прозорец. Видяхте ли, че сме... комшии?

Тя докосва леко лакътя на Марин, за да го подсети да тръгне след нея.

— — — — —

Те са в стаята ѝ. На масичката бутилка коняк, швепс, някакви ситни бисквити. Един стереограмофон до леглото и разхвърляни плочи там — все класика.

— Може ли една нескромност? — пита Марин.

Той е седнал. Тя още не — към стената е, прави кафе.

— Да — казва певицата. — Аз не се страхувам от нищо, когато съм леко пийнала. Както и преди — у вас.

— Да си наляя две-три чаши — казва той с поглед към бутилката.

— Може. На мен една. — И гласът ѝ е като присъствието ѝ — нежен, умен, внимателен.

Марин става и си налива също една чаша, но водната за швепса. Изпива я на един дъх с израза на човек, който поглъща отрова. Певицата нарочно стои с гръб — да го остави сам. Той сяда след дългия екс и казва:

— Аз съм биволарче, вестникарче и жичкаджия — спец по инсталациите, — в ред ли е контакта? Аз признавам всичката критика и самокритика — честна и грешна, от уважение към себе си лично. Да се запознаем — Марин. — Той се усмихва съвсем трезво, хубаво, без нито една пиянска следа на лицето му, протяга ѝ ръка.

— Аз съм Мария — приближава тя. — Най-неизвестното име...

— Известно ми е — кима той вече — немного трезво. „Екст“ нахлува в чертите на лицето му, в погледа. И усмивката му е променена — става малко глуповата. По детски чиста, но глуповата. — Аз не пея фалшиво — казва Марин. — Не съм имал време да науча песните. Чуя една, хареса ми и като няма как да я запомня всичката, си я донесна и свикна. На тебе ако ти забранят да пееш, как ще реагираш?

Тя сяда срещу него и го гледа. Мълчи и го гледа нарочно съсредоточено, за да го съвземе, да го отдели от нахлуващия пиян транс.

— Кажеш де?

— Пак ще пея. Без пари — говори му тя, като търси неговата интонация. — Кой смее да ми забрани, аз съм свободен човек, ще го застрелям тоя, който се опита да ми забрани.

— Правилно! — рипва Марин. И сяда. — Ами ако ти забрани тоя, на който най-много вярваш, каже ти, че твоята опера не важи, даже пречи.

Мария също, въпреки волята си, се поддава леко на неговия транс и пак така, срещу решението си, изпива коняка от своята чашка и казва категорично:

— Ще се застрелям с песен на уста!

— Правилно! — възхитен е Марин от отговора ѝ.

— Изпийте си кафето на екс — казва Мария.

— Аз няма да капитулирам — сериозно говори Марин. — Няма да ме хване повече. Имам нужда да съм... леко пиян.

— Добре — кима тя. — Да ви налия ли още?

— В малката чаша... комшийке. Ние сме колеги с тебе, знаеш ли? И аз пия, и аз обичам да пея. Но аз искам да ти кажа, че преди Девети мечтаех да доживея победата, а днес не знам какво да комунизма — не, защото съм сигурен.

— Винаги ще има нещо недоживяно — казва тя. — Аз например мечтая за най-невъзможното — да не умирам.

— И аз — по детински свенливо си признава Марин. — От дете и до днес това ми е било най-тайната мечта. Най-тайна — защото ме е срам от мъртвите... — Лицето му застива в свещен и чист ужас, сякаш е докоснал всички мъртви. — И най-много

от моите паднали другари.

Мария най-напред е облъчена от неговия ужас и прикована в погледа му. Сетне постепенно се откъсва, освобождава се, без да отдели очите си от неговите. Не иска, защото иска да махне и от тях този ужас. Тя гледа Марин едва, приближила лице към неговото над масичката. Усмивката тръгва от очите ѝ, после в светлината на лицето ѝ, оживява устните ѝ. И всичко това в една синкопна шафета се повтаря с Марин.

Тя слага двете си длани върху ръцете му, които той е положил на масичката. Но само за миг — чисто, като в детска игра — и си ги отдръпва, вдига ги нагоре към лицето си, слага ги така край устните си, сякаш Марин е много далече и тя ще се провикне да му каже нещо. И запява, без да се провиква. Марин тръгва след нея.

Каква ще е тази песен на двамата. Без думи, разбира се, за да си ги измисляме сами, според себе си. Тъжна, горда, щастлива, клоунска, красива. Макар и не много трудна за изпълнение. То сякаш не е една песен, а всичките им песни, които са пели, затова певците изпадат в най-различни, многобройни и контрастни настроения. Те внасят — съзнателно и поривисто — различно тълкуване на песента. (Различна „интерпретация“.) И това разностилие не е безстилие. То е артистично и покоряващо, смешно, тъжно и хубаво.

— — — — —

Марин слага тъмна риза. Виждаме пистолета в задния джоб на панталона му. В една стая с гробна тишина. С портрета на Шерев на стената. Бял пепелник с някакъв крилат ангел на масата. Една дървена руска кукла на гардероба отгоре. Надут бяла възглавница на леглото. Един тежък широк дървен стол сред стаята, на който имаме чувството, че е седял само Иван Шерев. (Портретът е застанал над него, с черна лента на горния ъгъл.) Под стола стари олющени на носовите чехли. Този стол с чехлите сякаш е малък музейен кът на Шерев.

Марин закопчавя тъмната риза. Търси чорапи в старомодното си куфарче, намира едни, завити във вестник, обувка се.

Един звънец сякаш раздвижва неподвижните предмети в стаята. Хлопва врата и оживяват гласове на жени:

— Добро утро!

— Добро утро!

— Кажете...

Първият глас е суров, вторият млад и хубав.

СУРОВИЯТ ГЛАС. Госпожа Шерева?

ЩЕРЕВА. Да, кажете.

СУРОВИЯТ ГЛАС. Вие имате скръб?

ХУБАВИЯТ ГЛАС. Извинете ни, ние не знаехме.

СУРОВИЯТ ГЛАС. Знаехме. Днес ли е погребението?

ЩЕРЕВА. Да.

СУРОВИЯТ ГЛАС. Разбирам, разбирам... Ние дойдохме да попитаме за Марин Янев. Нали е тук?

ЩЕРЕВА. Да, той е тук.

Марин е успял да нахлузи обувките.

— Добро утро!

— Добро утро!

— Марине, говорете тук. Не искам да излизаш — казва от вратата Шерева.

— Може и тук — кимат двете жени. Наблюдават Марин с широко разтворени очи. Тази със суровия глас, старата, има очила с черни рамки. Младата е много хубава. Дори от Лена по-хубава.

— Седнете — казва Марин.

Старата сяда на широката дървен стол. Слага чантата на стола до себе си. Дръпва и чантата от рамото на дъщеря си, за да я сложи до своята.

— Ние ви търсихме на вашия строеж — сърдита е тя.

— Но вие сте летящият холандец... — усмивха се дъщерята.

Старата няма време за предисловия:

— Господин Янев, няма време за предисловия. Аз съм майка и искам да попитам ще приберете ли жена си! Вие носите отговорност за нея като неин съпруг и трябва да си я приберете.

Марин е запял в удивление.

— Да, господин Янев! — обвинява го. — Аз назовавам нещата със собствените им имена. Ако я обичате! Ако не я обичате, а аз вече чувствавам, че не я обичате, ние трябва с вас да си подадем ръка, да се сплотим срещу едно обществено зло — за мен вашата съпруга е едно обществено зло. Ние сме длъжни да я разобличим публично заради нас, заради вас. Тя ми отне сина, господин Янев! Моят син вече не живее при

мен! Тя ще го отнеме и от науката, господин Янев. Моят син работи по ранната диагностика на рака. Моят син е светило в науката, господин Янев! . . . — Лицето ѝ е каменно сериозно и овладяно, но краката — от токетата до коленете — започват да подскачат като заредени с електричество. Тя се провиква: — И на всичкото отгоре тази метреса не благоволява да се омъжи за него! . . .

— Майка е останала без нерви — слага длани на коленете ѝ дъщерята.

— Вие изгубихте един свой съидейник, господин Янев, а аз изгубих син! Моят скръб е по-голяма.

— Вън — тихо изговаря Марин.

Дъщерята става.

— Бързо вън! — никога не е изкрещявал така страшно Марин.

От високите токетата бликват електрически удари по цялото тяло на старата.

— Ако припадне — овладял се е Марин, — ще я изхвърля през прозореца. Старата става и крещи:

— Вие, вие всички възпитавате уличници!

— Ако проговори още веднъж тука, в тая стая — казва Марин на дъщерята. — ще я застрелям. Сърбят ме ръцете да стрелям.

Двете излизат безшумно и бързо, забравили чантите си на широкия дървен стол.

Марин стои сред стаята напрегнат, силен, гневен.

Влиза Щерева, присяда на крайчеца на леглото.

— Аз тая прокопсала буржоазия мога да я застрелям до човек — грепери гласът му.

— Потомствена — казва Щерева. После добавя: — Лена е от същата върба свирка.

— Не е — казва Марин. — Лена ги е насвила.

— Ти още ли бълнуваш — казва Щерева.

— Преди го очаквах, че ще ме зарече — още трепери гласът на Марин — а сега не вярвам.

Звъни се. Щерева става.

— Ония са — съобразява Марин. — Забравиха си чантите. Дай им ги — Той сочи към дървения стол.

Щерева отива и вместо чантите, грабва олющените чехли на Шерев. След миг само тя съобразява това и притиснала ги до гърдите си, започва да плаче безгласно.

Марин взема двете чанти от стола и излиза навън.

Сама, Щерева плаче с освободен глас.

— — — — —
Плачът на Щерева и една гора от каменни паметници. Престъпно изсечена високо над дънерите каменна гора. С масички някъде — за ядене ли? . . . Фенери без светлина, като ослепени очи.

Процесията върви сред тази гора. От двете страни на Щерева крачат двама генерали. Веско е зад тях в редица от още трима мъже.

Марин е по-назад — сам.

На няколко метра след него е Хинов. С поглед към Марин. Сякаш го следи. Дори ускорява крачки, настига го. И не посмява да се изравни — отново изоставя назад.

Един трап и един човешки обръч около трапа

Един въгл на ковчег и въже, изопнато от нечий ръце.

Марин отскача назад, разкъсва обръча. (Хинов за миг понечва да тръгне след него и отново не посмява.) Марин се отдръпва назад, назад, по-далеч от трапа. От плача. Назад от човешкия обръч, далеч от дървения ковчег с Иван Шерев, навътре в каменната гора с масички, слепи фенери, тлъста трева и венци кръстове, звезди

Слушаме гласа му:

— Защо няма червено знаме. Преди Девети и пред полицията щеше да има червено знаме. Кой е събрал тоя свят да има смърт за нищо и от нищо. Защо няма пистолет и куршум за та смърт от нищо и за нищо. Тая ненормална смърт, която заковава човека в сандък, закопава го без ръст, без лице, опозорява го. Аз искам да стрелям в нея. Да има смърт, но в боя, в името на нещо. Доброволна Или ако не трябваш за нищо на никого. И тогава е нужен пистолет и куршум. Когато станеш гол крак.

— — — — —
Марин е стъпил сам в лодката под зенита на слънцето сред блясъка на стъкленото езеро.

Слушаме гласа му:

— Целият трябва да се разкъсаш. Да не остане и следа. Нищо да не остане за ковчег от тебе.

Марин е в самия бор. Хърля празната губа, взема пълната. Марин е слят с бора. Свистят сухите игли като тръпки в лицето му, при най-леко докосване.

— Ни кост, ни зъб, ни косъм, ни прахен да не остане, ако не си потребен.

Марин хвърля в краката си втората туба.
Сълзите в черното на очите му са сякаш по-видими от пламъчетата, които хукват като катерички около снагата на запаления бор под слънчевия зенит.
Марин вади пистолета.
Стреля в небето.
И вика. Сякаш сълзите в очите му викат:
— Да живее Иван Щерев!
Червените катерички са се размножили, катерят се отвсякъде, подскачат във всичките клончета на мъртвия бор.
Марин вади от джоба си нов пълнител. А лицето му е станало съвсем различно, неузнаваемо различно. ДРУГО. Предсекундният смазан и тъжен Марин е изчезнал. Сега той е гордо весел. Той слага новия пълнител, стреля в небето и вика:
— Да живее Марин Янев!
Сетне намига весело и се самозаплашва с показалец

Няма я лодката. Само сажди по стъклената вода и над нея — овыгленият труп на ствола. С два недогорели клона като черни (още димящи) ръце, вдигнати към небето и зъл протест.

Ето го Марин — изтегля лодката на брега.
После върви сам по асфалтирана пътека.
Стига до малък дансинг, застава до ръба на този бетонен кръг, който е изопнат в сухо, напрегнато очакване.
И руква като стихия дъжд музиката.
Същата „Компарсита“ отпреди.
Оглушителна сега.
Креши тя върху празния бетонен кръг, танцува там като зрима.
Марин стои до ръба на празния кръг, смазан от нейния стихия дъжд.
И отново Марин е неузнаваемо друг.
Страшната музика изведнъж онемява в очите му, потъва сякаш в тях. Те са станали весели, горди, засмени (странно весели, горди и засмени) както цялото му лице. Марин гледа на дансинга едно босо момче с разкъравени нокти, голичко, само по черни гашета, подгонило двете биволици с опалената тояга. Биволите и момчето смеят, но все остават в бетонния кръг.

Сетне погледът му среща най-малката вила с двете циментови стъпала отпред и надписа „Управител“, среща електрическата крушка на входа, която е забравена да свети.

Безкрайна верига от грейнали електрически крушки в един подземен булевард. Един бетонирани и облицовани тунел. Празен. Ням. Няма никого.

После съвсем отдалече ще видим силуетите на двама.

И макар да са далече тези двама, макар и неправдоподобно да изглежда, до нас идва глас — сякаш в ухото ни — толкова близо. Пее арията на Каварадоси.

Тогава ще видим отблизо Марин Янев и бай Васьо. Крачат редом към изхода

— Това е арията на Каварадоси из операта „Дама пика“ от Бизе — казва му Марин Янев и пита веднага: — Ти чел ли си „Антигона“? . . .

Бай Васьо бръква с кутрето в лявото си ухо, разглежда го (кутрето) и тогава отговаря:

— Гледахме я на театъра в Пловдив колективно.

— Е, как е? — пита Янев.

— Ами-и. . . Да. — Напълно съсредоточен е бай Васьо.

— Хе! Хе! Хе! Хе! — гърми смехът на Янев гордо весел. С нещо ни напомня смеха на Щерев.

— — — — —
А вечерта, както ще бъде много вечери, той крачи по стръмната улица край малката река.

Изкачва дървената стълба.

Отключва вратата на стаята.

Тъмно е. Няма никого.

Завърта електрическия ключ така, както е застанал на прага.

Светло е. Няма никого.

Остава само да погледне зад вратата.

И там няма никого.

На бравата до прозореца стои същото онова пукнато огледалце. Янев го взема, взира се в него. Погледът — силен. А линията на пукнатината сякаш пуска болезнен шев на лицето му, като закърпена рана от нож. Янев хвърля каската на леглото, както е с поглед в себе си. Косата му е побеляла, цялата побеляла.



ГЛЕДАЙТЕ ПО ЕКРАНИТЕ ЧЕХОСЛОВАШКО-ЮГОСЛАВСКИЯ ФИЛМ
„САРАЕВСКИЯТ АТЕНТАТ“

НА ЧЕТВЪРТА СТРАНИЦА НА КОРИЦАТА КАДЪР ОТ АНГЛИЙСКИЯ ФИЛМ
„ГРАФ МОНТЕ КРИСТО“

И

СЦЕНА ОТ ФИЛМА
„БЕТХОВЕН“ (ГДР)