

Кино изку ство

Година XXXIV
Брой 1, януари, 1979 г.

орган на комитета
за култура, на съ-
юза на български-
те филмови дейци
и съюза на българ-
ките писатели

съдържание:

XV ФЕСТИВАЛ НА БЪЛГАРСКИЯ ФИЛМ — ВАРНА '78

ЕМИЛ ПЕТРОВ — ПОСОКАТА НА РАЗГОВОРА (3), АЛБЕРТ КОЕН — РАДОСТНИ ИЗВОДИ И ЕДНА ТРЕВОГА (5), АТАНАС СВИЛЕНОВ — ЕДИН ОТ ВЪЗМОЖНИТЕ ПОГЛЕДИ (9), ДЖАНИ ТОТИ — ФИЛМИ И ТЕЗИСИ (13), ФЕРЕЙРО ДАЛМЕЙДА — РЕНТАБИЛНОСТ И ФИЛМОПРОИЗВОДСТВО (15), НЕДА СТАНИМИРОВА — ЗА ТЕМАТИЧНИ И ЖАНРОВИ СИНТЕЗИ (16), ИВАН НИЧЕВ — ПОДХОДЪТ КЪМ ЗРИТЕЛЯ (19), МАЯ ТУРОВСКА — С ВНИМАНИЕ КЪМ ВЕЧНИТЕ СТЕРЕОТИПИ (21), ЖАН РОИ — НЯМА ЛОШИ СЮЖЕТИ (25), КОСТАС СТАМАТИС — ДИНАМИЧНО, ТЪРСЕЩО КИНО (27), АЛЕКСАНДЪР КАРАГАНОВ — ДА СЕ ЗАВОЮВА ПУБЛИКАТА НА РАВНИЩЕТО НА ВИСОКОТО ИЗКУСТВО (28), ГЕОРГИ СТОЯНОВ — ... И ЗА ПРОБЛЕМИТЕ НА ЕЗИКА (31), РИШАРД КОНИЧЕК — С ПРОНИЦАТЕЛНОСТ И ЗАДЪЛБОЧЕНОСТ (32), ГАЛИНА КОПАНЕВА — ГЕРОИ — ЛИЧНОСТИ С ЯРКИ ХАРАКТЕРИ (35), ХРИСТО ГАНЕВ — ПОВЕЧЕ И ПО-РАЗЛИЧНИ (36), СЕРДЖО МИКЕЛИ — ОСНОВНИЯТ ПРОБЛЕМ НА КИНОТО (39), ВЛАДИМИР ИГНАТОВСКИ — ВЗАИМНО ОБОГАТЯВАНЕ НА СТИЛИСТИЧЕСКИТЕ НАПРАВЛЕНИЯ (40), БОЖИДАР МИХАЙЛОВ — РАВНОСМЕТКА, А НЕ РЕТРОСПЕКТИВА (43), КРАСИМИРА ГЕРЧЕВА — РЕАЛНА ФОРМА НА ФЕСТИВАЛНИЯ ДЕВИЗ (45), ЕМИЛ ПЕТРОВ — ЧЕРТИ НА НОВА СИТУАЦИЯ (47)

НАГРАДИТЕ НА ФЕСТИВАЛА (54)



АЛЕКСАНДЪР ГРОЗЕВ — „ИНСТРУМЕНТ ЛИ Е ГАЙДАТА?“ (56)

АЛБЕРТ КОЕН — „ТРАМПА“ (61)

ЗРИТЕЛИ НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМИ (68)

НА ЕКРАНА ПРЕЗ 1979 ГОДИНА (69)

НАГРАДЕНИ БЪЛГАРСКИ ФИЛМИ (71)

ЙЕЖИ ПЛАЖЕВСКИ — НОВАТА КРОЙКА НА РАБОТНИЧЕСКАТА БЛУЗА В ЗАПАДНОТО КИНО (73)

АЛЕКСАНДЪР ЯНАКИЕВ — КАНАДСКОТО КИНО НА 70-те ГОДИНИ (80)

ХРОНИКА (85)

ОЛГА КРЪСТЕВА — МИГОВЕ В КИБРИТЕНА КУТИЙКА

(сценарий) (92)

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

оформление и техническа редакция

КОНСТАНТИН КЕЧЕВ

коректор РАДКА БРАДИСТИЛОВА

Адрес на редакцията:

София, пл. „Славейков“ 11, IV етаж

тел. 87-91-11, вътр. 316, 317 и 319 от 14 до 18 ч.

Творчески фонд при СБФД

Каса — 84-21, вътр. 589, 535

ул. „Екзарх Йосиф“ 37

Годишен абонамент — 5 лв., за чужбина — 7 лв.

Тираж — 9000

Абонаментът се внася при всяка

телеграфопощенска станция в страната.

Ръкописи не се връщат.

Редакцията не удовлетворява молби за снимки,

адреси и автографи на филмови дейци.

Дадено за набор на 1. XII. 1978 г.

Подписано за печат на 17. I. 1979 г.

ПК „Георги Димитров“ — базисно предприятие

Код. 9524158511

На първа страница на коридата сцена от новия български филм „КРАТКО СЛЪНЦЕ“

На втора страница ГРИГОР ВАЧКОВ, МАРИАНА ДИМИТРОВА и ЛЮДМИЛА САВЕЛИЕВА — награди за актьорско изпълнение на XV фестивал — Варна '78



xv фестивал на българския игрален филм Варна '78

По време на XV фестивал на българския игрален филм се състоя творчески разговор по проблемите на съвременното българско игрално кино, в който взеха участие наши кинотворци и гости от чужбина.

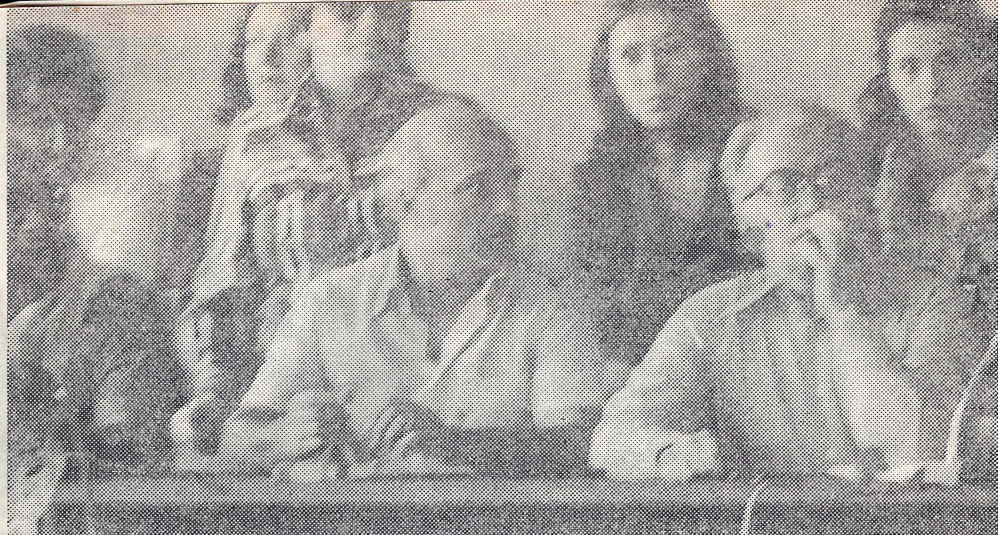
Тук помещаваме изказванията.

ЕМИЛ ПЕТРОВ: Посоката на разговора

Известно е, че последните няколко фестивала във Варна очертаха положителното, успешно развитие на българския игрален филм — развитие, което ние имаме основание да наречем подем на българското киноизкуство.

Върху отделните черти, които характеризират този подем, няма да се спирам в своите встъпителни думи — за тях вече се е говорило многократно на предишните фестивали, на редица наши общи конференции, срещи, в печата, в това число и в печата зад граница.

Бих искал да отбележа само това, че изкуството, в това число и киноизкуството, е свят на уникални стойности и затова тук не може да се разчита на автоматично приготвени резултати, които да бъдат предварително гарантирани на всеки пореден фестивал.



Отдясно наляво: Емил Петров, Петър Караангов

Очевидно е, че за да имаме движение напред, тук е необходимо раждане и завоюване на нови стойности, на нови моменти в развитието на фестивала, а оттук и на нашето киноизкуство.

Както за отделния творец всяко произведение е едно ново изпитание, чийто успех не може да бъде гарантиран от предишните произведения, така и всеки пореден фестивал е съответно ново, много сериозно изпитание за националното ни киноизкуство, изпитание за неговите граждански и естетически позиции, изпитание за неговата способност да завоюва нови и нови висоти в своето развитие.

И така какво е движението на българското киноизкуство, което ние може да почувствуваме на този фестивал? Къде са нашите слабости, къде са нашите успехи, в каква посока са насочени нашите усилия, какви са изгледите за утрешния ден на нашето киноизкуство? Ето един кръг от въпроси, които би трябвало да застанат в центъра на нашето внимание.

Няколко думи за жанра—ако може така да се каже —на нашата среща.

Ние предлагаме срещата да протече под формата на свободен колегиален разговор. Не е необходимо да се произнасят тежки, докторални речи, да се излиза на катедрата и да се правят дълги словоизлияния. По-добре ще бъде, ако насочим нашето внимание към преките си непосредствени впечатления, към преките си непосредствени анализи и изводи от това, което вече видяхме на фестивалния екран.

За композицията на нашата среща. Като изхождаме от нейния характер на колегиален разговор, ние решихме да се откажем от встъпителни доклади и направо да преминем към изказванията. Смятаме, че така ще бъде по-добре — още повече, че гледаме на този наш разговор като на продължение от другите разговори, които вече са се състояли, в това число и тук, на Варненския фестивал.

И така ние можем да започнем направо с изказванията.

АЛБЕРТ КОЕН: Радостни изводи и една тревога

Предполагам, че българските кинотворци не очакват в този разговор от своите колеги-критици отделни анализи и оценки на произведенията, които са представени на фестивала. Тези анализи и оценки бяха направени отдавна, още когато филмите излязоха на екран — бяха направени и в печата, и в разговори по други поводи, състояли се в нашите среди. Вярно е, че когато след известно време отново се срещнеш с едно произведение, можеш да откриеш някои моменти, които по една или друга причина са се изплъзнали от погледа ти при първия контакт с него, по-добре успяваш да оцениш и достойнствата, и недостатъците на творбата и, с една дума, подлагаш на известна проверка впечатленията си, отлежали вече в съзнанието през изтеклото време. Но струва ми се, че възможните отклонения или изменения във впечатленията, които биха могли да настъпят при повторно гледане, са, общо взето, малки и не са от естество да станат обект на един такъв широк разговор, какъвто повеждаме днес тук.

Това, което интересува повече българския кинокритик, дошъл на този фестивал, е общата панорама на нашето киноизкуство, така както тя се очертава през последните две години. Трябва да се каже обаче, че и тази панорама вече е била правена в общи линии от критиката, че критиката не е изчакала този фестивал, за да очертае едва тогава контурите на общата картина. Една отличителна особеност на българската кинокритика през последните години — изтъквам това главно за сведение на нашите чуждестранни колеги — е стремжът към по-обобщаващи изследвания, към обзорно, панорамно разглеждане на развитието на българското кино. Нашата кинокритика, която допреди няколко години все още ограничаваше анализите и оценките си в отделните произведения, в последно време работи с ясното съзнание, че е изправена пред един по-цялостен филмов процес и се стреми с методологическия инструментариум, с който разполага, да оглежда този процес, да долавя неговите основни тенденции и направления, да прави известни прогнози, да отправя, ако трябва, известни предупреждения, да насърчава онова, което е най-плодотворно и перспективно в този процес.

И все пак възможността да видим на този фестивал закуп една солидна подборка от продукцията, създадена през последните две години, предлага условия някои констатации, преценки и изводи да бъдат направени с по-голяма убеденост от тази, с която те биваха правени в хода на самия кинематографичен процес.

За мен лично този преглед на най-интересното и стойностното в двегодишната филмова продукция идва да потвърди главните характеристики в развитието на българското кино, които нашата критика вече е изтъквала.

Преди всичко струва ми се неоспорим фактът, че българският филм е продължил и през последните две години да се движи все така целенасочено в руслото на съвременната тема. Всичко, което ни бе показано тук (като изключим, разбира се, филмите с историко-революционни сюжети, но и тяхната идейна интерпретация ги прави пряко кореспондиращи със съвременни проблеми и задачи), следва това русло, и то не по периферията, а по талвега му, по най-актуалните и горещи направления на съвременната тема.

Мисля, че това е едно завоевание, което вече се очертава като трайно в развитието на българското кино. Защото вече на два поредни фестивала се говори



Алберт Коев, Александър Райчев

за него и сега за трети път можем с още по-големи основания да го потвърдим.

На второ място и този фестивал откроява ярко факта, че в своите творчески усилия българските кинематографисти отделят особено внимание на изследването на националния характер, душевност, психология — това, което всъщност придава определено национално своеобразие на нашата кинопродукция, което я прави неповторима, отличаваща се от продукцията на другите социалистически страни.

Ако тематиката и проблематиката на нашите филми е, общо взето, доста сходна с тази на филмите, произвеждани в другите социалистически страни, то несъмнено нашата филмова продукция може да се отличава и се отличава с това, че успява да пречупи сходната тематика и проблематика през особеностите на националния характер, през специфичната национална психология. И това се постига както във филмите със сюжети от историята, където националните своеобразия са по-кристализирали, така напоследък все по-определено и в произведенията на съвременна тема. Известно е, че съвременната цивилизация носи тенденцията на известна унификация — на урбанистичния пейзаж, домашния интериор, всекидневния бит и пр., това неизбежно внася подобна тенденция и в киното. За щастие нашите филми успяват да намерят и покажат онези своеобразни начини, по които българският човек, поставен сред такъв пейзаж, интериор или бит, изживява явленията и проблемите на съвременния живот.

Мисля, че тези две обстоятелства са главните положителни резултати на развитието на нашето кино, осъществено през последните две години. Разбира се, не говоря тук за забележимия напредък в овладяването на професионалното майсторство, на драматургичната техника, на средствата на съвременния филмов език и пр. Изобщо очертава се определено положителна еволюция в художественото мислене на българското кино, като под „художествено мислене“ нека разбираме целия комплекс от творчески средства и фактори, чрез които българският кинохудожник реализира своите намерения, изразява своето отношение към живота.

Допреди две-три години, когато анализирахме хода на филмовия процес у

нас, ние бяхме много улеснени от това, че в тогавашната продукция се забелязваше доминиращото присъствие на две тематично-проблемни направления: цикъла от тъй наречените „филми за миграцията“ и цикъла филми, посветени на явленията на потребителската стихия в нашето общество, на бездуховността, новата еснафщина и т. н. Тези две тематично-проблемни направления даваха преди всичко облик на българското кино. И може би те най-вече ни помогнаха да видим очертанията на филмовия процес. Тогава стана ясно, че българското киноизкуство е успяло най-сетне да се организира вътрешно, да се съсредоточи в някои главни задачи и последователно да ги решава. Този факт, сам по себе си много положителен, улесняваше значително нашите критически наблюдения, анализи, изводи.

Бихме ли могли да кажем, че в двегодишната продукция, показана на този фестивал, също се очертават такива доминиращи проблемно-тематични насоки? Струва ми се, че не. Впрочем критиката още преди време посочи това. Тя посочи, че темите и проблемите на онези два цикъла, които доминираха до неотдавна, са повече или по-малко изчерпани и българският филм не би могъл да се развива напред, ако продължава да тъпче в техния кръг. И днес ние виждаме, че нашето кино наистина се устремява към други хоризонти, към други явления и проблеми.

Може би има колеги, които да са малко смутени от това, че сега в панорамата на българското кино не се открояват никакви определени тематично-проблемни доминанти. Лично аз не съм никак смутен от това, напротив, смятам дори за положителен факт, че нашето кино е преодоляло по-раншното прекалено концентриране в един или два проблема, че търси обектите на своите художествени изследвания и реализации в повече направления, при това все в сферата на съвременността. Панорамата на българското кино днес като че ли изглежда някак по-разсредоточена, по-разпиляна, но мен ми се струва, че това е по-нормално състояние за една национална филмова продукция, отколкото онова отпреди две-три години, когато почти цялото кино се беше хвърлило да атакува един или два проблема.

Всъщност, ако искаме да бъдем най-точни, трябва да кажем, че все пак някаква доминанта съществува поне в една значителна част от продукцията на последните две години. Лично аз намирам тази доминанта в темата за отношенията на личността и обществената среда, в проблема за реализацията на личността в условията на нашето общество. Ако си припомним филмите, които видяхме през тези фестивални дни, ще видим, че поне четири-пет филма по един или друг начин се въртят около този проблем, разглеждат го от различни страни, дават му различна интерпретация според жизнения материал, върху който са изградени.

Това според мен е една закономерна крачка в тематично-проблемните търсения на българското кино, говори за известно съсредоточаване в проблемите на индивида, но индивида, взет не като изолирана монада, а в богатството на неговите връзки и отношения с обществената среда, в главния разрез на неговото битие — разреза на неговото осъществяване в живота.

От гледна точка на нашата марксистко-ленинска идеология, на програмата на партията и нейните усилия, развитието и реализацията на личността е главната цел на нашето социалистическо общество. В този смисъл българското кино върви доста в крак с някои най-актуални проблеми на строителната и възпитателната дейност на нашата Комунистическа партия. И в последното писмо на др. Тодор Живков по въпросите на младежта ударението бе поставено именно върху проблема за реализацията на младия човек. В този смисъл, повтарям, струва ми се, че нашето кино доста вярно налучка главния социален и духовен проблем, който сега вълнува обществото и насочва усилията му.

В заключение на тези бегли разсъждения около сегашната картина на българското кино мисля, можем да потвърдим онова, което говорим в последните години: че българското кино се намира в добро здраве, че то продължава да бъде едно сериозно, проблемно изкуство, което се стреми да изследва живота на своя народ, проблемите на своето общество с оръжията на едно все по-зряло художествено мислене. Мисля също, че поради това ние нямаме основание да бъдем разтревожени за близките една-две години в развитието на българското кино, тъй като посочените положителни тенденции са още жизнени, имат енергия и продължават да действуват. Искам да вярвам, че когато след две години се съберем отново тук, ще можем да кажем, че очакванията ни не са били измамени.

Но има един друг факт, който в последно време тревожи и мен, и много мои колеги критици: наблюдава се известен отлив на българските зрители от българските филми. Безпокои ни това, че много сериозни произведения, които единодушно бяха и сега, на този фестивал, са високо оценени, не събират достатъчно публика; че онези високи показатели на тъй наречената посещаемост на българските филми, характерни за нашата страна допреди 3—4 години, бавно и все пак доловимо започват да спадат. Повтарям, става дума не за отлив изобщо от киното (макар че и такъв има), а специално от българските филми.

На какво се дължи това? Струва ми се, че то не е израз на зрителската оценка на нашите филми — тъй като високите качества на повечето от тях са доказани, — а израз на едно изработващо се предварително, априорно отношение: доста хора не отиват да ги видят просто защото знаят, че пак ще видят нещо много проблемно и сериозно. А те искат да гледат и други неща.

С други думи, нас започва да ни наказва онзи момент в развитието на българското кино, който можем да определим като известна едностранчивост. Ние като че ли забравихме, че киното е не само изкуство — то е още и масова култура, и развлечение, и средство за прекарване на времето; че нашите хора, които работят напрегнато и имат в живота си немалко трудности, желаят да видят в киното, разбира се, себе си, своите проблеми и въълнения, но желаят да намерят в киното още и отдых, развлечение, известно откъсване от всекидневието, т. е. неща, които ние не им даваме.

У нас прекалено категорично се закрепил възгледът — в основата си правилен, но всяко правило, доведено до крайност, добива абсурдни черти, — че киното е само голямо изкуство, че всеки филм трябва непременно да съдържа крупни проблеми, дълбоки послания и внушения и т. н. И всички творци, независимо от възможностите им, се стремят да правят филми именно от този тип. А в това време другите функции на това много силно средство за масова комуникация, каквото е киното, са занемарени. А в това време ние нямаме комедии, нямаме „любовни“ филми, нямаме „семеино-брачни“ филми, приключенски и криминални филми — с една реч филми, които пак третират проблеми, но може би от по-малък калибър и в една по-достъпна, увличаща и освежаваща форма. Иначе казано, в нашето кино липсват цяла редица популярни жанрове, неговата структура е едностранчива. Липсват тъй необходимите на всяко кино добри, почтени професионалисти, които работят именно в тези жанрове — които пишат интересни сценарии и които реализират увлекателни зрелищни филми. Дори хора, които вече са доказали, че имат добра професионална рутина, но нямат възможности да правят по-сериозни проблемни творби, дори те не благоволяват да насочат усилията си в руслото на популярните жанрове, където може би повече ще успеят.

Цялото това положение започва да ни отмъщава: забелязва се известно охлаждане на зрителя към българските филми не защото са лоши, а защото са само и винаги много сериозни. Страх ме е, че ако продължава така, цялата

тази наша сериозна, проблемна филмова продукция — която с право е главно-то направление и лицето на нашето кино — ще увисне, лишена от своя естествен тил, какъвто представляват популярните жанрове. На публиката ще ѝ омръзне, а и някои хора, които наблюдават и се грижат за киното от висотата на своите по-големи обществени и държавни задължения, ще дойдат и ще кажат: „Чакайте бе, вие какво кино правите и за кого го правите?“

Българското кино вече набра достатъчно сили, опит, ако щете, и инерция да прави сериозно, проблемно, ангажирано, отговорно филмово изкуство. Крайно време е то да допълни своята картина и с такава продукция, която по-пряко е адресирана към нуждата на масовия зрител от отдиш и развлечение. Това не значи да се произвеждат пошлости. Истинското развлечение е също изкуство, истински да развличаш можеш само с изкуство в съответните жанрове.

Когато българският зрител получи от нашето кино и такива филми, струва ми се, че той отново ще тръгне по-активно да гледа и неговите сериозни, амбициозни творби. Защото тогава целият „климат“ около българското кино отново ще се стопли. Двата вида филми няма да се „бият“ един други — те взаимно ще се допълват и българският зрител ще бъде доволен от своето кино, като вижда, че то изпълнява многостранно и цялостно своите задължения към него. Без да е единственият, все пак това според мен е един от главните пътища, по които нашият зрител трябва да бъде приобщаван към делото на родното киноизкуство.

ПЕТЪР КАРААНГОВ

Споделям тревогата, която изрази пред всички нас, пред тази сериозна аудитория Алберт Коен във връзка с посещението на българските филми. Но за да избегнем известни недоразумения и за да имаме по-точна представа за картината на нещата, искам да съобща някои статистически данни.

През 1976 г. ние сме показали на екран 20 български заглавия, които са имали 20 милиона зрители.

През 1977 г. ние сме показали 16 български заглавия, които са били гледани от 16 милиона зрители. Освен тях сме показали и два телевизионни филма, които са имали общо към 100 хиляди зрители.

За осеммесечието на 1978 г. в сравнение със същия период на предшестващата година ние имаме два милиона зрители на българските филми в повече. Това може да се обясни с по-големия брой български премиери.

Трябва да имаме тези данни пред вид в своите по-нататъшни тревоги или радости от състоянието на нещата, от посещението на българските игрални филми.

АТАНАС СВИЛЕНОВ:

Един от възможните погледи

В самото начало на изказването си ще направя някои уговорки. Понеже сме събрани на свободен разговор и ни се иска да стане дискусия, т. е. да се „сблъскат“ мнения и позиции, аз ще си позволя да позаостря умишлено някои

проблеми, за да провокирам и други възгледи, излагането и на по-различни становища. Лично аз например имам усещането, че тонусът на този Варненски кинофестивал е малко спаднал. И причината не е (или не е само!) в конкурсната продукция, а и в някои чисто организационни порядки. Още преди две години, в началото на тогавашната дискусия, изказах опасения, че промяната в цикличността на фестивала ще ни доведе до една нежелана дистанция от филмовите произведения, ще ни изправи пред факта, че тези произведения са някак морално износени, психологически изконсумирани. Петнадесетият варненски кинофестивал потвърждава опасенията ми. На него отсъствуват състезателното напрежение, приятната неизвестност, духът на благородна конкуренция. Всички филми (с едно единствено изключение: „Чуй петела!“) отдавна са ни познати, знаем как ги е посрещнала публиката, знаем и оценките на критиката за тях. Какъвто и да е „микроклиматът“ на Варна, той не е в състояние да доведе до категорични промени в таблицата на стойностите. В деня на откриването на фестивала ние вече знаем горе-долу как ще се подреди листата на победителите. Знаем и с абсолютна сигурност кой ще бъде носителят на „Златната роза“ — това ще е „По дирята на безследно изчезналите“. Да оставим настрана факта, че във филмовата си версия той е позагубил някои от качествата на телевизионния вариант, но ние изобщо като че ли вече се попреситихме от общуване с този иначе ярък филм. На два пъти той беше излъчван във вечерните програми на телевизията, на два пъти и в дневните. Но от значение за случая е и нещо друго — включвайки „По дирята на безследно изчезналите“ в състезателната програма, ние всъщност веднага предопределяме и победителя, тъй като той има значителна „бонификация“ пред останалите конкуренти. Той е удостоен с най-високата национална награда — Димитровската, беше всенародно обсъден, изобщо отскочи в една категория, която прави всички останали филми във Варна неконкурентоспособни. Имаше ли нужда тогава към всичко друго да му прибавяме и „Златната роза“ или просто трябваше да се състои една информационна прожекция, още повече, че в края на краищата филмът е произведен от Българската телевизия, а във Варна се състезават творби, произведени от „Българска кинематография“? Ако киното ни няма през последните две години произведение, което с художествените си достойнства и с обществената си значимост да е равно на „По дирята на безследно изчезналите“, нека това се почувствува и нека се направят съответните изводи, но лично за мен има някакъв леко обиден нюанс към авторите на „По дирята. . .“ след Димитровската награда да им се връчва. . . „Златната роза“. Вече са се качили на много високо стъпало, защо е нужно да слизат от него?!

Достатъчно бе просто „По дирята на безследно изчезналите“ да присъствува във Варна, за да се схване от всички, че той е лидер, който се откроява над останалите филми. В борба с него губят всички и в края на краищата това не е някакъв плюс за кинематографичното ни производство.

Във фестивалната програма има добри филми, дори ще добавя, че повечето от творбите са добри. И тази констатация може и да ни успокоява, ако не искаме киното ни да върви напред, да овладява нови върхове. Затова смятам за уместно тук не само да говорим за постиженията си, но и за онова, което не ни достига, което трябва да направим. А на някои наши среди като че ли не им се иска в тази светлина да видим нещата, не им се ще да си развалят спокойствието. Ето и в този смисъл пак може да се говори за спаднал тонус, за самодоволство вместо творческо неудовлетворение. Никак не ми се иска то именно да бъде доминиращата тоналност на филмовия ни климат.

Иначе съм напълно съгласен с изказаните вече преценки от Алберт Коен, че като цяло състоянието на киното ни е добро, че съществува хубава атмосфера, че между ръководството и творците съществува единомислие и взаимно

доверие, че изобщо за паника няма място. Но тази трезвост на мисленето не е равнозначна и на успокоението. Още повече, че внимателното око ще съзре в съвременния филмов процес и някои подводни камъни. За тях според мен е необходимо да се говори открито, откровено. И то тъкмо на основата на постиженията ни. Или, иначе казано, тъкмо защото вече имаме значителни завоевания, затова сме длъжни да повишаваме изискванията си, критериите да отскочат нагоре. Нека например съпоставим киното ни с някои други области на нашето социалистическо изкуство, да речем, литературата. Там се поставят целите да бъде създадена социалистическа литературна класика, т. е. да се родят произведения, които с естетическата и гражданската си значимост да не отстъпват на най-доброто от наследството и също така да бъдат в състояние да издържат суровата проверка на времето, да се окажат с непреходна стойност и утре по тях потомците ни да имат представа за нашата епоха, за хората от нашите дни. А ако приложим тези критерии и към киноизкуството? И защо да бягаме от тях, щом като иначе искаме в живота ролята на киното по нищо да не отстъпва на ролята и значението на литературата? Добре тогава, при подобни високи критерии можем ли да бъдем напълно доволни от себе си, може ли да ни обхваща успокоение? И поставени вече в контекста на общонационалното културно развитие, на всеобщите естетически критерии, създадените през последните две години филми дали представляват такъв влог в съкровищницата на духовните ценности, че да сме далеч от всякаква тревога?

Но нека не поставям така глобално въпроса. Нека подходим към фактите конкретно. Ето в тази насока бих искал да продължа някои от откровените размисли на Алберт Коен. За разлика от него аз лично не намирам, че в областта на съвременната тема нещата са толкова благоприятни въпреки несъмнените ни успехи. Ние все още нямаме филм за съвременността, който да има такъв обществен отклик, какъвто предизвика например „По дирята на безследно изчезналите“. Или ако пак си послужи с езика на съпоставките — ние нямаме наш български „Премия“, който да раздвижи и разтърси цялата ни общественост, да предизвика разговори, да възбуди позиции и мнения. Знам, че подобен филм не може да се роди изведнъж, че първо трябва да се овладеят подстъпите, да се извърши своеобразно „разузнаване“, като се тръгне от по-скромните амбиции, от по-дребните явления, но все пак мисля, че вече е налице онзи натрупан вътрешен потенциал, който да изкристализира в подобна силна, мащабна творба за съвременността. И при това такава творба не бива да остава единичен факт, а да бъде стимулатор за цяла поредица от смели и проникновени художествени вглеждания в днешния живот. Много бих искал настъпателният дух на Юлския пленум например да стане основен патос на една цяла серия филми, чрез които да се воюва със слабостите на развитието ни и да се подпомага партията в осъществяването на стратегическата ѝ цел „Качество и ефективност, ефективност и качество“. Впрочем всъщност бих искал този девиз да стане същност и на киното ни!

Като изхождам специално от сегашната фестивална програма, и аз заедно с моята колежка Искра Димитрова (тя защити схващането си неотдавна на страниците на „Филмови новини“) имам опасението, че в редица случаи, зачестили напоследък, българските кинодейци не са творчески зрели за решаването на някои иначе сами за себе си важни, обществено значими, необходими теми. Да речем, темата на филма „Компарсите“, който не е включен в конкурса, но е създаден тъкмо през последните години. Това би могло да бъде една тема-откритие, но творческата безпомощност при интерпретацията ѝ я убива, оставя я без така необходимия социален отзвук. Или да се обърнем към филм като „Бъди благословена“. Той действително имаше контакт с публиката, предизвика дискусии, обществени вълнения. Явно е, че авторите му са напипали

един болен проблем. Но все пак творбата им не израства до равнището на голямото изкуство, защото нещата се тълкуват в оголен публицистичен план, без дълбочина на художественото мислене, без оригинален авторски почерк. Според мен по същата причина е „проиграна“ и темата на филма „Всеки ден, всяка нощ“, който има добрата амбиция да престане да показва служителите от „тихия фронт“ само в атракционна светлина, а да ни ги разкрие в техния делник, в трудното им ежедневие. Но и по сценарий, и по режисура „заявката“ не прекрачва нивото на амбицията и не намира творческо покритие.

Може би това са най-категоричните примери за „проиграване“ на темата, но в същия ред на мислите си аз в някаква степен тук бих добавил и такива филми като „Година от понеделници“ и дори „Басейнът“ и „Слънчев удар“, макар последните две творби да са в естетическа категория далеч над „Всеки ден, всяка нощ“ и други подобни. Но тъй като това са изяви не на кой да е, а на майстори като Христо Ганев—Бинка Желязкова и Христо Писков—Ирина Акташева, моите претенции в случая са по-големи. За мен филмите им са постижения, те са направо добри филми, но ми се искаше поради естеството на проблемите им общественият отклик да е друг, много по-ясно и плътно да е общуването с публиката, нейното въздействие и т. н. Тук бих добавил и последния филм на Валери Петров и Рангел Вълчанов „С любов и нежност“, който също остана изолиран в някакъв относителен микроклимат, без да достигне обществения ефект на „На малкия остров“ или „Слънцето и сянката“. Подобен паралел с предишните им филми може да се направи и за Хр. Ганев — Б. Желязкова и Хр. Писков—Ир. Акташева. И той не е в тяхна полза.

В случая не искам по една вече установяваща се инерция да виня само публиката ни, да гледам на нея само в светлината на стихотворението за японския филм „Голият остров“. Първо, минаха години и доста значителна част от тази публика промени вкуса си, стана по-културна, естетически по-зряла. Ако преди десет години тя стоеше с часове пред телевизорите си, за да гледа „На всеки километър“, сега с не по-малък интерес, а и с по-голямо вътрешно удовлетворение гледа „По дирята на безследно изчезналите“. Тя, тази наша публика, наистина все още не е никак за идеализиране, но не мога да приема и аристократичната позиция на несъобразяване с нея. А именно в подобна светлина някои от посочените филми са вътрешно неизбистрени, неизведени като крайно внушение. Специално за „Басейнът“ бих добавил, че той дори и за по-културния зрител е труден, но не заради сериозността и дълбочината на проблемите си, а повече заради маниерността на изказа си, заради пластичността си претрупаност и неизбистреност.

Вероятно творците на споменатите филми ще ми се разсърдят. Но към тях, имена със стойност и значение в киното ни, не мога да подхождам с „врабчи кантари“, със снизходителни критерии. Казано е: комуто много е дадено, от него и много се иска.

Но примерите с тези филми ги дадох и заради проблема, който постави в изказването си Алберт Коен: за понарушения контакт на зрителя с българското кино. Аз мисля, че за зрителя трябва да се мисли, което не означава, че е нужно да се слиза до ниския вкус, до елементарността, до потребителските изисквания. Проблемът е сложен, многоостранен, към него се насочих и аз с една своя скорошна статия „Пъстър ли е екранът“, публикувана във в. „Народна култура“; насочи се и Яко Молхов чрез статия във в. „Литературен фронт“; сега откровено към него пристъпва и Алберт Коен.

Рецепти ние не искаме да даваме, но все пак прави впечатление жанровата бедност и монотонност на съвременното ни кино. В това ни убеждава и Варненският екран — 1978. Липсва комедията, няма го музикалният филм, не е застъпен криминално-приключенският жанр, не се мисли с нужната сериоз-

ност за детско-юношеската аудитория и т. н. Този призив за жанрова пълнотата не означава да се дава път на всяка заявка, защото значи със снизходителността си да отстъпим от завоюваните вече позиции на киното ни, но трябва да се изживее комплексът за „низши“ и „висши“ жанрове, за сериозно и несериозно кино. Знаем, че примерно в криминалния жанр се създават филми от рода на тези, които реализира Милен Гетов и които лично аз не препоръчвам да стават практика на нашето кино, но в същия жанр има и произведения като „Мъртъв сезон“, към които не виждам никакви основания за снизходително отношение. В комедията има и сива конфекция, но има и шедьоври, надживяващи десетилетия и ставащи достояние на все нови и нови поколения. Нима мюзикъл като „Уестсайтска история“ не е явление и защото тогава жанрът да е „низш“, защо, като призоваваме да се създават и такива филми, това се приема като компромис с изостаналия зрителски вкус?

За публиката в настоящия момент трябва да се мисли, без тя да се гъделичка и да се „предразполага“ с недостойни средства. И тъкмо в тази светлина един изход е и жанровата пълнота, тематичното и стилового разнообразие.

Казах в началото на изказването си, че заострям някои проблеми, че умишлено търся провокацията. Освен това сигурно съм и субективен в някои преценки, но нали пък точно заради това сме се събрали на общ разговор — да се коригираме взаимно, да се допълняме, а и да се опровергаваме, ако това е нужно. Моего изказване е само един от многото възможни погледи към днешното българско кино, развиващо се успешно, но носещо в самото си движение напред и диалектическата сложност на противоречията, на творческата конфликтност. Искам да вярвам, че тази сложност е предпоставка за нови постижения.

ДЖАНИ ТОТИ (Италия): Филми и тезиси

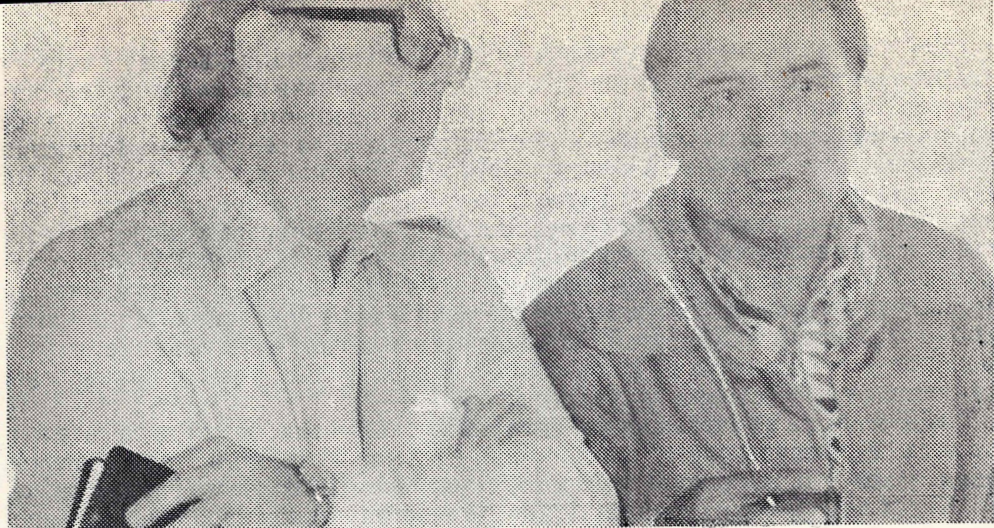
Иска ми се да поговоря с езика на критиката. Но от това, което имах възможност да прочета тези дни в раздадените ми материали към фестивала, аз нямам впечатление, че българските критици са много критични. Там се повтаряха фрази, които чух в някои от сегашните изказвания. Този въпрос ме интересува, защото и аз се занимавам с кинокритика.

В изказването си ще засегна неща, които бяха вече казани от преждеговорщите. Тук се говори за жанрове, за тезиси, за доминанти. Аз мисля, че всички ние се борим именно срещу каноните. Тази борба се води и от вашите филмови творци; тук ние видяхме няколко, може би три или четири филма, в които е ясно изразена непримиримостта срещу каноните.

Аз съм доста загрижен от това, че тук се говори за естетически модели, които да бъдат установени като една насока на развитие. Не би трябвало да се говори за артистичен модел, тъй като това съдържа вътрешно противоречие; изкуството е против всякакви модели.

Не възприемам нещата, когато се говори за създаването в киното на митове, които да бъдат в полза на обществото. Мисля, че всички кинодейци в света трябва да се обявяват именно за демитологизирането.

Аз имам една своя теза за киното: не трябва да се правят филми по тезиси. Тук чух, че било необходимо да се насочва тематично българското кино. Колегите, които говориха преди мен, отправяха пожелание за тематично раз-



Джани Тоти, Христо Мутафов

нообразие, за тематично насочване. Това е утвърждаване, което ние в Италия наричаме идеалистическо.

Трябва да се стремим да навлизаме психологически по-дълбоко в нещата, в съдържанието.

Аз се възхитих, що се касае до съдържанието, от филма „Покривът“. Защото се срещаме с един социологически проблем, който беше много интересен и без положителен герой във филма. Но от гледна точка на съдържанието не се казва защо в една социалистическа страна, със социалистически начин на организация на строителство на жилища въпреки това хората продължават да строят къщи по един несоциалистически начин, а именно на базата на дребната корупция. Аз знам, че изграждането на една къща трябва да бъде цел на цялото социалистическо общество. За мен не е толкова важно да се изгражда предварително концепцията за нравствената личност. Чувствителната личност трябва да може да рефлектира, да отговаря като цяло на съвестта на времето, на обществото.

Тук се говори за посещението на зрителите. Казват, че публиката не се интересува от българското кино, както по-рано. В Италия също публиката не се интересува от италианското кино, както по-рано. А и навсякъде по света хората се интересуват все по-малко от киното. През последните десет години 50 на сто от публиката избяга от кината и отиде в баровете, по уикенди. Кризата в световното кино поставя много проблеми. Но аз не смятам, че киното може да реши проблемите си чрез тематични канони.

Колегите казаха, че трябва да съществува кино, което и да развлича публиката. Те подчертаха необходимостта да се създават любовни, приключенски и криминални филми. Мисля, че това е един фалшив проблем, който в Италия също така е поставен погрешно. Рискувате да стигнете до филми с голяма атрактивност от типа на Джеймс Бонд. Вярно е, че публиката не желае да бъде потопена в басейна на проблемите, но тя трябва да бъде привлечена като обществен фактор повече към проблемите на политиката и на социологията.

Аз останах изненадан от това, че изказалите се преди мен говориха с езика на нашите продуценти, на продуцентите в Италия и във всички капиталисти-

чески страни. Защото те изхождаха от логиката на ползата. Голямата надежда на прогресивното италианско кино е, че в социалистическите страни проблемът за материалната полза в киното вече не съществува. Не бихме имали нужда от социализма, ако ние можехме да предположим, че един ден, бидейки социалистическа страна, ще говорим на езика на продуцентите, на парите.

Не трябва приключенските и криминалните филми да върнат публиката към българското кино. Не искам да кажа, че българските творци не трябва да правят такива филми. Ако искат да се изразяват с тази формула, това е тяхно право. Но ако увеличаването на този род продукция става в икономически план, ако се превръща в линия на развитие, тогава нещата изглеждат по-различно. Тогава вече се вижда коя е истинската доминанта; тя не е идеологическа, а доминанта на печалбата.

Киното е в преломен етап на своето развитие — и в социалистическите страни, и в капиталистическите страни. Аз не се съмнявам вече, че киното като цяло е в периода на трайна агония. Затова не трябва да говорим само за този или за онзи филм, да виждаме отделни негови качества, а да говорим за генералния проблем на киното и неговото съществуване.

ФЕРЕЙРО ДАЛМЕЙДА (Португалия):

Рентабилност и филмопроизводство

За тези, които не ме познават, бих искал да кажа в началото, че говоря като приятел и вносител на българското кино в Португалия не само в търговския смисъл на думата.

Тук се дискутират проблемите на българското кино. За мене най-важното е това, което чух от Алберт Коен, че броят на зрителите намалява. Това е един проблем, който и ние в Португалия имаме. Не искам и не мога да ви предлагам лекарства, за да си възвърнете зрителя. У нас в Португалия кинозрителите са предимно в провинцията, те са или неграмотни, или още не могат да следят надписите в субтитрирани филми. По-рано бяха доволни да гледат забавни филми, направени от самите португалци. Но когато започнаха да се отварят вечерните училища и хората повишиха образованието си, тези, които експлоатираха кината, особено в малките крайморски градчета и села, започнаха да отказват някои португалски филми, които се показваха дотогава там всяка година.

Понсках да си изясня този факт. Разпространителите ми обясниха, че сега повечето от зрителите знаят да четат и предпочитат френските филми с любовни истории.

Не искам да кажа, че във вашия случай причините са същите. Но ви разказах това, за да подчертая, че и вие, както и ние трябва да намерим изход от създалото се положение.

Чух преди малко да се казва, че в социалистическите страни проблемът за възвръщаемостта на вложените във филмопроизводството средства не трябва да съществува. Не съм съгласен. Във всички социалистически страни, както и във всички останали, ако не съществува идеята за рентабилността на филмопроизводството, то не би могло да съществува. Аз не вярвам, че хората,

които ръководят киното в социалистическите страни, мислят само как да правят филми, без да се интересуват от това, ще има ли поне някаква възвръщаемост на вложените в тях средства. В една социалистическа страна държавните средства принадлежат на целия народ, на цялото население и не може да не се мисли за това, как те ще бъдат изразходвани.

Според мен българското кино предпочита да прави филми предимно за вътрешните нужди на страната.

В Португалия положението е същото. Във филмовата продукция липсват някои развлекателни или леснодостъпни жанрове. Да се правят подобни филми не значи да се отрича социализмът. Напротив, те, както и някои филми с еротични елементи, каквито се осъществяват от унгарците и поляците, по-лесно биха могли да конкурират филми, направени в други страни.

Мисля, че могат да се правят филми, които третират хуманитарни проблеми, без пуритански страх от сцени, които вече се показват в целия свят. Не сме в миналия век и това се отнася както за хората в социалистическите страни, така и за хората в другите страни. Не искам да кажа, че трябва да се правят порнографски филми, тъй като обратното — те са истинско зло за киното и неговото художествено въздействие.

Не бих могъл да съветвам никого. Позволих си тази реплика само във връзка с проблема за отлива на българските зрители от българските филми и от желанието вашата филмова продукция да получи действителна конкурентоспособност на международния пазар, за да се изнасят българските филми в чужбина все повече и повече.

отгледанноорномиф и тгонгидитио

НЕДА СТАНИМИРОВА:

За тематични и жанрови синтези

Моето изказване не е специално подготвяно — то е по-скоро реплика, породена от несъгласието ми със становищата, изказани от другарите Алберт Коен и Атанас Свиленов. Призивите, отправени от тези двама уважавани от мен колеги към нашите кинотворци — за развиване на развлекателните жанрове (комедията, криминалният филм, историческата костюмирана суперпродукция) с оглед да бъде привлечен в киносалоните т. нар. „масов“ зрител, — са призови, отправени, както вярно отбеляза колегата от Италия, от позициите на продуценти, а не на кинокритици. Естествено е продуцентите (дори когато те са социалистически) да се стремят към финансово покритие на вложените средства. И също тъй естествено е тъкмо кинокритиката да отстоява не финансови, а преди всичко идейни и естетически критерии. Съществуването на такова противоречие е напълно закономерно.

На състоялата се неотдавна у нас пресконференция с Кшищоф Зануси именитият полски кинорежисьор много точно според мен подчерта, че самото понятие „масов зрител“ е продукт на капиталистическото кино, в което за зрителя се съди единствено по броя на продадените билети, т. е. единствен критерий е печалбата. Но ако един творец (респективно една социалистическа кинематография) търси не само печалба, а истински, сериозен диалог със зрителите, то той ще се стреми преди всичко към развиване на мисленето им, на естетическия им вкус (а колкото до финансовата страна, Зануси изрично



Неда Станимирова, Григор Чернев, Георги Мишев

подчерта, че неговите филми не са скъпи и макар и „трудни“, винаги покриват разходите си, дори носят печалба). Естествено, че за да се стигне до такъв резултат, трябвало е да се води продължителна „битка“ за зрителя (самият Зануси е един от основоположниците на киноklubовете в Полша).

У нас също се извършва огромна работа, за да бъде повишено равнището на естетическото възприятие у възможно по-широк кръг зрители. И немалки заслуги в тази насока има нашата кинокритика. Тъкмо затова сега ме изненадва позицията на двамата изтъкнати наши кинокритици, призоваваща към филми в угода на нееволуирани зрителски вкусове, към създаването на „средни“ като изкуство произведения на „масовата култура“, които щели да приближат зрителя до истинското изкуство. Практиката обаче показва, че такива второсортни филми не само не допринасят за развиването на зрителския вкус, но дори обратно — съдействуват за опощяването му (нима по-честото слушане на „средна“ като качество естрадна музика ще спомогне за разбирането на Шостакович или Прокофиев?).

Да си спомним ситуацията в нашето кино отпреди десетина години, когато се произвеждаха главно т. нар. „акционни“ филми, т. е. филми на динамичното действие, на приключенската, занимателна интрига (тогава Л. Кирков, след като бе създал „Шведски крале“, трябваше да постави „Не се обръщай назад“, а Гр. Островски и Т. Стоянов след „Отклонение“ — „Петимата от Моби Дик“). Впрочем такива примери има достатъчно. Но тази насока не донесе очаквания успех сред масовата публика, дори напротив — към края на 60-те години нашето кино се оказа в криза.

И толкова по-странно е да се отправят призови, характерни за времето отпреди десетина години, тъкмо днес, когато зрителите така добре възприемат най-значителните ни филми. Ние самите, изглежда, робуваме на известни априорни представи за т. нар. „масов“ зрител. Не зная точно какъв е възрастовият и социалният състав на публиката във варненския Дворец на спорта, където се провежда фестивалът (още не са известни резултатите от социологическата анкета), но поне тъй, както аз я усещам тази публика, съдейки по

реакциите ѝ в залата, тя твърде вярно, адекватно възприема такива проблемни произведения като „По дирята на безследно изчезналите“, „Матриархат“, та дори и по „трудни“ филми, като „Басейнът“ и „С любов и нежност“. Също тъй жива, спонтанна бе и реакцията ѝ спрямо „Авантаж“, който наистина е един атрактивен филм, но не е и от „лесните“ — неговата естетическа структура е доста сложна.

Затова именно мисля, че съобразявайки се с все повече издигащото се естетическо равнище на публиката, ние би трябвало да поощряваме онзи път на развитие, който нашето киноизкуство пое през настоящото десетилетие — път, насочен към сериозното, проблемно кино и към по-сложните тематични и жанрови синтези. Например комедията в чист вид почти изчезна от националния ни кинорепертоар (или доколкото я има, тя е твърде посредствена). Обаче в голяма част от филмите ни комедийното съжителствува в сложни преливания с драматичното, понякога и с трагедийното. Такъв синтез на жанровете, от една страна, съдействува за възплъщаването на действителността в цялото ѝ сочно, пулсиращо жизнено многообразие, неограничавано от остарелите вече представи за „жанрова чистота“. И, от друга страна, самата тази „сплав“ на сериозната, проблемна психологическа драма с елементите на комедията или на мюзикъла, понякога дори на откровения „спектакъл“ със своята атрактивност допринася за по-лесното възприемане на заложените в творбите идейни, мисловни внушения.

Поддръжка заслужава и устремеността на киноизкуството ни към „тематичен“ синтез. Това не е вече някогашното „многоотемие“, когато в един филм трябваше да се каже едва ли не всичко, а е стремеж да се изследва определен проблем — на първо място проблемът за нравствените отношения в съвременното общество — в различни сфери: сферата на любовта, на приятелството, на контактите между поколенията, на професионалните („производствените“) взаимовръзки. Оттам и привидната „многоотемност“ на най-добрите ни творби (ако ги оценяваме според традиционното „тематично“ деление — филм на „любовна тема“, на „селска тема“, на „работническа тема“, на „семеино-битова тема“, на „спортна тема“ и т. п.). Всъщност нашите най-талантливи кинотворци са се домогнали до по-сложен тематичен синтез, в който традиционните теми се разкриват чрез нов тип филмови структури. Затова именно „Матриархат“ например не е просто филм на „селска тема“, а филм, съдържащ много по-широки обобщения за съвременния живот.

Също такъв синтез бе постигнат в редица наши филми и между „историко-революционната“ и „съвременната“ тема (на фестивала той намери израз в „Басейнът“) — синтез, при който съизмерването между двата пласта на времето апелира към приемственост на революционните идеали.

Ако изхождаме от традиционното тематично разделяне на филмите на „съвременни“ и „исторически“ или „историко-революционни“, в кой „раздел“ тогава ще вместим филма „Авантаж“? В този филм пластът на сегашното време е съчетан с пласта на 50-те години така, че дава възможност да бъде оценена от съвременни позиции една вече отдалечаваща се в историята действителност. Струва ми се, че не е случайно това връщане на нашето кино от 70-те години към първите години след революцията и към 50-те години — по-рано в „И дойде денят“, „Като песен“, „Герловска история“ и др., сега в „Авантаж“ и „Адиос мучачос“ (дори в „По дирята на безследно изчезналите“, където основното действие е през 1925 г., „сегашното време“ са пак 50-те години).

Това връщане е според мен една потребност на нашето време, тъй като българското кино през онези години бе все още твърде неразвито, схематично и не бе в състояние да отрази своята съвременност в нейната истинска сложност, в целия съществуващ комплекс от проблеми. И ето днес, от позициите на една

по-зряла кинематография и главно на едно по-зряло социалистическо общество — ние се връщаме назад във времето, за да видим, че нещата са били далеч по-сложни, човешките съдби — много по-драматични, отколкото тяхното изображение в тогавашните ни филми.

За този синтез на теми и на жанрове би могло да се теоретизира пространно и аз споделям мисълта на италианския колега, който апелира към анализ не толкова от гледна точка на темата, колкото от гледна точка на развитието на филмовия език. Но тук самата наша конференция не предразполага толкова към задълбочени теоретични анализи — тя има, струва ми се, по-голямо предразположение да изслуша публицистични изказвания. Затова аз няма сега да се впускам в подробни теоретизации.

Що се отнася до общото ми усещане за равнището на фестивала, аз не споделям и възгледа на Атанас Свиленов за „спаднал тонус“, за „отслабнал интерес“ от страна на публиката и на специалистите. Според мен най-радостното е именно това, че след два поредни фестивала, на които нашето кино се представи успешно и получи положителна оценка от нашите гости и от срещите си със зрителите, то успя да задържи същото ниво и доривърху фона на една общо добра програма да постави няколко акцента с филми като „Авантаж“, „Басейнът“, „Матриархат“. Тук споменавам филмите, създадени от кинематографията, като разбира се, отчитам големия успех в национален мащаб на телевизионния филм „По дирята на безследно изчезналите“. Приветствувам търсенията в тези и в редица още интересни наши филми и мисля, че би било плодотворно продължаването на тези търсения в същата насока — към по-дълбоко проникване в човека и неговите сложни, многопосочни отношения с действителността, проникване, изискващо не по-малко сложни тематични и жанрови „сплави“.

АТАНАС СВИЛЕНОВ

Първо, никой все още не е „закрил“ жанровете. Ясно е също така, че аз употребявам понятието „жанр“ в един условен план. Това трябва да се има пред вид.

Второ, успехът на един филм като творба на изкуството не е продуцентски проблем — аз говоря за успеха на филма сред публиката. Това не е продуцентски проблем, това е проблем, който интересува всеки творец. Най-малко критиката може да бъде чужда на това, как контактува едно произведение на изкуството с публиката.

ИВАН НИЧЕВ: Подходът към зрителя

В кулоарите, преди да вляза тук, се говореше, че досега винаги са се изказвали само критици, теоретици, но не и режисьори. И ето аз съм първият от тях, който взема думата. Един мой колега казва, че ние приличаме на любимото куче, което много умно те гледа, но нищо не може да ти каже. Та затова, за да се разбият тези стари представи, искам да се изкажа и аз.



Иван Ничев, Иван Дечев

Вълнува ме във връзка с малкия стаж, който имам вече в областта на игралния филм, въпросът за взаимодействието между киното и публиката. Напълно съм съгласен с Атанас Свиленов, че нашите търсения в изкуството, което ние се мъчим да правим, трябва да стигат до зрителя. Какво от това, че ще направим авторски филм, че ще бъдем посрещнати с „добре дошли“ в Сан Ремо, когато този филм ще бъде гледан само от 35 000 зрители. . . Учудвам се, когато такъв реномиран творец като Александър Клуге в едно свое интервю говори за това, че не го интересува въобще публиката. Зануси казва същото, но петнадесет минути по-късно заявява, че за щастие не е длъжник на кинематографията, тъй като всички негови филми са си възвърнали изразходваните пари. Това означава, че те са били гледани.

Според мен проблемът е сложен. Ние трябва много внимателно да се вгледаме в примерите на „голямата комерция“, в това, което правят американците, италианците. И трябва да търсим оня ключ, с чиято помощ да можем да реализираме така нашите високи естетически търсения, че филмите ни да бъдат гледани от повече хора, от по-широка публика. Защото в това е смисълът на нашата работа.

От друга страна, не е добре, когато един филм като „Два диоптра далекосгледство“ е например най-гледаният български филм. Считаю, че това не говори добре за нас, нито пък говори добре за публиката.

Трябва да се замислим за нашия подход към зрителя. Крайно време е да говорим за едно диференцирано кино, за кино, което не е изчислено „на глава от населението“. Има филми, които ще отидат при естетически по-добре образования зрител. Затова създадохме именно студийните кина и дискуссионните клубове. Има филми, адресирани към по-слабо подготвения зрител. Но при всички случаи ние трябва да „теглим“ зрителя към себе си, а не обратното, не да оставяме той да ни принизява към своя вкус, който — знаем това — е доста различен.

Лично аз смятам, че крачките на твореца трябва да бъдат пресметнати, т. е. той трябва от време на време да се обръща, за да види кой върви след него. Ако експериментира прекалено смело, може да се окаже, че зад него няма никой...

Разбира се, такива филми също са нужни, защото те раждат цели явления в изкуството. Да вземем един от най-ярките примери през последните два-сет години: „Последното лято в Мариенбад“ — един филм, който роди формата на много водещи произведения на киноизкуството.

В крайна сметка трябва да търсим оня език, който ще ни даде възможността — без да правим компромиси със себе си — да бъдем разбрани от публиката, да не останем самотни в своите търсения. Същевременно трябва да даваме отпор на всякакви усилия за създаване на някакво наше комерческо кино. Смятам, че никой и не мисли, и не говори за това.

МАЯ ТУРОВСКА (СССР):

С внимание към вечните стереотипи

Аз се страхувам, че на мене ми се налага да вляза в ролята на защитник на българското кино. Това е парадоксална ситуация — когато критик от друга страна се явява защитник на вашето кино, — но ние гледаме до известна степен по-отдалече. Трябва да кажа, че вашето кино не прави впечатление за някакъв упадък. Обратно, то прави впечатление на много живо кино. Не казвам, че прави впечатление на много добро кино, защото знаем, че то е наистина добро кино. Но то прави впечатление на много живо кино, което засяга много и различни страни от действителността, кино, което търси и има големи сили. То е жизнено, интересно и разнообразно, в това число и по своя език.

Това, че критиката ви се отнася към вашето кино толкова критично, е според мене, колкото и да е странно, показател, че киното ви е живо, че то е здраво.

Вие знаете, че Московският художествен театър е създаден от Станислав-

Никола Русев, Христо Ганев, Мая Туровска, Маргарита Володина, Анжел Вагенщайн



ски и Немирович-Данченко в края на миналия век. Те са си писали един на друг. Когато сега четем техните писма, виждаме, че те пишат: „театърът заги-ва“, „театърът се намира в криза“, „театърът няма бъдеще“, и то в периода на неговия най-голям подем.

Когато за Художествения театър започнаха да пишат — през четиридесет-те години, — че той се намира в подем, че този подем е вечен, че всички него-ви спектакли са прекрасни, тогава по същество нямаше театър.

Иначе казано, в моменти на подем може да се говори за криза, а в моменти на криза — за подем! Това е, изглежда, обща закономерност в изкуството.

Второто, което ме радва, е, че вашата критика предявява изисквания към изкуството. Ние сме свикнали до известна степен на обратното: ние вина-ги сме изоставали, към нас предявяват изисквания и казват, че критиката изостава от изкуството. И затова на мен ми беше приятно да видя, че критици-те тук се чувствуват пред изкуството.

Панорамният поглед, който понякога се заменя с поглед, отдалечен по време, струва си се, говори за това, че филмите, за които днес говорим, оче-видно ще заемат своето място в историята на българското кино. А това само по себе си говори достатъчно добре.

Що се отнася до кризата, свързана със зрителя, мисля, че това е всеобщ проблем, не само за социалистическото, но и за капиталистическото кино.

В значителна степен това зависи от телевизията. Като има в дома си този небесносин екран, нашият зрител не винаги иска да отиде на кино и да плати за билета си даже и при хубави филми.

Това е нещо, което ще осъзнаем по-късно, когато зрителят се върне в ки-ното, когато премине този исторически цикъл. И ние ще говорим тогава, че зрителят отново идва в киното, защото то е станало по-хубаво. А в действител-ност причината не е в това, че киното е станало по-добро или по-лошо, тя лежи в някои по-общи социални процеси в живота, по-специално в отноше-нието към телевизията. Когато телевизията намери нещо, което може да даде или да каже на зрителя, в този момент, така да се каже, киното е в опасност.

Какво правим ние в този момент? Хвърляме се към жанровото кино. Аз работя в нашия Институт за история и теория на киното. Неотдавна ние пред-ложихме да бъдат създадени студии за приключенски филми, за научнофанта-стични филми и студия за комедийни филми, която вече е създадена. И аз се надя-вам, че тези студии ще работят успешно и щени дадат филми в съответните жан-рове. За това аз се надявам като работник на института. Но като кинозрител и като критик в това не вярвам — не вярвам, че връщането към жанровете ще донесе истински голям успех на киното. Това е организационна мярка, а не същностна мярка. Същностна ще бъде, когато увеличи процента на филми вече не с различна тематика, а с различен жанр. Но сама по себе си тя няма да създаде шедеври.

Това е един от действителните, реални проблеми и на българското, и на съ-ветското кино.

Ние нямаме филми от клас „Б“. Нямаме такава традиция. Руската литера-тура почти не е имала това, което можем да наречем „литература от клас „Б“ или „масова литература“. Ние имаме просто филми по-добри и филми по-лоши, но нямаме хубави филми от клас „Б“, т.е. филми с определено комуникативно качество, ако може така да се каже. Това, което още в самото начало лежеше в основата на американското кино.

Аз не съм уверена, че този проблем може така леко да се реши с организа-ционни средства. На всички нас са необходими добри професионалисти, които ще правят хубави и средни филми. Те са ни необходими. Но аз още веднъж пов-тарям, че изходът за нашето и за вашето кино лежи в тази сфера.

Ако се обърнем към опита на съветското кино, който е много сходен с опита на българското кино, ще видим, че имаме отделни филми-явления. Такъв филм-феномен е „Бялото слънце на пустинята“. Това е приключенски филм, който имаше „голяма каса“, много зрители, филм, който се върти и досега в кината и се излъчва от телевизията. И всеки път, когато го показват по телевизията, аз включвам телевизора и го гледам, макар да съм го гледала много пъти. С голямо задоволство прочетох, че когато космонавтите си почиват, те също молят да им бъде показан този филм.

Значи този филм обхваща широки слоеве от населението. Неговият успех може да се нарече интегрален.

Може ли да се учим от този филм? Страхувам се, че не е възможно да се учим да правим оригинални, талантиливи, интересни приключенски филми. В това е прелестта на този филм — че от него не можем да се учим.

В това е сложността на проблема.

Това се отнася не само до филма „Бялото слънце на пустинята“. Ние имаме и други филми — феномени като касови филми и в същото време феномени вътре в своя жанр — жанра, чиито принципи владеем, но изведнъж по непонятни причини достигахме в него до нови висоти. С други думи казано, става дума за филми-сензация. Когато зад тези филми-сензация се нарежда дълга опашка от обикновени авантюристични филми или, да кажем, от обикновени комедийни филми, то в нашите условия това не води до резултат.

Но сам по себе си разговорът на тази тема, разговорът за жанровото кино, разговорът за зрителя е много показателен. Изказването на режисьора Иван Ничев в този смисъл, струва ми се, внесе необходимата нота в нашия разговор. Защото, ако преди десет или преди петнайсет години ние говорехме само за изкуството и оставяхме настрана проблема за зрителя, то днес вече не се казва: „На мен ми е безразличен зрителят.“ Във всеки случай редки и, бих казала, изостанали художници говорят така. И най-добрият режисьор, чийто талант не подлежи на съмнение, който не е „касов“ режисьор, не би си позволил да каже и никога не казва: „Аз не искам да правя филми за публиката.“ Той казва: „Аз искам да правя филми за най-широката публика.“ Друг въпрос е дали стига той до тази широка публика.

Това е вече сериозен проблем, който, струва ми се, трябва да бъде изследван теоретически, преди да се вземат някакви решения. Защото публиката престана да бъде еднородна, тя стана много по-разнообразна, отколкото беше по-рано. Ето опитът на студийните кинотеатри, на киноklubовете говори, че се е изменила и самата публика и не може да се прави кино за всички. Киното трябва да се прави за различна публика. Към това трябва да се отнасяме съвсем съзнателно.

И струва ми се, че една развита и достигнала определено равнище кинематография като българската безусловно може да си позволи да прави филми, които днес не са стопроцентово касови. От това не трябва да се изпитва страх, както не трябва да се изпитва страх и от известен спад, който, повтарям, има по-обща причина.

Трябва ли да се дават някакви рецепти за привличане на публиката в кинотеатрите? Може ли да се дадат рецепти на българското кино как да се движи по-нататък?

Аз мисля, че това не бива да се прави. Ние не можем да дадем и вие сами не можете да дадете такива рецепти. Защото, ако в изкуството биха били възможни рецепти, то ще престане да бъде изкуство. Ако в изкуството няма открития, неочакваности, тогава то престава да бъде изкуство и тогава започваме действително да говорим за масова култура и се връщаме към този сакрален проблем за филмите от клас „Б“.

Понякога успехът идва неочаквано. Вие имате пример за такъв успех, който сега може да се нарече от социологическа гледна точка интегрален успех, достигнат не в жанровото кино. Някой казва, че всеки българин е видял филма „По следите на безследно изчезналите“ и може би даже не един път. Значи успехът се достига изведнъж не в комедията, не в приключенския филм, а се достига на равнището на обществено-политическия филм. Имаше филми исторически, имаше филми възстановки и изведнъж успехът идва от тази страна.

Следователно успехът може да дойде от неочаквана страна. И трябва да бъдем готови за това. Защото изкуството винаги носи в себе си неочакваност.

Къде може да лежи сега пътят на вашето и на нашето кино? Струва ми се, че пътят не е в отказа — тази нотка тук прозвуча — от „почти днешното ни минало“. На всички нас ни се показва много интересен филм — „Матриархат“. Той ни направи огромно впечатление. Това не е селски филм, не е „миграционен“ филм, а филм до известна степен за търсене на идеала. Това, което се нарича у нас „селска литература“, всъщност се занимава със същото. Това е търсене на идеала, а не просто на съществуващата ситуация.

Но да се отказваме от постигнатото само защото такива филми вече са направени, би било неразумно. Някога, когато Чехов донесъл в Художествения театър — в годините на неговия разцвет — пиесата си „Вишнева градина“ (това било четвъртата му пиеса), казали: „Не, Чехови пиеси вече имаме. Това не е интересно. Ние искаме други автори. Нека да напишат пиеси други автори.“

Има такива явления, които са съществени за киното. Не трябва така бързо да се бяга напред, като се изоставя това, което е достигнато.

Вие сте натрупали огромно богатство от възможности. Имате интересни режисьори, прекрасни актьори, които ми харесват много. Ние с наслада видяхме как нещо, което ти се е струвало неинтересно, се оказва интересно, когато актьорите са добри. Ето интересно е да видиш отново Катя Паскалева, Мариана Димитрова. Вие имате голямо богатство от индивидуалности.

В това, струва ми се, е пътят на вашето кино — във възможността за развитие на индивидуалните интереси, на търсенията на вашите прекрасни художници. Чух, че Дюлгеров вече е направил следващия си филм — това е прекрасно. Людмил Кирков прави следващия си филм — това също е прекрасно. В това е пътят за развитие на киното. За да се правят хубави филми — простете ми тавтологията — трябва да се правят филми! Това е единственият път, по който може да върви киното в търсене на загубения зрител.

Има един проблем, който е проблем не само на изкуството, не само на киното — той е социологически проблем. Може би сега ще кажа нещо неприемливо, което ще ви се стори неправилно, но аз реших да го кажа.

Не мисля, че ние можем — ние, вие и който и да е друг — да издигнем зрителя до себе си така, че да му харесват не само леките филми. Не мисля, че това е възможно — нито днес, нито утре, нито в перспектива.

Когато излязоха филмите на Фелини, казваха: „Това ние не разбираме.“ Сега тези филми са прокатни, те дават касови сборове и вече не изглеждат сложни. Има такъв процес, който винаги се извършва в изкуството и се извършва бързо.

Но има един друг, вечен процес.

Ние сме свикнали да се борим със стереотипите, това е наше право и наша задача. Задача на цялото изкуство е да се бори с тези стереотипи. Но за да се борим със стереотипите, трябва самите ние да имаме стереотипи.

В университетските ни години имаше една дисциплина, която много не обичахме, считахме я за досадна. А сега тя стана една от водещите дисциплини.

Това е фолклористиката.

Фолклорът живее вечно. Той създаде някои вечни стереотипи, които вечно ще обичаме. Да се разбере в какво е тяхната притегателна сила — това е друга, отделна задача. Това не е съвсем същото, каквото са филмите от клас „Б“, макар че създаването на филмите от клас „Б“ от американците, мисля, е свързано в значителна степен с обстоятелството, че те не притежаваха национален фолклор. Те го създаваха на екрана. Затова имат този мощен пласт — филмите от клас „Б“. А ние имахме народни приказки, с които започва всяко наше дете, които досега четат всички възрастни.

Иначе казано, има една основа, едно равнище, което е вечно, от което зрителят няма да се откъсне никога. Нашата беда е в това, че у нас това равнище се запълва с филми. . . Ако посоча някое заглавие, това за вас не ще означава нищо. А ако кажа, че този филм е гледан от сто милиона зрители, вие разбирате, че това е вече нещо. Филм, зад който стоят сто милиона зрители, е вече нещо. Значи той апелира към определени вкусове, към извечни стереотипи, за които ние в своето движение напред никога не мислим.

Това е отделен сериозен проблем, с който, струва ми се, също трябва да се занимаваме. Наричаме го масова култура, влагайки в тези думи пренебрежителен смисъл. А между това хората, които гледат тези филми, реално съществуват. Не трябва да се презира мълчаливото мнозинство, трябва да се постареем да разберем, че този вкус има право на свое съществуване и че за него също трябва да се мисли. Когато разгледахме какви филми у нас привличат най-голяма публика, се изясни, че един от критиците даже не знаеше тези названия. Ние просто за тях нищо не знаем. Тези филми на съветски кинотворци не съществуват за критиците, а между прочем те събират най-голяма публика.

Но аз повтарям: това не е проблем само на изкуството, той излиза извън неговите рамки. Към този проблем трябва да подходим различно, като не говорим, че този вкус е хубав или лош. Тук вече има друга система за определяне. За съжаление ние много грешехме, като пишехме във вестниците разобличителни статии за филмите, които се харесват на зрителите. Това е много глупаво. И аз самата се занимавах с това, и всички присъстващи тук критици — също. Аз мисля, че това беше наше общо недоглеждане.

Повтарям: интегрален успех имат неочаквани произведения, като например „По следите на безследно изчезналите“. Изведнъж той предизвиква обществен интерес, естетически интерес. А когато си изясним тайната за неговия успех, се изяснява, че с този секрет вече не се работи — в следващия филм ще има някакъв друг секрет. Затова е безсмислено да се занимаваме с търсене на рецепти. А да обърнем внимание на съществуването на вечните стереотипи — това е наша задача. Ние трябва да се откажем от своя критически снобизъм, от аристократизма.

Проблемите, които стоят пред нас, са общи. А състоянието на българското кино — толкова повече, че ние видяхме филми, които са направени през последните две години — струва ми се, е много обнадеждаващо.

ЖАН РОИ (Франция): Няма лоши сюжети

Това е първи път, в който си позволявам да се изкажа за българското кино.

Тук открих едно кино, което съществува в една малка страна на език, който

се говори само в нея. Аз открих още нещо — качество на това кино: българското в него. Нито едно друго кино не би могло да вземе неговото място. По такъв начин то е незаменяемо. Съществува желанието да се осветли българската действителност, да се отразят победите на съвременното българско общество, които са значителни.

Открих също така една изключителна плеяда актьори.

Видях един филм, който намирам отличен. Това е „Басейнът“. Други — които смятам за много добри, като „Авантаж“ и „Матриархат“. Изразен в проценти, това е един много добър резултат.

Но въпреки това отливът на зрителите трябва да безпокои. Бих искал да кажа — и с това да отговоря на г. Коен, ако съм го разбрал добре, — че не става въпрос да се правят други филми, които да върнат публиката към трудните филми. Във Франция вече 72 години се прави развлекателно кино и това още не е довело зрителите към трудните филми. Двата вида публика за съжаление са съвсем различни.

Отчитайки силата на българското кино, което се стреми да оправи това несъвършенство, ще си позволя да илюстрирам мисълта си със следното. Правих интервю с министъра на културата на Германската демократична република и той ми каза: „Никога няма да успеем да направим така, че колите да скачат по-високо, отколкото в американското кино. Никога няма да успеем да разсъблечем момичетата по-добре от американците. И затова ние сме обречени да правим нещо друго. Това „нещо“ трябва да бъде национално кино.“

Казах, че в някои филми намирам слабости. Видях филми, които по своята същност са илюстративни, недialeктични и трудно обхващат действителността с нейните противоречия.

Оттук излиза проблемът за сюжета. Струва ми се, че няма добри и лоши сюжети, а сюжети, добре разработени, които като резултат дават добри филми, и сюжети, разработени зле, които не могат да постигнат целта.

Взимам наслука филма „Бъди благословена“ — един филм, който разглежда проблема за самотните майки и говори смело по този въпрос. Всички сме съгласни с хуманизма на тази тема. Но за нас е важно дали и гражданите я разбират. Това не бих могъл да кажа.

Киното не трябва да дава илюзия за реалното, а да създава реалността на илюзиите. Това, колкото и да е диалектически противоречиво, ни показва отдалечаването от зрителя и неговите нужди за развлечение, отнася ни към проблема за печалбата. Всички големи филми в историята на киното, които са имали и касов успех, са били филми, които са носили и същността на спектакъла, и самите те са били спектакъл.

Моите надежди за българското кино — а те са големи — идват от филмите с противоречиви, не чак толкова положителни герои. Не смятам, че един герой може да бъде в пълния смисъл на думата положителен, без да съдържа в себе си диалектични противоречия.

Един друг портрет със строги, правилни черти не би могъл да ме накара да участвам достатъчно емоционално в тази дискусия. Става въпрос за героя в „Година от понеделници“. Аз предпочитам „Чуй петела“, който ни показва частieto, живота и взаимоотношенията на едно малко общество.

Бих могъл да дам за пример други филми, които не можах да ме развълнуват, но нямам време за това. Ще цитирам една много хубава сцена от филма, който на мен ми хареса — „Юлия Вревска“. Руският полководец влиза в палатката на художника, за да види поръчаната от него официозна картина, която трябва да бъде спомен за битката, и открива, че там, до тази картина художникът е нарисувал друга картина, не конформистка, великолепа, артистична. Разбира се, той избира поръчаната картина.



Жан Рои, Серджо Микели

Но защо и самият филм трябва да бъде тази официална картина, когато съществува възможността да бъде нарисувана другата алтернатива?

!Смятам, че тъкмо в тази насока българските кинематографисти трябва да работят в близките години, защото по този начин те ще могат да се изразят много по-добре.

Разбира се, аз не бих си позволил да давам съвети, идвайки отвън, но тъй като тук е желателно да се чуят и чуждите мнения, радвам се, че имах право-то да изкажа своето.

КОСТАС СТАМАТИС (Гърция):

Динамично, търсещо кино

За първи път присъствавам на фестивала във Варна и затова моите знания за българското кино са малко или повече ограничени.

Бях изненадан много приятно от българското кино, то е динамично кино, смело и настоятелно, с безпокойство и последователност търси истинския си път, своя специфичен образ. Би могло да се каже, че това кино е значително и в международен план.

Ще ми разрешите да изразя своята гледна точка, разбира се, субективна по положителните и отрицателните страни на българското кино.

Потенциалът на вашето кино прави много голямо впечатление за една такава малка страна. Вие имате великолепни актьори, режисьори с очевиден талант, много способни сценаристи, напълно завършени художници, имате добри композитори. Това е наистина впечатляващ, дори зашеметяващ потенциал.

На второ място, средствата, които държавата ви отделя на творците, са големи, бих казал, огромни в сравнение със съвсем различното отношение на моето правителство към кинотворците.

!Третият положителен пункт: намирам огромно разнообразие от сюжети,

намирам едно тематично богатство, отразяващо в много широк план проблемите, които стоят пред съвременното българско общество. Творците ви не забравят и миналото, в него те търсят отговори, които важат за днешния човек.

Кои са по мое мнение отрицателните страни?

Намирам, че в българските филми има една дидактическа концепция, която води до обяснително кино. Това ще рече, че филмите ви не разчитат достатъчно на интелигентността на своите зрители. Тази концепция е антидиалектична, концепцията на миналото. Съвременното кино предоставя на зрителя възможността да избира, да размисля.

Второ, ние видяхме много филми, които бяха статични, почти филмиран театър. В тях разказът върви линейно, това е просто една илюстрация на текста.

Трето, тази театрална концепция води до още един недостатък — прекаленото говорене, инфлацията на речта. Безкрайни думи, които уморяват зрителя (освен когато текстът е гениален, което не винаги се случва).

Четвърто, намирам много филми за прекалено удължени. Аз не съм априори срещу дългите филми, напротив. Но дължината би трябвало да се свързва със съдържанието, а не с празни и излишни кадри, би трябвало да бъде наложена от съдържанието.

На пето място, учудва ме липсата на хумор във филмите ви. Аз не знам дали това е национална черта на българите — да бъдат винаги сериозни. И най-сериозните неща, и най-задълбочената критика могат да бъдат изразени и чрез комедия. Бих искал да ви припомня, че древните гърци са задължавали своите поети-драматурзи да поставят както трагедии, така и комедии. И винаги денят за спектаклите е завършвал с комедия.

Искам да привърша, като изразя голямото си удовлетворение от запознането ми с българското кино — една динамична кинематографична школа, която в бъдеще, надявам се, ще стане блестяща.

АЛ. КАРАГАНОВ (СССР): Да се завоюва

публиката на равнището на високото изкуство

Преди доста години във Франция се появи филмът „Шербургските чадъри“. В хода на вчерашната дискусия тук неизбежно възникваше въпросът: трябва ли софийската студия, имайки пред вид някои предавания на БиБиСи, да постави „Българските чадъри“. Ако говорим без шега, то алтернативата е — аз малко я огрубявам — има ли опасност проблемното българско кино да изгуби българската си публика в гонитбата за фестивални награди?

Още една алтернатива: как трябва да се разпределят творческите средства между групите „А“ и „Б“?

Мисля, че на нито един от тези въпроси не може да се отговори с метафизическото „да, да“, „не, не“. Би трябвало да бъдем по-диалектични.

Предполагам, че ако кинотворецът предварително реши да създава филм от групата „Б“ без амбиции за филм от групата „А“, то той ще бъде и лош майстор на филми от групата „Б“.

Практиката показва, че най-интересните явления на световното кино — не само на социалистическото, но и на капиталистическото — се появяват в търсенето на синтеза тогава, когато филмите от група „А“ се възприемат като

филми от група „Б“, а филмите от група „Б“ притежават в такава степен духовност, естетическа култура, че се доближават до филмите от група „А“.

За себе си аз така формулирам този закон за развитието на киното: „Да се направи от масовото изкуство високо, от високото изкуство масово.“

Трябва да оборя възможните си опоненти, изхождайки от практиката на нашата кинематография и даже от практиката на XV варненски фестивал.

Да кажем, филми като „По дирята на безследно изчезналите“, като „Матриархат“ са тъкмо този случай, когато публиката се завоюва на равнището на изкуството. Бих искал да припомня и някои съветски филми, често пъти с голяма сложност, с голяма вътрешна философичност, като „Девет дни от една година“ на Ром, „Твой съвременник“, „Калина алена“, които имаха успех във всички етажи на съветското общество и не само на съветското — и сред „високата“, и сред масовата, демократична зрителска аудитория.

Вчера възникна въпросът за печалбата. Нашите западни колеги говориха за това, че техните кинематографии често пъти са роби на печалбата. А ние, социалистическите кинематографии, можем да избегнем тези неприятности.

Дайте да подходим към този въпрос трезво и реалистично. Едно е, когато печалбата се завоюва на всяка цена, със средствата на занаятчийското кинце, а друго е, когато печалбата се завоюва със средствата на изкуството. Тогава това е действено изкуство, а не само пари в касата, количество на зрителите: това е влияние на филма, осъществяване на културните, идеологическите и естетическите функции на киното.

За нас е особено важно да мислим върху това, защото пред очите си имаме опита на някои буржоазни кинематографии, в които възниква феноменът на пазарното саморегулиране.

Например холивудската кинематография приучи публиката към филми от определен модел, възпита я с тях и обслужва интересите на тази публика. Създаде се инерционно изкуство — от думата „инерция“. Инерционното изкуство, дори да е много свършено по майсторство, с високо равнище на занаята, не движи напред киното като изкуство. Движи го само онова кино, което, обновявайки и самото себе си, завоюва публиката на нивото на истинското изкуство, като съединява развлекателната и културната му функция.

И очевидно в нашите спорове за групи „А“ и „Б“ ние не трябва да се страхуваме да поставяме като своя задача по-органичното, по-дълбокото съединяване на развлекателните и културно-възпитателните функции на киното.

По този път българското кино е направило твърде много. Аз мисля, че от гледаните филми ние можем пряко, честно и открито да кажем, че XV варненски кинофестивал потвърди високия международен престиж на българското кино.

Мая Туровска критикуваше българските колеги за това, че са много критични по отношение на своето кино. В същото време тя каза — и аз напълно споделям нейната мисъл, — че самокритичността, трезвостта, реалистичността на българските критици е също черта на едно живо кино, което има висок престиж и в рамките на социалистическата общност, и извън нейните предели.

Когато казвам, че XV кинофестивал потвърди този висок престиж, аз имам пред вид филми като „По дирята на безследно изчезналите“, „Матриархат“, „Покривът“, „Пантелей“, „Звезди в косите, сълзи в очите“, „Басейнът“ и някои други.

Но заедно с това в програмата на XV варненски кинофестивал от моя гледна точка, с която, разбира се, може и да не се съгласите, се открива с по-голяма отчетливост от предходния фестивал една опасност. Може би „опасност“ е много силна дума, нека кажем една възможна неприятност.

В българското кино през последно време се появиха твърде много балони.

Споделям високата оценка на гръцкия колега за филма на Бинка Желязкова „Басейнът“. Аз съм неин поклонник, влюбен в изкуството ѝ и по-специално в предишния ѝ филм — „Последната дума“. Поставям високо и „Басейнът“. Но според мене Бинка Желязкова като режисьор губи много от балоните. А когато казвам, че в българското кино се появиха твърде много балони, аз употребявам тази дума метафорично.

Вътрешно никак не мога да се съглася с Янко Янков, когато той в своя интересен филм, с много интересни сцени, епизоди и характери, предметно осъществява поетичната метафора на филма — летящите хора. По-трудно е било режисьорски да се реши образът на летящия човек, без да бъде повдигнат над земята. Метафората е осъществена повърхностно, илюстративно и тя не се е вписала в тъканта на интересния филм.

А вчера ние гледахме филма „Барутен буквар“ на Тодор Динов, където често, не от органическата мисъл на режисьора, а от някакъв режисьорски каприз възникват образи-символи, които не се вписват в естетическата структура на филма и нищо не добавят към нея.

Филмите-винетки, орнаменталното кино — това е, мислейки за световния кинематографичен процес, вчерашният и завчерашният ден на киното.

Аз много се страхувам, че в създаването на филми, украсени с винетки и орнаменти, кинотворецът може да претърпи двойно поражение: първо, те затрудняват възприемането на филма, и, второ, в известна степен отблъскват зрителя.

Но може да се намери утешение в това, че на някои фестивали — в Кан или в Сан Ремо, ще оценят такива филми. Но и там сега такъв вид орнаментално, винетково кино някои наши италиански колеги, склонни към резки полемични формули, наричат, вероятно справедливо, „бабешко кино“.

В тази връзка бях искал да припомня думите на Александър Сергеевич Пушкин от писмото му до неговия прител от лица поета Вятински: „Пиши по-просто. Ти си достатъчно умен за това.“

ПЕРЕФРАЗИРАЙКИ думите на Пушкин, аз бих могъл да кажа, че българското кино е вече достатъчно умно, за да твори по-просто. Не с тази елементарна и примитивна простота, която видяхме в някои филми, по-специално в „Барутен буквар“, в известна степен в „Бъди благословена“ и в някои други, а с онази сложна простота, която изразява висотата на естетическото развитие на съвременното кино, която изразява съвременността във и на изкуството.

Още една забележка. Тук вчера възникна разговор за това, следва ли да се занимаваме много с проблема за тематичните рубрики, за тематиката. Мисля, че този въпрос също не е така прост, както може да изглежда. Проблемът за тематиката не е само проблем за тезиси, за доминанти и за рубрики. Той е и за съвременността в изкуството, и за съзвучността на изкуството със зрителя, с неговите мисли, чувства, грижи. Това е отразяването на народния живот и народните интереси в тематичния диапазон на киното.

Когато в западното кино се появи вълната на политическия филм, това беше тематично завоевание, но тематично завоевание, което даде ново качество в развитието на киното, особено на италианското кино и в голяма степен на американското. Тази линия и сега продължава в тях.

Така че, нека да не се отдръпваме с пренебрежение от тематиката, от патоса на борбата за разширяване и задълбочаване на съвременната тема, толкова повече, че в тази насока в много хубавите български филми, показани на фестивала, има неизползувани резерви. Още веднъж повтарям: в много хубавите филми. Имам пред вид преди всичко филма „Покрив“. Няма да говоря за любовната история в него, тя е добре решена и добре изиграна. Но там през тази история минава сюжетната линия и темата за живота, построен

по принципа: ти на мене, аз на тебе. Откъде се е появил този принцип? От деформацията на характерите или от някои нерешени икономически проблеми на българското социалистическо общество? Очевидно и от едното, и от другото. Струва ми се, че такива филми като „Покрив“ губят немалко от това, че проблемът, за който говоря, се показва чрез психологията, чрез битови зарисовки, без социологически анализ. Ако патосът на психологическото разкриване, на битовото изобразяване беше допълнен, обогатен с патоса на социологическия анализ, този много хубав филм би спечелил още повече.

И последното. Маркс и Енгелс са ни оставили цялостни естетически възгледи. Но ние бихме били лоши техни наследници и ученици, ако бихме лежали върху наследството. Задачата се състои в това, да отидем по-нататък и да решим тези въпроси, които поставя пред нас животът и които често пъти даже геният на Маркс и Енгелс не е могъл да предвиди.

Така че ние непременно трябва да се борим за зрителя — иначе киното като изкуство ще загине. Киното е изкуство на милионите — това е неговата родова черта, а не просто случаен белег. Но да се борим не като се движим по утъпкания път на инерционното изкуство, а като обновяваме изкуството и винаги се стремим да приближаваме екранното действие към зрителя на нивото на интелектуалното разбиране и емоционалното преживяване.

Всичко, което видяхме в рамките на XV фестивал във Варна, всичко, което видяхме по-рано, ни позволява да гледаме оптимистично на утрешния ден на българското кино, да очакваме много и да искаме много от българските кинематографисти. Те имат много сили, натрупаният опит не е малък и XVI варненски фестивал трябва да бъде още по-интересен.

ГЕОРГИ СТОЯНОВ: ...и за проблемите на езика

Бих започнал от нещо по-странично, за което стана дума първия ден. Може би това да е организационен въпрос, но ми се струва, че той има пряко отражение върху характера на нашите контакти тук. Касае се за този модел на фестивала, който ни среща на две години с нашата национална продукция. Тук вече се каза, че тези две години носят морално износване от страна на публиката, с която ние се срещаме във Варна, и не илюстрират неразривната връзка с народа. Мисля, че навсякъде хората правят преглед на националната си продукция ежегодно, за да бъдат близо до проблемите, които са ги вълнували по време на осъществяването на филмите и по време на първите контакти на тези филми с публиката. При нас тази среща закъснява с една година за повечето от филмите и може би става не толкова полезна, колкото ние си я представяме.

Струва ми се, че по време на националния ни фестивал е полезно да се прави и информативен преглед на филмите, които не участват в конкурса, но принадлежат към нашата годишна продукция. Това най-малкото ще даде възможност на всички, които присъствуваме тук, да преценим доколко прецизно работи нашата селекционна комисия, а най-важното, да си създадем един по-общ и по-обективен поглед върху продукцията на българското кино. Иначе ние рискуваме да говорим за този прекалено здрав организъм, който и когато киха, киха, за да му кажат „наздраве!“.

Има и нещо друго — ние всъщност не разглеждаме проблемите, които са много съществени за творческия и техническия резултат на нашата кинема-

тография. Когато говорим за общо повдигане нивото на една национална кинематография, трябва повече да задълбаем и в естетическите проблеми на тези добри резултати, с които разполагаме.

Класификациите, които получаваме в една такава кратка среща — било по линия на жанровете, било по линия на подхода, — надали ще ни дадат нещо повече от онова, което ни е дал институтът в годините, когато добросъвестно слушахме всичко, което ни се говореше.

В момента в нашата продукция се залагат, така да се каже, по двайсет обли яйца годишно, разчитайки, че това, което ще хвъркне от тях, ще бъде различно. Но, общо взето, от яйцата се получават пилета, кокошки.

Но ако ние действително държим да имаме резултат, който не само да броди по земята, а да хвъркне малко по-високо и да бъде една друга птица, която да се държи своеобразно, странно, трябва да се спрем на този проблем за облото яйце. То действително трябва да съдържа в себе си гена, зачатъка на нещо, което да не бъде задължително пиле, водещо в перспектива към бройлера!

Затова ми се искаше в тази наша беседа да чуем повече неща от колегите за това, което те усещат или не усещат в специфичната киноматерия, която предлагат нашите филми. Тук би могло да се сложи основа на един разговор за естетическите проблеми на киноезика в нашето национално кино. Лично за себе си аз смятам, че големият плюс, може би единственият в сравнение с другите кинематографии, е, че в момента ние имаме десетина души, които са много различни, със собствено мислене, което запазват във филмите си. Тези различни хора работят в едно и също време, което създава един действително своеобразен климат.

Но ми се ще тези различни хора да си поговорят за филмовия език, за да стане той действително ловък, интересен инструмент в изграждането на нашите филми, а не сбор от много добри находки, които така и си остават в рамките на един филм, без да намират път по-нататък в другите ни творби.

РИШАРД КОНИЧЕК (Полша):

С проникателност и задълбоченост

Дадох си сметка в един момент за огромната трудност да се проведе настоящият разговор. Разбира се, при това мисля не само за вашия XV фестивал на българския филм, но и за нашия полски фестивал, който се провежда в Гданск, където проблемът за такъв разговор съществуваше с целия си блясък и острота.

Всички идваме тук със своите най-различни интереси и искаме да подредим, да оценим не произведенията, а творчеството като такова.

От друга страна, идват самите творци, които искат от нас, критиците, да получат може би нещо друго. Така разбрах изказването на великолепния и добре ми познат творец на българското кино Георги Стоянов.

Искат от нас разбиране по отношение на проблемите, които засягат в своите произведения. Искат да отбележим вътрешните прагове, интелектуални и формални, скрити в техните филми, които те в определена степен са успели да преодолеят или не са успели да преодолеят.

Как да съчетаем, как да се отнесем към тези действителни, реални нужди

на критиците, които стават всъщност историци, и на творците, които не се интересуват всъщност от историята, особено не се интересуват от историята на киното, което фактически създават те. Тях ги интересува всъщност оценката на собствените им възможности да водят диалог със съвременния свят.

Изследваме творческия процес. Но ние не изследваме хората, които създават този процес. Имаме талант, ум и въображение, чувствителност, комплекс. Имаме научна критика, която съпътствува творческия процес. Много по-слаба обаче е критиката, която съпътствува твореца. Дори липсва такава критика.

Лично мен ме засегна много болката за артиста, изразена в произведението на Рангел Вълчанов. То малко се отнася и за нас, критиците. Бих казал, че в тази мълчалива дълбочина на твореца, в която е проникнал Рангел Вълчанов, изследвайки своя герой, ние може би няма да достигнем, това е много трудно. Но в момента, когато творците излизат на повърхността със своите произведения, тогава ние може би ще можем да бъдем с тях, да ги съпътствуваме.

Какво се е променило в българското кино? Няколко години вече присъствам като наблюдател, разбира се, от дистанция на развитието на българския филм. Немного отдавна имах съмнението дали линията, която се появи някъде около 1970 година в развитието на българското киноизкуство, е постоянна. Дори ако си спомняте, написах няколко изречения във връзка със симпозиума на ФИПРЕССИ. За мен величието на българското киноизкуство, тази промяна, която настъпи около 1970 година в българското кино, е в това, че българският филм откри човешкия микросвят, който може би за други области на човешкото съзнание е наистина само микросвят, но в изкуството е макросвят.

Позволете ми да кажа, че българското филмово изкуство през много дълъг период грешеше с априоризъм и илюстративност. Струва ми се, че този етап вече е зад нас. Мисля, че българското изкуство е намерило своя обект, намерило е своето място, което не може да бъде заето от никой друг, намерило е своя личен интимен тон. То не може повече да се връща назад в предишните етапи. И несполучливите филми, които винаги има и ще има в определени кинематографии, днес са неуспех вече от друга категория, други са техните слабости. Като че ли се промени позицията на българския кинотворец. Изкуството престава да бъде добавъчен елемент към идеологията, към политиката, престана да бъде образен еквивалент на тези неща. Сега то е вече всичко това заедно.

Ето „Авантаж“, това е история. Обаче също така е и човешка съдба, която стои над историята. Това е филм за определен човек, конкретен, който не може да направи и най-обикновения избор в живота си, обаче е също така филм, който разказва за нас, за всеки един от нас. Всеки от нас има трудности, когато прави подобен избор, разбира се, в друга среда, социална или морална.

Съществува и чувство за стил в българското кино. Съществува „дисертацията“ на „Басейнът“ на Бинка Желязкова. Съществува и стилът на реалистичната картина във филма „Матриархат“.

Ще се опитам да назова поименно ония опасности, които усещам в новото българско кино. Съгласен съм с диагнозата на др. Караганов. Страхувам се, че опасността идва от двете страни: българският филм се намира между баналността и изкуствеността. Кинодейците повече се страхуват от баналността на темата, отколкото от изкуствеността на своите произведения. Повече ги привлича артистичната инвенция. Това е много специфично българско избягване от баналността. При това положение, струва ми се, има за какво да се бори българският кинотворец. Преди всичко трябва да се борите за така нареченото „проникване“, „навлизане“, баналните теми престават да бъдат банални, ако са съчетани с проби-

ващото и изследващо око на твореца.

Говорим за филми от категория „Б“. Доволен съм от това, което каза Мая Туровска. Тя не вижда изход от тези проблеми в социалистическите страни, в това число и в България, чрез организиране и чрез създаване на условия за създаването на филми от категория „Б“. За това говори също и Александър Караганов. Ще призная, че ние мислим по същия начин. Преди десет години нашата критика внушаваше на творците в Полша, че изход от положението е създаването на високо професионални филми от категория „Б“. Както виждате, в продължение на десет години няма никакъв ефект. Ефект може би имаме днес, когато Кавалерович, Вайда и Зануси правят филми от категория „Б“.

Това е много изразителна илюстрация на онова, което говореше колегата Караганов. Световното киноизкуство днес, мисля, създава нов тип филми, които не могат да бъдат поставени в никакви категории — нито „Б“, нито „А“, нито в старите филмови стереотипи.

Това са невероятно лични филми, които същевременно влизат в рамките на живота. Обърнете внимание, че съвременното кино се противопоставя на псевдоинтелектуализма и псевдоартистичността, което ни остана като наследство след епигоните на новата вълна в италианския психологизъм. Загина филмовото изкуство като високо, голямо изкуство. Не е модерна високата артистичност. Филмовото изкуство е потребителско изкуство, ако използваме старото определение за изкуството.

И точно тук е разковничето за успеха на филмите на Вайда, на Зануси — говоря за това, което става в нашата страна. Те създават „Фараонът“, „Майка Йоанна от ангелите“, „Всичко за продан“ — произвеждат потребителски филми.

Струва ми се, че борбата за този нов тип филми — потребителски филми — е те да бъдат дълбоки и разумни. И едновременно да бъдат истински. Инвенцията трябва да бъде естествена, логична, а не инвенция на изненадите.

Мисля, че двете опасности, характерни за показаните тук филми, а именно липсата на проникателност и задълбоченост и — от друга страна — изкуствеността, са етап, който вие трябва да оставите зад себе си и да откриете новия тип филм, новия начин на водене на разговор.

Струва ми се, че българското кино трябва — и му препоръчвам — да се бори за още едно нещо. Мисля, че опитите за изследване на националното, които наблюдаваме от няколко години, са намалели. Не бих казал, че този тип филми са забравени или изоставени, но относителната им тежест малко е намаляла. Изследването на националната култура и националния менталитет трябва да бъде продължено.

Третото нещо, за което трябва да се помисли — и не бих бил аз, ако не си позволя да говоря за него, — е любовно-еротичният проблем в българското кино.

Обещах на колегата Петров да говоря по този въпрос. Българският филм е мъжки филм, който говори за господството на мъжете. В света на полуделия феминизъм това господство на мъжкото племе, на мъжкия свят ни вдъхва все още вяра. Аз съм на страната на българския филм и на българските режисьори. Обаче забелязах тук, във вашите тазгодишни фестивални филми, нови проявящи. Тези проявящи бих се опитал да определя по следния начин:

От много от българските филми човек може да си извади заключение — например от „Авантаж“, „Басейнът“, „Матриархат“, „Хирурзи“, „Бъди благословена“ и т. н. — за нашата сила, за нашето величие, но вече и за нашето нищожество. Това е голямото откритие на българското кино. . . Каквото откритие беше миграцията към градовете. Този диалектически синтез между величие и нищожество ще спаси днешния свят — свят, разбит от феминизма.

Герои — личности с ярки характери

Ще се постарая да споделя накратко впечатленията си от фестивала. Той е също така интересен, както и предшествуващият; празникът на българското кино продължава. На екрана тази година са разграничени достатъчно отчетливо резултатите от новите търсения от предишните.

Искам да кажа какво подразбирам под нови търсения, които ще продължат и които, надявам се, ще донесат много добри резултати. Защото потенциалните възможности в тези търсения за мен са много силни.

Тази година мен ме удиви броят на героите — така ги определих за себе си, — които излъчват своята личност, излъчват голяма жизнена енергия, оптимизъм и човеколюбие. За първи път в много филми главните герои са ярки характери, които не декларират с думи своята личност, а проявяват себе си, своята виталност. Те не заявяват с красноречиви фрази кои са, а съществуват в живота.

Стереотипите, които използва буржоазното кино, са ярки характери. При някои режисьори на Запад тези характери са много комплексни, при други те са просто много правдоподобни, но винаги те действуват като схеми, като някакви модели. За щастие схеми и модели в сюжета тази година в българското кино няма. Всеки филм е сам за себе си, всеки носи интересна тема. Ако говоря за конкретни филми, бих споменала „Мъжки времена“, „Авантаж“, „Матриархат“ — там има цяла поредица много ярки женски характери, „С любов и нежност“, „Пантелей“ (независимо от някои жанрови недоразумения), „Звезди в косите, сълзи в очите“, „Бъди благословена“ — и там има много ярки характери, които не обясняват себе си с думи, а просто живеят.

Напълно ме задоволи режисурата на всички филми, които назовах.

Метражът на филмите, представени на фестивала, надхвърля времето, което въобще се смята за приемливо. В много филми се чувства, че режисьорът не е обмислил точно своя филм в бъдещия монтаж — аз така бих се изразила, — не е „видял“ своя филм в момента, в който започва да снима. Мисля, всички вие почувствувахте, че краят на някои филми е проточен, зрителият се изморяваше.

Вие имате прекрасни актьори. Те работят с колосален темперамент. Но може би е необходимо да се обърне внимание на акцентите във филма — така че тази яркост на темперамента, звучащ през целия филм, да прозвучи с пълна сила там, където е важно. Може би действително трябва да се помисли къде, на кои места да се поставят акцентите.

Моите забележки се отнасят и до диалога. Има филми, в които героите постоянно изричат някакви много сериозни мисли. Характерът е по-интересен, когато зрителят сам формулира тези значителни мисли след гледането на филма. Актьорът има много възможности да изрази това, което мисли, с други средства: с поглед, с жест, с походка. Това зависи от режисьора, от това, как той построява мизансцена.

На мен много ми хареса филмът на Рангел Вълчанов. Той е много ритмично, много културно заснет, без да говорим за това, че героят на филма е истинска находка. Разбира се, проблемите, поставени в този филм, ги имаме и ние. Много ми хареса филмът — проблемен, мащабен, прекрасен — на сценариста Анжел Вагенщайн и режисьора Иван Ничев за стария български театър. Този

филм носи голяма радост. Много ми хареса и „Матриархат“ — това е продължение на пътя, на линията на Георги Мишев; тук има подем на тази линия, на тази тенденция.

И, разбира се, както на всеки български фестивал, отново има откриване на нови актьори. На мен даже ми е трудно да запомня имената на лицата, които създават нови и нови роли. Но главното е това, че всеки път идват нови и нови.

Аз мисля, че българската критика не трябва да се вълнува за бъдещето на българското кино. И на следващия фестивал, надявам се, ние ще можем да говорим за по-нататъшните резултати от новите търсения.

Много бих искала героят от „Година от понеделници“, партийният секретар, да бъде направен именно така, както е направен героят на „Авантаж“ — като ярък характер, който не декларира себе си с думи, а със самия себе си.

ХРИСТО ГАНЕВ: Повече и по-различни

Моля да ме извините за съвсем случайното и повърхностно изказване, което ще направя. Въпреки че дойдох на фестивала, за да участвувам в дискусията, вчерашното, струва ми се, неудачно начало на нашия разговор ме лиши от енергията да се подготвя малко по-сериозно, преди да се явя пред вас. Днес обаче някак се пооживи работата, почнаха дори да се смеят хората, което показва на нашия гръцки колега, че в българския национален характер има и чувство за хумор.

И все пак двете букаи от първите две изказвания все още тежат върху кратката ни и, така или иначе, няма да се получи задълбочен разговор, който не само да оцени кой филм е добър и кой лош, не само да констатира общото състояние на българското кино, а преди всичко да анализира устремленията на различните автори и да създаде една цялостна картина от техните отделни усилия. Защото все пак, като говорим за българското кино, имаме пред вид един или друг автор, а не една обща безлична картина, без присъствието на лицата и имената на хората, които я създават.

Разбира се, това е непосилно за нашите гости, защото те се запознават само с конкретните фестивални филми и явления, но българската критика би трябвало да има това пред вид, когато анализира произведенията, които гледа сега, с оглед на бъдещото развитие на авторите и насоките на техните усилия.

Много съм изненадан, че българската критика започна да се занимава и постави на преден план въпроса за отношенията между българските кинодейци и публиката. За сведение на нашите гости от чужбина искам да кажа, че двете изказвания на българските критици не са изолирано явление. Напоследък в печата се появиха и други подобни статии, това е една нова тенденция сред българските критици, без да знам дали изразяват свое лично или поискано мнение.

Но, така или иначе, те се явяват наистина като изразители на доброто желание на продуцента за повече публика. Не искам да кажа, че продуцентите се борят само за публика и не обръщат никакво внимание на творческите въпроси, но много ми се иска критиката да се занимава преди всичко с творчеството, да вниква по-дълбоко в мисълта и съображението на авторите, вместо да дава практически и организационни насоки за развитието на българското кино.

Бедата не е в това, че някой автор е направил филм, който не се гледа от публиката. В това няма нищо страшно. Навсякъде такива филми се правят, има и ще има. Много лошо е обаче, когато продуцентът произвежда филми с много идейни и художествени компромиси в услуга на каузата за привличане на публика, а тези филми въпреки това не се гледат от зрителите.

Авторът не може да предвиди как ще бъде посетен неговият филм, но продуцентът е длъжен да знае за какво произвежда един или друг филм.

И у нас, в България, имаме много примери с филми, произведени с явното намерение да привлечат публика. Но се оказва, че тъкмо тези филми — замислени съзнателно и преднамерено с всички идейно-художествени компромиси, направени на понятен за публиката според авторите и продуцента език, — тъкмо тези филми не можаха да съберат публика. Правиха се и мюзикъли, и комедии, и „криминалетата“, и детски филми, които събраха пак толкова зрители (а много от тях дори и по-малко), колкото и други филми, обявени за „проблемни“, „тежки“, „сложни“ и „недостъпни“. Явно е, че този проблем — изкуство, автори, публика — не може да се разглежда и решава по такъв елементарен начин.

Много по-важно е да се вникне в това разнообразие и многостилие, което вече има в нашия общ киноколектив и което всъщност, не помня вече кой преди мен го подчерта, е най-голямото богатство и завоевание днес в българското кино. И ако някой иска да ни внуши, че днешният, XV фестивал на българския игрален филм е по-слаб от предишните фестивали, струва ми се, че греша. Независимо от качеството на филмите никога не е имало такова разнообразие — разнообразие от теми и стилове, — каквото именно на този фестивал. И това завоевание не трябва в никакъв случай да го изпускате и да подценявате тази възможност — обществена, социална, държавна — да създаваме толкова различни и толкова авторски филми. Качеството не обсъждам — специалитет на критиците е да пишат бележки. Аз говоря за насоките.

Нека се постараете този XV кинофестивал да не е преходен момент, както смятат някои, нека се задържи това състояние още няколко фестивала, а по-нататък — вече един господ знае.

По въпроса за общуването на твореца с публиката искам да кажа няколко думи като автор, като сценарист. Въпреки че вече възприехме западния маниер — „един филм на едн кой си режисьор“, — все пак като сценарист и с малко авторско самолюбие считам, че филмът започва от сценария и още тогава започва неговият труден или лесен път към зрителя.

Не знам дали някой автор, като сяда да пише, си казва: „Сега ще напиша един сценарий за триста хиляди зрители, а след това ще взема да направя един за два милиона публика.“ Не мога да си представя, че такъв компютър може да има в творческото съзнание. Всеки автор изразява себе си преди всичко.

Ще отида и по-надалеч — не мога да си представя, че един автор си казва: „Сега ще напиша сценарий на работническа тематика“, а друг се зарича: „Ще напиша нещо за приемствеността на поколенията“ и т. н. и т. н. Нека си позволя дидактичността, която проявявам в сценариите си, да употребя и тук — не мога да си представя, че един автор може толкова разумно и пресметливо да подходи към бъдещата си творческа работа, ако той наистина е служител на своята професия и на своето дело.

Искушавам се да ви дам един много личен пример. Взех, че написах пиеса. Знаете, че не пиша нищо друго освен сценарии, но изведнъж реших да напиша пиеса. Защо я написах тази пиеса? Защото в България има един драматург, почти жив класик, който е завладял всички театри със своите пиеси, белязани от стереотипа и намеренията на своя автор.

Подбудата да напиша пиеса беше само тази, че трябва да има и някаква друга пиеса, която да не прилича на пиесите на този автор. И написах пиесата. Добра ли е, лоша ли е тази пиеса, с това не ви занимавам и не зная. Но не съжалявам за изгубеното време, защото тази пиеса е съвсем различна от пиесите на българския класик. И, струва ми се, това вече е един малък принос в нашия културен живот.

Същото съображение се отнася и до работата ми в кинематографията.

Когато сядам да пиша сценарий, аз не знам на колко души ще се хареса той, колко хиляди или милиони зрители ще събере този бъдещ филм, направен по моя сценарий, но знам много добре на кои български критици ще се хареса и на кои няма да се хареса. Това го чувствавам предварително. Съвсем определено знам например, че на Свиленов няма да му хареса, но не мога поради това да се откажа и да не напиша сценария си. Дори често пъти това ме импулсира — пиша с радост сценария само защото на определени хора няма да се хареса. Това е един личен авторски подтик, който всеки творец носи в себе си, и ние трябва да уважаваме този първоначален стимул — различен за различните характери, — ако искаме да запазим индивидуалността на отделните автори. Всичко друго върви и ни води към изравняване, към обезличаване.

Всеизвестно е, че авторската индивидуалност най-често се проявява в езика — кинематографичния език, — с който си служим. Нашият полски колега говори за модата в киното — кое е модерно и кое не е модерно вече. Едно време бил модерен италианският неореализъм. Не цитирам точно. След това на преден план излязъл психологизмът. После — френската „нова вълна“. След това претенциозността на Фелини, бароковският му маниер. След него се наложил Пазолини със своята откровеност и бруталност и т. н. и т. н.

Блазе им на критиците, защото те винаги знаят точно какво е модно в момента и веднага се приобщават към него. А горкият Фелини, като той винаги е един и същ? Той какво да прави? Той вече остаря. Фелини вече е демоде, Фелини вече „не се носи“, защото се е появил, да речем, испанецът Саура и сега, в средата на българските кинодейци, ако не харесваш Саура, ти си вече... не знам, най-малкото си. . . остарял.

Така че, мисля си, един критик се променя много по-бързо, но авторът си е автор. И колкото авторът повече изразява себе си, толкова повече и по-ярко той ще присъства в живота на своя народ.

Пак във връзка с езика на изкуството трябва да кажа, че много споделям това, което е писал Пушкин на Вяземски и което се цитира винаги в учебниците: „Пишете просто и умно.“ Но знам също така, че революцията изкара на историческата сцена един хулиган, който изкрещя: „Няма Пушкин, няма Толстой — идвам аз, Владимир Маяковски.“

Авторитетът на Пушкин от това не пострада, но и тази бруталност не намали ни най-малко престижа на Маяковски. Той остана — както сам предсказа: „Вий на Пе, а аз на еМ“ — остана до самия Пушкин. Евтушенко сега пише, както е писал Пушкин. Маяковски обаче, разрушавайки Пушкин, създаде един друг стил и повлече след себе си цяла тълпа от подражатели. Днес вече никой не твърди, че Маяковски е неразбираем. Независимо от това, дали четеш или не четеш Маяковски, лош вкус е да казваш, че Маяковски е неразбираем. Но за своето време той е бил наистина неразбираем за изненаданото и неподготвено мнозинство и може би това обстоятелство до голяма степен е допринесло и за неговата лична трагедия.

Така и ще завърша своето изказване, като се позова на този Маяковски, който днес е толкова понятен, колкото и Пушкин. В съветската литература наред с Шолохов присъства и Юрий Олеша, независимо от масовостта на тяхната читателска публика. Как гледат на това съжителство професионал-

ните критици, не е много съществено. По-важно е другото, изразено чрез по-вика на Маяковски: „Повече и по-различни“, което е голямо богатство за всяко изкуство, за всяка култура и което е отразено в този XV кинофестивал.

СЕРДЖО МИКЕЛИ (Италия):

Основният проблем на киното

Ще говоря за българското кино от позициите на моята съвест, затова ще се опитам да бъда искрен, както към самия себе си.

Аз съм член на Италианската комунистическа партия и разбирам, че трябва да бъда възможно най-внимателен, когато се опитвам да преценявам някои от проблемите, разисквани вътре в самата партия: ориентацията на културната дейност, културната стратегия и т. н.

Нека като въведение към изказването ми послужат думите на Джорджо Наполитано, член на ЦК на нашата партия, който казва, че усилията ни за развитието на културния живот на масите в градовете и селата, насочването на културната политика трябва да се съизмерват с действителността, с това, какво четат и гледат по телевизията и в киното обикновените трудови хора. Техните интереси и реакции очертават реалните граници и съдържанието на културния живот на масите.

Моите впечатления от този фестивал се базират на досегашните ми знания за българското кино. Във филмите, които видях тук, откривам един стремеж към въвеждане на нови идеи, породени от вашата действителност. Същевременно това обновяване се съобразява с някои непреходни за социалистическия човек морални и нравствени стойности. . .

Но ето и конкретните ми мнения за някои от филмите, които съм видял. Бих могъл да кажа, че „Басейнът“ ми харесва, но това няма да послужи никому. Да се обяснява на публиката кои са качествата на този филм няма смисъл, ако тя не го гледа. Американският аниматор Щулц има един известен герой — Чарли Браун, който пише на един кинокритик: „Скъпи кинокритико! Би ли ми обяснил защо филмите, които харесват на теб, не харесват на мен?“ Смятам, че преценката за киното, за филмите изобщо винаги трябва да се прави, като се има пред вид присъствието на зрителите. Основният проблем за киното остава публиката. Всъщност киното не може да съществува без нея, така както фабриката без работниците, макар че тя има ръководители. Сближаването на киното с масите става в момента, в който филмът се прожектира, а не когато се обсъжда. Разискванията по него идват впоследствие. Когато гледах „Басейнът“, имах усещането, че съм в музей, в който откривам парче от една картина в първата зала, второ парче — в другата зала, трето — в третата и т. н. Би било много хубаво, ако публиката сама може да сглоби тази мозайка. Но мисля, че тя не е готова за този труд.

Понякога зрителите могат да бъдат по-заинтригувани от филми, в които информацията доминира над артистичността, над възможността да бъде използван един особен, специфичен киноезик. „Година от понеделници“ например ми се струва точно в тази категория. Или „Бъди благословена“. Или „Хирурзи“.

Но ако режисьорът е наистина художник, той реализира „Авантаж“ или

„С любов и нежност“. Или — ако се върнем назад — „А бяхме млади“, „На малкия остров“, „Отклонение“, „Бялата стая“, „Козият рог“, „Последно лято“.

Винаги трябва да си даваме сметка, че марксистката естетика се отнася до най-общите културни процеси. Но тя винаги трябва да има пред вид конкретните, реалните условия на днешния ден, за да може да бъде истински полезна на масите.

Хора на изкуството не съществуват в тесния смисъл на думата. Съществуват, както е казал Маркс, хора, които извършват интелектуален труд, свързан много тясно с обществото. Само когато не забравят това, те могат да се реализират като истински автори.

ВЛАДИМИР ИГНАТОВСКИ: Взаимно обогатяване на стилистическите направления

Вчера в едно интервю ме попитаха: кое ми е направило най-силно впечатление на този фестивал? За мен това са филмите, които не бяха показани тук. . . Веднага искам да уточня, че не става дума за онези произведения, които са създадени в двете години, предхождащи XV варненски фестивал и които селекционната комисия не е включила във фестивалната програма. Аз имам пред вид филмите, които или току-що са завършени, или се намират във финалния стадий на работата. . . Защото в тях откривам реализацията на онова, което демонстрира тазгодишният Варненски фестивал, защото тъкмо те потвърждават срещата ни с едно закономерно, наследяващо и продължаващо достигнатото развитие. . .

Вече бе споменато, че българското кино се намира в преходен момент. Така е, доколкото всеки момент е преходен. Нашето кино идва от вчерашния ден и отива в утрешния. А филмите, за които говоря, ме карат да мисля, че е осъществима връзката с този утрешен ден, да вярвам в жизнеността на българското кино. . .

Но преди да се спра на характеристиките на този процес, бих искал да направя едно отклонение.

Приятно ми е да се върна към миналите години и да си припомня предишните дискусии на различните фестивали. Имаше време, когато българският филм се намираше в, общо взето, не особено завидно състояние. Тогава нашите гости от чужбина, любезно поканени и радушно посрещани във Варна, откриваха в българското кино великолепни актьори, сериозна операторска школа, най-различни добри неща — по-трудно откриваха хубави филми. . .

Днес дискусията има друг лайтмотив: българската кинокритика, която се отнася твърде взискателно, която е несправедливо строга към собственото си кино. Сега българските кинокритици „нападат“ българските филми, а чуждестранните колеги ги „защитават“ от нас. В това има индиректен комплимент не толкова за критиката, колкото за киното ни. Защото представете си, че бе обратното. . .

Хубаво е, че разговорът за проблемите на българското кино неизменно ни отвежда и навън към едни далеч по-широки територии, към въпроси, кои-

то възбуждат кинематографистите по целия свят. Споменатата тук борба за зрителя не е само наш проблем — това, което се говори сега тук, във Варна, вече се е говорило, да кажем, преди повече от четиридесет години по време на съвещанията на съветските кинематографисти в Москва. И тогава са се предлагали все същите модели на изхода: използването на стабилната драматургия, на популярните жанрове, на американския опит в създаването на добрата продукция със средно равнище и т. н. Това са неща, към които киното се връща и ще се връща, мисля си, винаги, докато съществува — тъй като става дума за един вечен проблем — затова са така вечни рецептите за неговото разрешаване. Но тъкмо те представляват според мен половинчатото решение. . .

За щастие в последните години българското кино потърси по-различни пътища и към зрителя, и към живота, претворяван на екрана — от предлаганите тук. Преди осем години то захвана реализацията на така наречения „миграционен цикъл“. Той представляваше опит на нивото на драматургичната конструкция на филмовото произведение да се символизира ситуацията, в които се намира зрителят. Съвременният българин, намиращ се в една активна социална обстановка, бързо променяща се и поставяща пред индивида сериозни психологически и нравствени проблеми, срещаше на екрана в цяла поредица от филми ситуации, близки и дори адекватни на неговата собствена житейска ситуация.

Важно е, че за първи път в новата си история игралното ни кино реализира един цялостен тематичен цикъл, а с това изпита за първи път радостта от колективното творчество, от съграждането на онзи творчески климат, в който се раждат сериозните открития, форми своите направления — т. е. достигна онази степен на зрелост, която други кинематографии бяха реализирали преди десетина или двадесет години. . .

Сега, когато с разпадането на миграционния цикъл отпадна неговата естествена центробежна сила, киното ни се характеризира с многообразието на търсенията. Особена престижност според мен в българското кино добиха тематичното или жанровото откритие: зачестиха изследването на неизвестни страници от историята, на бели петна от съвременния живот, използването на фетишистични досега типове герои или жанрови конструкции.

Но ако огледаш тази сложна плетеница от търсения, ще се убедим, че те не са така разнотелни, че усилията на кинематографистите се обединяват около два центъра, които сега имат не толкова тематичен, колкото стилстичен характер. . .

Какво имам пред вид?

Тук вече аз говоря за онова кино, което е подчертано метафорично. Белезите на това направление — неговата подчертана живописност, неговата пластична култура, особената, демонстративна моделираност на действителността, която попада в обектива на камерата — ще срещнем в не един от филмите на нашето кино и в не един от филмите, показани на този фестивал. Можем да наречем това направление „поетично-метафорично“ заради неговия стремеж да натовари не само всеки кадър или епизод, но отделния елемент в кадъра с допълнително, метафорично значение, да го закодира, да го превърне в символ на авторовата идея, която след това зрителят трябва да разшифрова.

В същото време ме учудва, че от вниманието на говорилите преди мен убягна другото направление в нашето кино, което ми се струва не по-малко важно и плодотворно. Бих го нарекар доближаване до документализма. В него виждам извън всичко друго и своеобразна реакция на кинематографа спрямо активното въздействие на телевизията и на нейната естетика.

Не е случайно според мен появянето тук на фестивала на филм, който идва от телевизията — „По дирята на безследно изчезналите“, чиито автори

недвусмислено заявяват, че в тяхното произведение няма нито една измислена дума, нито един измислен герой. Всичко в сюжета, в отделните епизоди е документално — историята е написала сама основата на това филмово произведение.

Не е случайно също, че Рангел Вълчанов използва за своя филм непрофесионален изпълнител — той търси впечатление от неговата непосредственост и естественост. Не е случайно, че съзателят на „Авантаж“ Георги Дюлгеров месеци наред обикаля страната, за да запише десетки часове магнетонна лента и около петстотин страници разкази — от които ще извлече съдбата и словата на своите бъдещи герои. Характерно и нелитературно звучат репликите им от екрана. . . За да разкъса очарованието на спектакъла, който той сам е съградил за своя герой — а до голяма степен спектакълът изглежда режисиран и от обаятелната фантазия на героя, — Георги Дюлгеров вмъква във финала на своя филм епизодите, построени със средствата на телевизионното интервю. . .

Бих могъл да приведа и други примери, които доказват, че в нашето кино в последните две-три години се оформят два стилистични полюса, че усилията на българските кинематографисти се обединяват в два потока, които съвпадат общо взето, с онези основни русла, които съществуват в кинематографа от неговото раждане. От времето на Люмиер и Мелиес то се движи между метафоричността и достоверността. . .

Започнах с филмите, които не участвуват във фестивала, защото те наистина доразвиват и продължават набеязващите се в момента в киното ни тенденции. Така в новия си филм Рангел Вълчанов не използва нито един професионален актьор; очевидно „Лачените обувки на незнайния воин“ ще доведе докрай този стремеж към непосредствеността и естествеността, — би трябвало да го внесат жителите от селата около София, които изпълняват ролите във филма. Георги Дюлгеров също разширява използването на документалното наблюдение и прекъсването на игралното действие с директни телевизионни интервюта в конструкцията на новия си филм „Трампа“. . .

И все пак, ако нещо е особено любопитно в съвременното българско кино, то не е толкова диференцирането на различните стилистични направления, а тяхното взаимно влияние, тяхното преливане и взаимно обогатяване. . .

Ще се опитам да посоча няколко примера: един филм като „С любов и нежност“ е като че ли пределно натурален, естествен и заземен. Но документално заснетият поток на живота, особено в епизодите на веселбата, в общата конструкция на филма се превръща в едно сложно и обобщено размишление за съдбата на художника и за неговите трудни взаимоотношения със собственото изкуство и със самия себе си. А един режисьор, който по вътрешната си нагласа е много близък до непосредственото документиране на живота, като Людмил Кирков, изгражда своя „Матриархат“ с един, бих си позволил да кажа, поетичен монтажен принцип. Във филма по своеобразен начин се преплитат отделните епизоди от живота на героините, любовно наблюдавани и изследвани в техните битови ежедневни проявления. Отделните епизоди в „Матриархат“ не са завършени — те са отворени по отношение на следващия ги епизод, в който една от героините продължава подхванатите в предходния епизод действие, тема или мисъл, доразвива ги, за да ги препрати към следващата героиня в следващия епизод. От това своеобразно преплитане на иначе пределно достоверните късове от живота се ражда обобщеният образ на съвременната българска жена. . .

В това надмогване на изразните средства на едно от направленията чрез съчетаването на различните, дори противоположни възможности виждам условието за едно интересно и плодотворно развитие. . . Макар че не е редно, мис-

ля, да се прогнозира какво ще се случи занапред с българския игрален филм. Прогнозите в изкуството са много трудно и капризно нещо. И все пак, струва ми се, проблемът не е дали ще прогнозираме и произведем заплануваните шедеври, или ще планираме създаването на филми с определен жанр и изчислено предварително количество зрители. . . Защото могат да се планират само продуктите на масовата култура. Шедевровете, както е известно, се раждат неочаквано. Значителните постижения идват тогава, когато се създават необходимите творчески условия, необходимият творчески климат. Вярно, че киното изпитва натиска на бягащата публика, на на стъпващата телевизия, на бързания живот и, както се оказва тук, на вечно недоволната критика, но то е в състояние да устои на този натиск, да не спира своето движение напред към задълбочаващо се изследване на проблемите на действителността, на проникване навътре в човешкото съзнание, обогатяване на нашето знание за себе си и за света около нас. . .

БОЖИДАР МИХАЙЛОВ:

Равносметка, а не ретроспектива

Проблемът за периодичността на фестивала на българския филм във Варна отново се актуализира. Впрочем този проблем бе засегнат и на състоялата се пресконференция в навечерието на откриването на XV фестивал. До същата тема се докоснаха в своите изказвания Атанас Свиленов и Георги Стоянов. Аз бих искал да изложа някои свои съображения. Още повече, че става дума не за организационен, не за процедурен въпрос, а именно за проблем, който има своите съществени творчески и съдържателни измерения.

Когато се премина от едногодишен на двугодишен интервал между едно и друго „издание“ на фестивала, най-често се изтъкваха увеличените шансове за една добра селекция.

По-добра селекция ли? В името на какво? Тъкмо с този аргумент не бива да се гордеем, намирам го за не съвсем добре обмислен. Защото фестивалът — ако оставим настрана пропагандния ефект и всичко онова, което бихме назовали неизбежен туристически атракцион — е преди всичко равносметка. Делова, строга и навременна творческа равносметка на филмовите дейци — пред самите себе си, пред културната ни общественост, пред широката зрителска аудитория.

Но ето че селекцията — при нашите условия, при съществуващия обем на филмопроизводството на кинематографията ни — ограничава равносметката, деформира я, свежда я само до изтъкване на „актива“ и до старателно зачеркване на „пасива“. Селекцията, на която кой знае защо толкова се разчита, опростява картината на българския игрален филм, заличава в нея тъмните петна, казва ни част от истината, като ни спестява тъкмо горчивата, неприятната част.

През последните години българското игрално кино се развива успешно, на ясни класови позиции, в духа на високите изисквания, които поставя партията пред този решаващ участък на идеологическия ни фронт. Затова и в нашия делови отчет може и трябва да присъствува законното ни чувство на задоволство, съзнанието за добре изпълняван дълг. Но високото ни самочувствие не бива да изключва и загрижените оценки, и безпокойс-

твото, породено от някои факти и явления, които засега остават извън обсега на фестивала, „отвъд“ селекцията. Една равностметка не бива да отминава неблагополучията, да си затваря очите пред неуспехите, да отразява частично реалната ситуация в игралния филм, да създава по този начин видимост на абсолютен празник и благополучие.

Връщането ни към предишния, едногодишен интервал между фестивалите ще разшири и обогати наблюденията ни, ще изостри бдителността ни ще повиши чувството ни за отговорност. Така и равностметката ще се зареди много повече с неспокойния дух на възискателността и самокритичността, на юлска непримиримост към несъвършенствата и недостатъците. Без този дух всеки подем, всяко постъпателно движение напред е заплашено от застоя, от дебнещото чувство на ситост, на задоволство.

Всъщност селекцията би имала оправдание само ако на фестивалния екран се показва **цялата ни едногодишна** продукция, но разделена в две програми: конкурсна и извънконкурсна. В този случай в официалните документи на форума би трябвало да се посочват имената на членовете на селекторната комисия, за да престане тя да бъде анонимна и недосегаема, каквато е сега, за да могат всички участници на фестивала да преценяват зрелостта, компетентността и прецизността на този толкова важен орган.

Има още един аргумент в полза на ежегодното организиране на Варненския фестивал — своевременността. Една цялостна равностметка не бива да закъснява с изводите си. Фестивалът трябва да реагира делово и навреме, да приветствува позитивните явления и процеси, да ги осмисля и поощрява, да приковава същевременно вниманието и върху бъдещите тревога факти, да ги осъжда. С други думи, този своеобразен годишен отчет трябва да поставя съвременно своята диагноза, а не да се превръща в грижливо подбрана ретроспектива на българското кино. Не преувеличавам, това определение е валидно за филмите, произведени през първата половина на двугодишния период; те са напълно „изконсумирани“ в съзнанието и на публиката, и на критика, и на самите творци. Ще се позова на полската практика — на последния фестивал на полския игрален филм в Гданск се състоя премиерата не на един, не на два, а на...дванадесет творби! Те изпълваха фестивалното ежедневие с атмосферата на очакване, на пълна изненада, на изключителна актуалност.

Няколко думи за пресконференциите или за срещите-разговори непосредствено (или на другия ден) след прожекциите. Такива засега не се организират във Варна. Заключителната творческа среща-разговор с наши и чуждестранни колеги, ориентирана към обобщаващи оценки и изводи за състоянието на българското кино, е много полезна и необходима. Но тя не отменя ония спонтанни и делови контакти, които би могло да се установяват след всяка прожекция. Нищо не пречи създателите на филма и желаещите критици, журналисти, зрители, творци-колеги да се отделят в една малка зала, където да разговарят непринудено върху току-що видения филм. Койко ще траят тези срещи? Зависи от интереса, който буди конкретната творба; такава среща би могла да продължи с часове, а би могла да се изчерпа и минути след откриването ѝ, ако филмът не провокира присъстващите, ако не поражда размисли. Знае се, че в такива случаи мълчанието е заредено с красноречиви оценки.

Трябва да се обсъди възможността за използването на тези контакти във фестивалното ежедневие. Те не изместват, нито дублират срещите със зрителите по големи предприятия и заводи, които също са необходими и също са част от физиономията на фестивала.

Фестивалът във Варна полага очевидни усилия да се изпълни с повече

съдържание, да се освободи окончателно от външния си блясък и суетност. Тези усилия трябва да продължат, за да придобие той характера на истински делови форум-равносметка на националното ни киноизкуство.

КРАСИМИРА ГЕРЧЕВА:

Реална форма на фестивалния девиз

На тази среща не без основание се постави въпросът за широката зрителска аудитория на българското кино. Др. Караангов изнесе крайно успокоителни факти за посещаемостта, но мнозина от нас вътрешно се съпротивяват, защото са били свидетели на полупразни кинотеатри. Пък и огромната зала на Двореца на спорта, където винаги е провеждан нашият национален кинофестивал при пълен салон, с което сме удивявали чуждестранните си гости, тази година с многобройните си пустеещи места всява известно съмнение в убедителността на очертаната цветуща картина. Очевидно ние се срещаме с някои недостатъци на статистиката, която се базира върху броя на продадените билети. Тези сведения и за Варненския фестивал са повече от радващи, докато реалността не е толкова прекрасна. Не искам да се впускам в търсене на причините за това състояние на нещата, нито пък да давам прибързани рецепти как да се излезе от него. Очевидно това е обект на друг разговор. Тук ще споделя някои свои наблюдения за нашата публика въз основа на преките си контакти със зрителите от Варна.

Имах възможността да присъствам на няколко срещи на творчески колективи със зрители, да чуя техни мнения и въпроси, да си създам представа за интересите им и естетическите критерии. И веднага, избързвайки, ще споделя, че откривам голямо израстване на една част от нашата публика. Това ме кара да мисля, че сред българските зрители се е извършила отчетлива диференциация, че много от тях вече отиват на кино не за да убият времето, а защото търсят контакт с истинското произведение на изкуството.

С известен страх се включих в провеждането на организирани на Варненския фестивал срещи с творчески колективи. Сянката на отчетеното мероприятие, с която толкова често сме се срещали, беше достатъчно основание за това. Но още след първата среща, която имаше колективът на филма „Матриархат“, тези страхове се поутоложиха. Не искам да кажа, че навсякъде и при всички случаи е преодоляно формалното провеждане в действие на девиза на фестивала — „за неразривна връзка с народа“. Не е отчетен реалният интерес на хората към конкретен филм, зрителската аудитория не е съобразена с адресата и особеностите на произведението, организира се разговор със създателите, без да е гледан предварително филмът, и т. н. За съжаление и от самите творци не е преодоляна напълно старата инерция на преките контакти с публиката, за която те смятат, че е най-важно да видят „на живо“ актьорите, да им се порадват, да им зададат няколко елементарни въпроса, да им поднесат традиционните букети и с това да се приключи. Имаше обаче и обратни случаи, когато колективът на един филм, имал преди това много бурни обсъждания; беше изправен пред една инертна и мълчаща аудитория. Но думата ми сега не е за

недостатъците, нито пък за качествата на организирани срещи, а за онези новопоявили се черти (възможно е те да са нови само за мен) на нашите зрители.

Преди всичко бях приятно изненадана от способността на хората да се изразяват словесно, противно на битувашата теза, че българинът не умеел да „мисли обществено“, т. е. да говори на обществени места. При това по правило, колкото по-лека беше речта, толкова по-интересни бяха и споделените мисли, толкова по-любопитно беше да се чуе индивидуалното, личното мнение на човека.

Второ, обратно на някои киномани в дискуссионните клубове, като че ли повече отреагирващи на някакви собствени комплекси, отколкото на искрената си любов към киноизкуството, варненци бяха дошли на тези срещи, водени от едно подкупващо любопитство, защото не беше празно, а се подчиняваше на дълбоко вътрешно желание за действителен контакт с произведението на изкуството и с неговите създатели.

Трето, зрителите умеят да анализират филмите, без да си служат с киноведската терминология, и от това техните мнения като че ли придобиват по-голямо значение за творците. С въпроси или изказвания съобразно темперамента и нагласата на конкретната личност те проявяват много точно чувство към стила на произведението, какъвто беше случаят с „Пантелей“ например.

Четвърто, противно на старите ни представи за интересите на зрителите те спират вниманието си върху творческата лаборатория на филмовите създатели: как, въз основа на какви наблюдения, с какви намерения е осъществено едно или друго произведение; какви трудности се срещат по пътя на реализацията на авторския замисъл; коригират ли се представите и в каква насока при непосредствения сблъсък с реалността, която се отразява; каква е „свръхзадачата“ на актьорите, създаващи филмовите герои; как конкретният жизнен факт се превръща в художествен и т. н. При такова положение на нещата не трябва да се учудваме, че най-интересните разговори ставаха по повод на филми със значителни художествени постижения.

Пето, нашите зрители следят развитието на българските кинематографисти, познават добре филмите им и свободно правят паралели с творчеството на техни колеги от другите страни. Те са преминали етапа на информационното познание и в срещите с филмовите създатели търсят да си изяснят проблемите на художествено творчество.

За да не ставам отегчителна с изброяванията, ще обърна внимание само още на едно, както ми се струва, много важно обстоятелство. Изхождайки от естественото си желание да видят в българското кино поставянето на собствени си проблеми (например селскостопанските труженици искат филми за селото, медицинските работници — за лекарите, строителните — за строителството и т. н.), нашите зрители добре разбират, че темата, колкото и да им е интересна сама по себе си, ги ангажира само тогава, когато е реализирана на нивото на художественото отразяване на съвременния живот.

Лично аз смятам срещите със зрителите на българските филми за крайно интересна и плодотворна реална форма на прекрасния девиз на националния ни фестивал. Може би опитът на колегите, които по един или друг начин са причастни към тяхното осъществяване, трябва да се обобщи, да се направят необходимите изводи както за бъдещото им провеждане, така и за превръщането им в материал за социологическо проучване на българския зрител. Възможно е тогава действително да се преодолеят недостатъците на статистическите данни и загрижеността ни за популярността на

българския филм сред нашата публика да намери някакви по-точни ориентири, върху които да се базират бъдещите прогнози за развитието на нашето киноизкуство.

ЕМИЛ ПЕТРОВ: Черти на нова ситуация

Моето изказване ще бъде не някакво официално обобщение и заключение на нашия разговор, всъщност то ще даде израз на едно от мненията, прозвучали на нашата дискусия.

Този наш фестивал в сравнение с предишните варненски фестивали ни дава основание да направим извода, че българското киноизкуство е преминало в една нова ситуация от своето развитие — ситуация, която продължава някои плодотворни тенденции, зародени в предишните години, но заедно с това внася и нови съществени моменти, които обогатяват палитрата, физиономията на нашето киноизкуство, позволяват му да се движи напред.

Предишната ситуация на подем в нашето кино се характеризираше с очевиден, изразен не само вътрешно, но и външно манифестиран напор на творческите сили, с концентрация на тези творчески сили, натрупвани редица години, в определени, категорични посоки и тематически кръгове.

Освен това, в осъществяването на този напор имаше празнично настроение, ликуване, поради отърсването от кризисните явления и поради завоюване на възможности за пълноценно развитие на националното ни социалистическо киноизкуство.

Сегашната ситуация е съществено изменена. Днес също имаме напор на творчески сили, но той вече е отишъл в дълбочина, съществува като вътрешно напрежение в нашето всекидневие, в недрата на киноизкуството ни. А атмосферата на ликуване, на празничност съответно е изменена в атмосфера, пропита от по-трезви, бих казал, работни чувства, чувства, породени от една работна обстановка, която изправя творците лице срещу лице с пораснали и сложни творчески задачи, към които те вече се насочват по-зряло, по-задълбочено със съзнание за тяхната сложност и трудност.

Да се прилагат към новата обстановка старите мерки, да се иска на всяка цена в нея отново да присъствуват старите белези, умонастроенията, характерни за един „щурм унд дранг“ период, това означава да се проявява носталгично късогледство, да не се разбира изменената ситуация, да не се виждат новите моменти в нея.

Аз вече казах, че ние не скъсваме, не обръщаме гръб на всичко от старата ситуация — очевидно, много от тези плодотворни тенденции и силови линии, породили се през предишния период, продължават да се изявяват и при новата обстановка, някои от тях вече дават своите високи и зрели завоевания, какъвто е случаят с филма „Матриархат“ на Людмил Кирков.

Но заедно с тия очертани в миналото тенденции в киноизкуството ни се пораждат и нови импулси и ориентации, които не могат да не спрат нашето внимание и в които се крият основанията да направим извода за преминаването ни в нова творческа ситуация.

В нашия разговор всъщност вече бяха фиксирани чертите на тази нова ситуация.

Преди всичко това е движението, приближаването към човека, по-дълбокото навлизане в неговите измерения, едно обхващане не толкова на со-

циалните процеси и вътре в тях на човека, колкото на човека и **вътре в него**, и **чрез него** на социалните процеси. Акцентите, както виждате, са изменени. И това според мен е движение напред за нашето киноизкуство, белег на задълбочаване на реализма в него — движение, което всички жизнени, развиващи се напред кинематографии са изживявали. Нашето киноизкуство също така преминава през този етап и това е съвсем естествено и плодотворно.

При това необходимо е специално да се подчертае, че наред със създаването на филми, които поставят на преден план човека с неговите сложни измислици, ние не се отказваме и от филмите, които пресъздават преди всичко движението на историята, картината на историко-социалните процеси и конфликти. Но и тук присъствието на „човешкия материал“ вече е станало по-ярко и по-многоизмерно. Особено красноречив в това отношение е филмът „По дирята на безследно изчезналите“.

На второ място тук вече бе посочен този широк разлив на киноизкуството ни, това разрастване и диференциране на неговия фронт. Разнообразието беше налице и в предишния период, но сега то се реализира в много по-голяма степен, изявява се много по-категорично и в много повече посоки. Става дума за многообразие, което започва, ако щете, още от порасналия брой филми, които създаваме. Ние вече създаваме 20 игрални филма, плюс продукцията от телевизионни филми, които се равняват на продукцията на две игрални киностудии и които аз не искам да деля от цялостния организъм на българското филмово изкуство. Всичко това вече е едно доста голямо, фязко пораснало производство, което дава възможност за осъществяване на богатство и многообразие на художествените факти и явления.

Но увеличеното производство е несъмнено само предпоставка за постигането на многообразие. Многообразието се осъществява преди всичко в наличието на много по-голям брой своеобразни и неповторими творчески личности в нашето киноизкуство, изяви в някои случаи блестящо и на нашия сегашен кинофестивал.

Бих желал да посоча някои творчески индивидуалности, които са вече доста своеобразно изрязани, а и плодотворно очертани в своето творчество. Да започнем от тази, бих казал, изострена трибуналност на творците на филма „По дирята на безследно изчезналите“, този усет за етиката на историята, проявен така силно във филма; да преминем към това, което виждаме във филма „Матриархат“ и което сме свикнали да „четем“ във филмите на Людмил Киров — тази скромна, но вътрешно напрегната естетика, това раждане на изкуството във формите на самия живот, това режисьорско целомъдрие, което води до дълбоки контакти със зрителите, до постановката на сериозни и вълнуващи обществени проблеми; по-нататък да насочим вниманието си върху творческите предпочитания на Бинка Желязкова с нейното суверено в правата си пристрастие към киноспектакъла, така щедро проявено в нейните филми от „А бяхме млади“ до „Басейнът“; и накрая, за да приключим, без да сме изчерпали красноречивите примери, да спрем до кинематографическата агресивност на Георги Дюлгеров... Всичко това ни показва колко ярко и многообразно е присъствието на редица създатели на нашия днешен филм, очертали се като гражданска позиция, като собствен свят, като собствени проблеми и теми, като различни системи от изразни средства...

Наличието на тия своеобразни факти и явления ни поставя пред необходимостта да се съобразяваме с правата на своеобразието и многообразието, да внимаваме, когато правим своите констатации и своите прогнози.

А и едните, и другите ние трябва да ги правим, защото те са нужни за развитието на нашето киноизкуство. И когато се правят, това не означава във всички случаи и неизбежно, че се плаща данък на догматизма.

Наблюденията и изводите, свързани с жанровата и тематическа насоченост на нашия филм, са жизнено важни и необходими за нас. Тяхната пълноценност ще зависи от това, как те се правят. Ето защо необосновано е всички прояви в тая посока да се малтретират, като се поставят фатално под знака на догматизма. Както и не би могло да се твърди, че ще се освободим от ограниченията и оковите, ако започнем изобщо да не се занимаваме с тематиката и жанровия арсенал на киното и се насочим единствено към сферата на киноезика, на филмовите изразни средства. Да се противопоставя едното на другото, тематиката на киноезика, това значи да се елиминира диалектичната връзка между тях, без съзнанието за която не би могло да се говори за сериозно поставяне на проблемите в тая област.

Но несъмнено е, че както констатациите, така и прогнозите ни е необходимо да бъдат съобразени с многообразието от многопосочни и доста различни факти и явления на нашето киноизкуство. Ние сме длъжни да внимаваме да не погизваме това многообразие, да не правим едностранчиви изводи и препоръки.

У нас например напоследък доста активно се изразяват становища за това, че в нашето киноизкуство сега трябва да излезе на преден план филмовият разказ, че трябва да се излязат силно романните форми и т. н. От друга страна, появява се възражение на тия становища, което се свежда към следното: киното е изкуство не на разказа, на разказването, а на показването.*

Според мен и едната, и другата позиция са ограничени — те взимат някои белези, които могат да бъдат присъщи на отделно стилистическо явление или на отделни произведения, и се опитват да ги абсолютизират, като игнорират многообразието в киноизкуството ни.

Разбира се, че по-широките, романни форми са ни необходими; разбира се, че ние трябва в някои отношения да се върнем към дисциплината на филмовия разказ, към това, което може да се нарече реален драматургически обем на произведенията, да преодоляваме кинематографическите излишества и разточителството.

Но не бива всичко да се постави под знака на изискването за изнасяне на преден план на широките романни форми и на филмовия разказ, не може в рамките на това изискване да се побере цялото многообразие на киноизкуството ни, което освен епическите има и своите немалки драматически, поетически, интелектуални и емоционални възможности.

Да вземем обратното твърдение — че киното е изкуство не на разказването, а на показването. Според мен в този случай има разкъсване на диалектичното единство в природата на филмовото творчество. Киното, **показвайки**, е изкуство, което може и **да разказва**. Именно в това е неговата същност. Киното, както е известно, е изкуство на времето във формите на пространството. Дори наличието само на два кадъра, които са монтирани, дава вече възможност за разказване на една история, на нещо, което става, което протича от един към следващ момент.

Така че, разказът не е по начало чужд на природата на киното. И изискването тази особеност на киното — неговата способност да разказва, да

* Вж. сп. „Филмови новини“ — статията „Да разказваме добре“ от Вл. Михайлов (бр. 5, 1978 г.) и статията „Достатъчно ли е само простичко да се разказва“ от Вал. Илкова (бр. 8, 1978 г.).

бъде забравена според мен също така говори за абсолютизиране на някои стилистически явления в нашето киноизкуство, стихията на които е главно в показването, абсолютизиране, което пренася чертите и особеностите на тия явления върху целия стилистически спектър на нашето киноизкуство.

Би трябвало да се търси пълнотата в арсенала, във възможностите, в осъществяването на нашето киноизкуство, различните пътища, по които могат да бъдат разрешавани неговите задачи.

Наличието на това пъстро многообразие в нашето киноизкуство поставя и един друг жизнено важен проблем — проблема за суверенните права на своеобразието и, от друга страна, за аберацията, за изкривяването на това своеобразие, проблема за преминаването на особеностите в недостатъци.

Би трябвало според мен да имаме изострен усет и за едното, и за другото, защото иначе ще загубим адекватната си връзка с реалните стойности, с реалното движение в организма на нашето съвременно киноизкуство.

Да, ние трябва дълбоко да уважаваме своеобразието, особеностите на творците. Трябва да се съобразяваме с тях, защото те са продуктивна сила, без която изкуството е немислимо.

Но не може да не видим, че в някои наши филми това право на своеобразие се деформира, че особеностите преминават в своята противоположност, стават недостатъци, че своеобразното творческо виждане се измества от аберацията на зрението.

Нямам възможност тук надълго и нашироко да правя конкретни анализи, но според мен това противоречие съществува в някои наши филми, като „Басейнът“ на Бинка Желязкова, „С любов и нежност“ на Рангел Вълчанов, „Авантаж“ на Георги Дюлгеров. Усетът ни за разликата между правото на своеобразие и липсата на право на творческа аберация би трябвало да се изостря, за да говорим реално за реалните стойности в нашето киноизкуство, за неговите особености, които трябва да уважаваме, и за неговите слабости, които трябва да сочим, да анализираме и да се стремим да ги преодоляваме.

Във връзка с това не може да не се забележи, че някои наши произведения изневеряват на самата си вътрешна структура, на собствената си вътрешна логика, която има своите съответни изисквания. И в това е изворът на слабостите в тия произведения.

Да вземем например филма „Слънчев удар“. Това е филм, жизнен материал, художествена задача, която по своята същност, по вътрешната си структура изисква съсредоточаване, съгъстяване на вниманието, интензивност на решенията, за да може да изпъкнат драматическите стойности, които носи темата на произведението. Във филма обаче вместо концентриране на вниманието забелязваме екстензивност на сюжетното изграждане, разпиляване на вниманието, разсейване, външно-пластическо, външно-пространствено осъществяване на стихията на киноизкуството. А в този случай тя е трябвало да се насочва към наблюдаване на героите от близка дистанция.

Ето, виждате как своеобразието може да се превърне в недостатък.

Ще добавя, че в „Басейнът“ на Бинка Желязкова (ние уважаваме тая творба за нейната откровена тревога по повод на някои моменти в духовно-нравственото изграждане на съвременния човек) не може да не се види, че своеобразието на произведението, този усет към филма като спектакъл, преминава в своята противоположност, става недостатък, превръща се във външна демонстрация на стилистически особености.

И във връзка с това искам да се спра на един момент от изказването на

др. Христо Ганев. Това изказване аз ценя като израз на една интересна, съдържателна, не плоска позиция, която може да има своите остри ъгли, но несъмнено се е родила не случайно, а от оригиналната неповторимост на Христо Ганев и съответно на Бинка Желязкова в техните общи творчески търсения.

Тук обаче бих желал да подчертая, че трябва да възприемаме уроците на изкуството в тяхното движение, да гледаме на величините в изкуството в тяхното движение, в тяхното изменение.

Лесно е да вземем ранния Маяковски като пример и с него да оборим изказването на Пушкин за простотата, за дълбоката и сложна простота, за простотата, която върви ръка за ръка със сложността и с дълбочината в изкуството. Но нека да не забравяме, че Маяковски изхвърля Пушкин зад „борда на съвременността“ в своя начален период. Ако проследим по-нататъшното развитие на Маяковски, не може да не видим, че той, без да изневерява на основните физиономични черти на своето творчество, които го откриват като поет-новатор в световната литература, се движи към избистряне, към дисциплиниране, към намиране на точната мярка, към ярка и съдържателна, многобагрена простота. И ако прочетем, да кажем, „С пълен глас“ и го сравним с „Облак в гащи“, не може да не видим това във висша степен продуктивно и красноречиво движение на Маяковски.

Сигурен съм, че такива творци като Христо Ганев и Бинка Желязкова също така ще извървят своя път към по-дълбокото, органическо единство на замисъл и на стилистика, на форма и съдържание в своето творчество.

Или да се спрем на Фелини, на когото Хр. Ганев се позовава. Не съм съгласен, че Фелини не се изменя, че Фелини е същият, какъвто е бил, да кажем, в „Жулиета и духовете“ или в „Сатирикон“. Ако вземем по-новите произведения на Фелини, ще видим, че той също се изменя, изменя се съществено и като конфликтност, и като проблематика, изменя се съществено и като форма, като стилистическа ориентация, без да губи своеобразието си на неповторим творец в световното киноизкуство.

Искам да се спра и на въпроса за връзките със зрителите. Смятам, — и в това отношение подкрепям становището, изразено тук от редица другари, наши колеги и гости, — че това е един извънредно сложен, многолинеен проблем. Опитът на изкуството ни кара да бъдем предпазливи, когато боравим с тази проблематика, да внимаваме, да не изпадаме в едностранчивости.

Опитът ни подсказва, че подеът на киноизкуството ни се роди в момент, когато енергията на нашите кинотворци се насочи към известно разчленяване на художествените стихии в цялостния кинематографически образ в цялостното кинематографическо произведение.

Имаше един общ, преобладаващ модел на филм през кризисния период от развитието на нашето киноизкуство (освен това съществуваха и няколко варианта на този общ модел), който допускаше и малко проблемност, и малко сюжетност, и малко интрига, и малко хумор, и малко обществени въпроси, и малко любов... Всичко беше сложено на едно място — от всичко по малко и всъщност нищо в достатъчна степен — нищо дълбоко и силно.

Движението напред на нашето киноизкуство изискваше разчленяване на този модел, преодоляване на този модел, тръгване, ако щете, по линиите на някои от слагаемите, от елементите, които се съдържаха в тия средно-аритметични изисквания.

И това разчленяване беше сериозен прогрес, много важна и необходима стъпка напред за нашето киноизкуство.

Сигурно и в бъдеще ние ще имаме моменти на такова продуктивно раз-

членяване, защото развитието на изкуството е немислимо без него. И трябва да се научим да уважаваме неговите конкретни изяви, трябва да си даваме сметка колко те са необходими за откриване на нови хоризонти и нови пътища в киноизкуството.

Но заедно с всичко това не можем да не видим, че в практиката на нашето киноизкуство някои стихии на художествения образ, на кинематографическия образ прекалено много се поляризираха, прекалено много се поляризира художествеността, проблемността и достъпността, популярността.

Прецедентът с „Козият рог“ в това отношение би трябвало да ни накара да се замислим и да осъзнаем, че трябва да уважаваме и ценим както произведенията, които разчленяват стихии, така и ония творби, които са родени върху основата на синтеза на стихии, на синтеза между художествеността, проблемността и популярността.

Споделям и разбирам съображенията на другарите, които препоръчват да се създават повече филми, насочени към популярното, масовото съзнание, и да се застъпва в кинопродукцията ни съответният жанров арсенал. Това е необходимо, това трябва да става. Но не мога да се съглася с механичната и инертна постановка на тоя въпрос, която се допуска. Проблемите за създаване на такива адресирани към масовия зрител филми се поставят извън чертата на изкуството. Казва се така: „Трябва да разберем, че киното е не само изкуство, киното е и развлечение, киното е и отдиш, киното е и любов, киното е и музика и т.н.“

Според мен тук се крие една невярна постановка. В резултат от тази невярна постановка може да се стигне дотам, че апелирайки за реабилитация на популярността и на масовостта в нашето киноизкуство, ние можем на практика, психологически и емоционално да оттласнем, да изпъдим творците от тази посока на търсения. Защото всеки от тях ще има амбицията да създава изкуство. И това е съвсем естествено за един творец в областта на изкуството. Но когато предварително му казваме: „Ама, другарю, ти трябва да видиш, че освен изкуство киното е и развлечение, и отдиш“, ние предварително го обричаме да бъде автор на произведения-неизкуство, произведения извън изкуството, произведения от второ качество.

В практиката на нашето киноизкуство това не може да не доведе до едностранчивости, до депласиране на енергиите от този фронт, за който с основание говорим.

Спирам дотук, защото си давам сметка колко многообразна и всъщност неизчерпаема за една дискусия тематика засегнахме на тази наша среща. И това никак не е случайно. Мога да кажа, че нашият сегашен разговор е безпрецедентен в практиката на националния ни кинофестивал. Така активно, така задълбочено, така, бих казал, проникновено досега не се е водил разговор на наш национален фестивал. И това е красноречив белег не само за способността на българските творци да създават вълнуващи произведения, но и за зрелостта на тяхната гражданска и естетическа мисъл.

Тук бяха изразени различни гледни точки по много въпроси и това бе от полза за нашия разговор. Гледни точки както на наши гости, както на създатели на българския филм, така и на негови ценители и критици.

Всичко това е едно духовно, идейно богатство, върху което ние трябва да се замислим, да направим съответни изводи от него, за да може то да даде своите отражения в творческата практика на киноизкуството ни.

Киноизкуството се ражда не в някакъв вакуум, а в една социална и духовна среда, която има своите импулси, своите инспирации и изисквания

към творците. Импулси, които могат да бъдат възприемани в положителен смисъл или, както казва Христо Ганев, като повод за спор.

Нека се надяваме, че благодарение на непресекващия напор на творческа енергия, който се съдържа в недрата на нашето киноизкуство, благодарение на неговите обогатяващи се вътрешни ресурси, на неговата способност за нови и нови творчески инициативи, които го характеризират като оригинално социалистическо киноизкуство, у нас ще бъдат създадени нови значителни произведения, които отново ще ни съберат и отново ще ни направят участници в един такъв интересен и плодотворен разговор.

Благодаря от името на Съюза на филмовите дейци и на нашата кинематография на всички участници и присъстващи на този творчески разговор.

НАГРАДИТЕ НА ФЕСТИВАЛА

Голямата награда „Златната роза“ на филма „По дирята на безследно изчезналите“ с режисьор **Маргарит Николов**, сценарист **Николай Христов** и оператор **Иван Самарджиев**.

Специална награда на филма „**Ма прирхат**“ с режисьор **Людмил Киркоз** и сценарист **Георги Мишев**.

Специална награда на филма „**Авантаж**“ с режисьор **Георги Дюлгеров** и актьорите **Руси Чанев** и **Мария Статулова**.

Награда за режисура на **Бинка Желязкова** за филма „Басейнът“.

Награда за операторско майсторство на **Радослав Спасов** за „Авантаж“.

Награда за мъжка роля на **Григор Вачков** за филма „Мъжки времена“.

Награда за женска роля на **Мариана Димитрова** за филма „Мъжки времена“.

Награда за женска роля на **Людмила Савелиева** за филма „Юлия Вревска“.

Награда на критиката на филма „Покрив“ в лицето на режисьора **Иван Андонов**.

НАГРАДИ НА ОБЩЕСТВЕНИ ОРГАНИЗАЦИИ

Наградата на Съюза на българските писатели за сценария на **Кънчо Атанасов** за филма „Покрив“.

Наградата на Съюза на българските художници на **Мария Иванова** за цялостното ѝ представяне на фестивала.

Наградата на Общонародния комитет за българо-съветска дружба на филма „Юлия Вревска“.

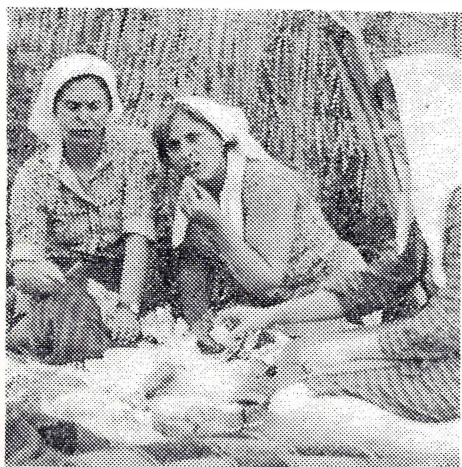
Наградата на Съюза на българските композитори на **Симеон Пиронков** за цялостното му представяне на фестивала.

Наградата на ЦК на ДКМС на актьорите **Мария Статулова** и **Павел Поппандов**.

Наградата на Окръжния съвет за култура — Варна, на филма „Година от понеделници“.



„По дирята на безследно изчезналите“ ▲



▲ „Матриархат“



„Авантаж“ ▲

▼ „Басейнът“



„Покрив“ ▼



„ИНСТРУМЕНТ ЛИ Е ГАЙДАТА?“

АЛЕКСАНДЪР ГРОЗЕВ

Съвсем очевидно въпросът, изведен в заглавието на филма, е по-скоро ефектна риторична фигура, а не съществен елемент от фабулата му. Поне загадката липсва, защото авторите ликвидират сюжетната енергия на въпроса си още в началните епизоди; когато техният герой все пак успява да склони строгите си командири и да получи тъй мечтаните от всеки новобранец дни за отпус-ка в родното село. А всичките перипетии, през които Колето ще трябва да премине в търсене на старата дядова гайда, както и сре-щите му с множеството персонажи на творбата са драматургичес-ки пълнеж от друго естество. Използвайки като композиционен похват връщането на героя в една интимна и позната среда, съз-дателите на филма се опитват да надникнат отвъд видимото и да разкрият един далеч по-сложен и многозначен свят на човешки връзки и отношения, отколкото може да предложи простичката и лукава история за новобранеца, който преобръща тавани и зим-ници в бащиното село в дирене на гайда...

Още в сценария на Киран Коларов е подадена заявка за филм-притча, който да проектира своите внушения върху богатия ре-леф на националната ни душевност и характерология, да изслед-ва актуалния проблем за приемствеността на извечните народни нравствени и духовни традиции. Подобни намерения са не само симпатични в амбицията си да провокират една по-сложна и ори-гинална художествена защита, но до голяма степен те са попълни на едни от най-плодотворните търсения в развитието на съвременното ни

Филип Трифонов и Детелина Лазарова в сцена от филма „Инструмент ли е гайдата“ ▼



▲
Сцена от филма

кино. Филмът интригува предварително и с друг факт — срещата на дебютанта-драматург К. Коларов с утвърдения театрален майстор Асен Шопов. Още повече, че предишната работа на А. Шопов в киното подсказва за своеобразието на неговото художествено мислене. Наистина неговият „Вечни времена“ нямаше стойността на шедевър в практиката на киното ни, но режисьорът бе успял върху тематично познат и вече нееднократно използван проблемен и конфликтен материал да направи филм нетрадиционен, с изненадващи артистични стойности и прозрения. Освен всичко друго „Вечни времена“ успешно „се гледаше“ редом с такива силни и художествено монолитни творби като „Последно лято“, „Селянинът с колелото“, „Дърво без корен“ и др.

И „Инструмент ли е гайдата?“ също не може да причислим към най-ярките произведения на киното ни. Но дали тази нова работа на Асен Шопов се вписва тъй категорично в панорамата на сегашната продукция на нашата кинематография, дали допълва с нещо интересно нейните идейно-художествени търсения?

Според мен отговорът на този въпрос е определено отрицателен.

Вторият филм на режисьора е далеч от художествения и емоционален заряд на „Вечни времена“, чиито слабости и неовладян кинематографизъм се изкупваха с искреността на изказа, с вълнението на твореца, с амбицията му да бъде художествено непосредствен и оригинален. В „Инструмент ли е гайдата?“ всичко онова, което пораждаше известни несъгласия с начина на реализация на „Вечни времена“, се е превърнало в кинематографичен баласт, рушащ единството на творбата. Режисьорът се затруднява силно в овладяването на ритъма на филма, в чиято структура явно липсват ярките акценти, усещането за широка амплитуда на сюжетното развитие. Безспорно фабулирането далеч не е най-привлекателното качество на сценария, но в него подкупва особената простота на изказа, безхитроостното навлизане в обстоятелствата и постепенното натрупване на значения от сблъсъка на характери и жизнени позиции. Режисьорът като че ли се е поувлъкъл повече от възможността да изведе максимума на всеки отделен епизод, вместо да потърси мястото му в общата структура на филма. Така се е стигнало до общото усещане за фрагментарност, за изолираност на частите от цялото. Филмът въздейства само с отделни сцени — завършени и цялостни като режисьорски стил, като внушение, докато липсва тяхното единство и вътрешна спойка.

Може много да се спори и за избора на отделните актьори. Разбира се, това е въпрос преди всичко на режисьорска концепция, на своеобразния авторски „прочит“ на всеки отделен образ, но толкова очевидни несполуки в един филм на театрален постановчик, известен като майстор на точния актьорски подбор, будят тревога и недоумение. Мъчно мога да открия логика в екранното присъствие на Детелина Лазарова (Еленка), на Климент Денчев (Пушо), че дори на Филип Трифонов (Колето) и Петър Слабаков (бащата). Явно първите двама са „от друга опера“ — толкова дисонансно е тяхното изпълнение, в пълно противоречие с режисьорските усилия да се изгради някаква, макар и условна психологическа среда на действието. Докато Ф. Трифонов и П. Слабаков са подведени от неточната режисьорска трактовка на образите и в последна сметка играят нещо твърде приблизително и външно по отношение на героите, които изобразяват.

Това са недостатъци, които се набиват в очи при първо гледане. Те могат да бъдат донякъде извинени от липсата на достатъчен кинематографичен опит на режисьора. Пък и не те са съществени при определяне на цялостното впечатление от филма.

Неговите сериозни недостатъци са другаде — на равнището на интерпретацията на литературния материал. Дори и най-повърхностните аналогии между филма и сценария веднага ще покажат доста несъответствия, които в последна сметка отдалечават твърде много един от друг замисъла на драматурга и общото внушение на готовата творба, водят както до цялостно разместване на смисловите акценти, така и до известно преиначаване на цялостната идея на произведението.

Вече подчертах определения стремеж на кинодраматурга да „говори“ с иносказателния и мъдър език на притчата. Простичката история за търсенето на гайда за Колето, без която той не би могъл да се върне в казармата, е драматургически ход, чийто смисъл е в разкриването на духовни традиции и нравствени стойности, които времето подлага на ерозия. И носталгията на автора по сладките за сърцето му звуци на дядовата гайда съвсем не е продиктувана от модерния днес стремеж към примитива, към първичната простота на селското, сиреч родовото битие. По-скоро гайдата символизира в художествената система на творбата определени нравствени ценности, които се деформират с урбанизирането на живота. Но авторът на сценария е оптимист, защото логиката на неговото повествование подсказва наличието на една естествена приемственост в традициите на народа ни. Затова и самото търсене на гайдата се превръща в търсене на опора във вековните духовни ценности на нацията, които поколението на Колето ще запази като съкровен спомен за дядото, за бащиния дом. . .

Във филма тези основополагащи внушения в общи линии са запазени, но те достигат до съзнанието повече умозрително, като предварителна теза. Позагубило се е очарованието на простичката фабула, която режисьорът подлага на известни корекции и „уточнявания“ по линията на едно допълнително проблематизиране. В името на какво? Вероятно той си е давал ясна сметка за липсата на „здрав“ сюжет, за отсъствието на повече и по-разнообразни като физическо действие случки в сценария. Въмъкнат е един съществен за цялостното внушение на филма фабулен ход — анонимното писмо, компрометиращо поведението на Еленка. А това е довело до сериозни размествания на акцентите.

Преди всичко анонимният донос до такава степен подчинява хода на повествованието, че измества интереса на зрителя по посока на личните взаимоотношения между Колето и Еленка. Всъщност те постепенно стават и основен източник на драматична енергия. И независимо, че режисьорът така и не осветлява категорично в какво е „вината“ (както впрочем и „невинността“) на Еленка, възприятието на другите, притчовите значения на филма, за които вече стана дума, се ответява тъкмо от тези обстоятелства. А митарствата на Колето около търсенето на гайдата из селото вече носят градус на засегнато мъжко самолюбие, а не са подтикнати от заложените по сценарий сложни и многопластови духовни подбуди. А гайдата от символ на извечните нравствени ценности на нацията твърде често по логиката на филмовия разказ придобива различни значения, измежду които дразни със своята елементарност и вулгарност двусмислената еротична метафора. Оттук и неясният, неточен и съвсем блед като обобщение финал, подменил простичкото, но все пак мъдро внушение на литературния сценарий. . .

! „Проблематизирането“ на литературния текст е довело до олекотяване на действително проблемния заряд на филма. Вместо сериозен разговор от екрана често звучат повърхностни подмятания, закачки по един или друг адрес. Във филма се говори с еднаква неангажираност и за състоянието на българския футбол („защо ни е слаб футболът?!“), и за „общите“ и „частните“ грешки; произволно се съпоставят природа и цивилизация, град и село. А пре-

красните монолози на поп Илия за гайдата и на бай Киро за лепилото вълнуват само като литературен текст, защото в общото течение на филма те увисват като театрални интермедии.

Очевидната еkleктика в стила на филма разрушава неговата структура, приглушава и преиначава цялостното внушение на обобщенията му. Отделните интересни режисьорски постижения остават някак изолирани, сякаш за да покажат потенциалните възможности на А. Шопов. Режисьорът е изпуснал нишките на сценария и се е поддал на погрешни посоки в неговия конкретен „прочит“. Подведен от изкушението да бъде актуално злободневен, той изпада в ненужен битовизъм, а на места и в лош вкус, което погубва особенния епичен тон на сценарното повествование.

„Инструмент ли е гайдата?“ е филм, който вероятно не е измежду най-несполучливите от текущата продукция. Смяя дори да твърдя, че това произведение е реализирано на едно средно професионално равнище, и съм убеден, че публиката ще възприеме в една или друга степен благородните в последна сметка послания, заради които всъщност е правен този филм. Но слабостите на „Инструмент ли е гайдата?“ са симптоматични и те пораждат както неудовлетворението ми, така и резкостта на възраженията ми срещу тях.

Защото Асен Шопов е измежду онези талантливи прищълци от театъра, които още с първите си работи доказаха, че киното ни може да разчита на нещо повече от обикновена разказваческа сръчност. Надежди, които трябва да се доказват отново с всеки нов филм! Все пак киното не е една увлекателна авантюра, а поприще, което иска всеотдайност и творческа самодисциплина, самоконтрол и високи критерии. . .

„ИНСТРУМЕНТ ЛИ Е ГАЙДАТА?“ — производство на СИФ, 1978 г.
Сценарий — Киран Коларов, режисьор — Асен Шопов, оператор — Ивайло Тренчев, художник-постановчик — Боянка Ахрянова, композитор — Кирил Дончев. В ролите: Филип Трифонов, Петър Слабаков, Никола Тодев, Детелина Лазарова, Климент Денчев, Григор Вачков и др.

„ТРАМПА“

АЛБЕРТ КОЕН

След яркия успех на „Авантаж“ естествено е да посрещнем новия филм на Георги Дюлгеров „Трампа“ с особен интерес. В основата на този интерес лежат доверието и надеждата — очакването да се потвърди онова хубаво упование в таланта, което Дюлгеров събуди в нас още с първата си работа, новелата „Изпит“, и продължи да заякчава с „И дойде денят“ и „Авантаж“. Но такова доверие винаги е съпроводено и от едно изострено любопитство: каква ли ще е тази следваща крачка на даровития човек — какво ново ще ни покаже тя, ще бъде ли по-голяма от предхождащата? Кой знае защо към талантливите творци в изкуството ние често подходдаме като към атлети: при всяка нова тяхна поява ни се ще да видим дали ще надскочат летвата, която сами са поставили с последното или най-доброто свое произведение. Пред нас тези хора като че ли трябва да бъдат в непрекъснато съревнование със себе си, непрекъснато да се самонадхвърлят, да чупят собствените си „рекорди“. Не случайно един от най-честите въпроси, които можеха да се чуят от хора, невидели още „Трампа“, беше: По-добър ли е от „Авантаж“? Най-сетне съществува в нашия интерес, преди всичко в този на критиката, желанието да се види по-нататъшната посока на развитието на художника, разгръщането на неговите намерения и търсения, оформянето на физиономичните черти на неговото творчество. Особено когато имаме пред себе си сравнително млад творец, какъвто е Дюлгеров, улавянето на тази посока е може би най-съществената задача на критическия анализ.

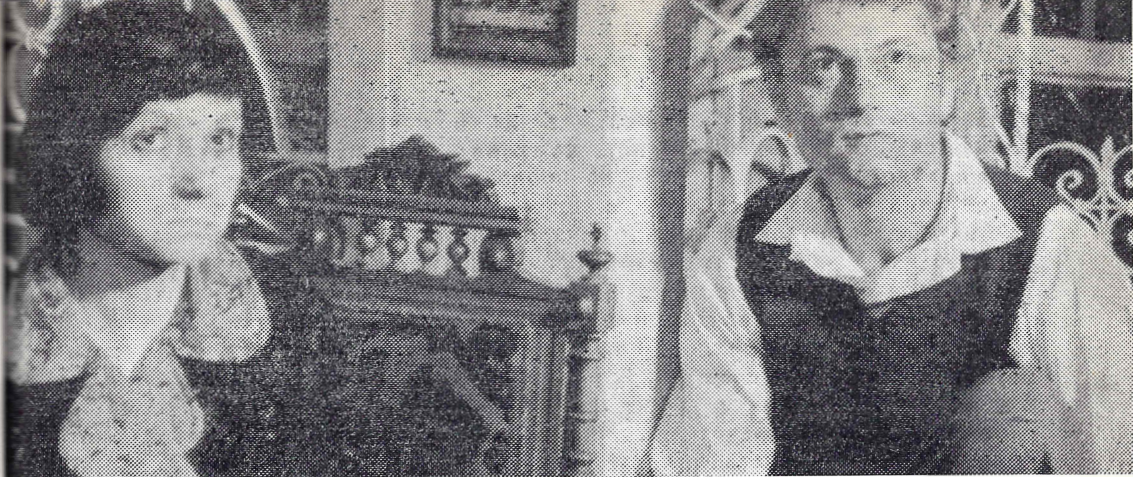
Ето защо аз бих предпочел да започна разсъжденията си за „Трампа“ в обратния ред — на равнището на физиономичните му отношения и връзки с „Авантаж“, а не на качеството на резултата. Преди да кажем по-добър ли е „Трампа“ от „Авантаж“ или не, нека видим какво е общото между тях.

Има общо и то не е малко. Струва ми се дори, че Дюлгеров сам е поискал да подчертае тази връзка и с някои визуални елементи, каквито са например появата на Руси Чанев — „Петела“ във външно подобния влаков епизод от „Трампа“ или финалния кадър с въртящото се велосипедно колело, отправящо ни към зъбчатото колело (но там засичащо) от финала на „Авантаж“. Разбира се, това са само отделни външни намеци и белези на една много по-дълбока вътрешна кореспонденция между двата филма.

Преди всичко бихме могли да я видим в очевидното присъствие на темата за реализацията на човешката личност. В „Трампа“ тя не заема такова възлово място, както в „Авантаж“, но несъмнено е също силно изявена в образа на младата Мая, витае в атмосферата на младежката среда, която населява този филм. Естествено с всички отлики, които произтичат от различните времена на действието — началото на 50-те години в „Авантаж“, края на 70-те години в „Трампа“. Но впрочем тук — на плоскостта на времето — се откроява и една друга много съществена приемственост между двете произведения.

Тя е в усилието на Дюлгеров да изследва и осмисли някои връзки и съотношения между нашия днешен ден и предхождащи етапи на следдеветосептемврийското ни развитие. Да ги изследва не толкова социологично-исторически, колкото психологически и етически — в сферата на проблематиката на личността и отношенията ѝ с обществото, на системата на идейно-нравствени ценности и норми. От позициите на своето поколение Дюлгеров иска да прочете, разтълкува и оцени някои от първите глави на биографията на нашето социалистическо общество — там, където са заложили източниците на редица черти и особености на живота, в който навлиза днешната млада генерация. В „И дойде денят“ той се взря в сложния образ на революцията и драмата на революционера; в „Авантаж“ хвърли мост към началото на 50-те години, когато в бурен и противоречив кипнеж се полагаха основите на новото обществено устройство и личността трябваше да намери мястото си в него; в „Трампа“ той се връща отново към почти същото време, но тук мостът към днешния ден е не само в ъгъла на зрение и интерпретация — той е прехвърлен и сюжетно, прекраща зримо разстоянието от двадесет години, отваря ни пряк и реален път от брега на 1978 към брега на миналото и обратно. В драматургичната структура на „Трампа“ съжителствуват физически два временни пласта и това съжителство в по-релефна форма изявява присъщото на Дюлгеров чувство и съзнание за историчност, неговото намерение да задълбочи изследванията си на отношенията човек — време, материализирано тук още и като отношение между поколенията.

Още една важна връзка между двата поредни филма на Дюлгеров можем да открием в областта на филмовата стилистика. В „Авантаж“ той показва недвусмислено желание да съчетае в тъканта на творбата игралното и документалното начало и по този начин да подсили нейния лъх на жизненост и автентичност, нейната принадлежност към съвременността, към сферата на днешната наша чувствителност и мисловност. Там това съчетание тръгна още от самата документална основа на повествованието — действително съществувал човек и действително разигрвали се събития. Но към това бяха приложени и редица други похвати, като например монологът



Маргарита Пехливано а и Илия Добрев в сцена от филма „Трампа“ ▲

Илия Добрев и Тания Шахова в сцени от филма



на действителния затворник във встъплението на филма, интервютата с някои от участниците в разказа и други. Все пак те бяха прибавки и може да се спори доколко органично успяха да се вплетат в тъканта на творбата, колко точно бе премерена тяхната функция и дали не поразсеяха в някаква степен художествената енергия на произведението. В „Трампа“ липсва документална основа — сюжетът е почерпан от литературна творба — затова пък внесено документално начало е от по-високо качество: тук някои от епизодите се разиграват в реална среда, чрез провокиране в тази среда на ситуации, които са необходими на разказа, чрез включването на реалната среда в „играта“. Превръщане на документалното в игрално или, обратно, всмукване на документалното от игралното или разтваряне на игралното в документалното — може би приблизително така би следвало да се формулира методът, избран сега от Дюлгеров. Той е не само по-категоричен, по-интересен и по-сложен, но играе и значително по-голяма функционална и структурираща роля, отколкото документалните похвати в „Авантаж“.

Към тези най-съществени моменти на връзка между двете произведения, които очертават доста ясно насоката на творческите интереси и търсения на Георги Дюлгеров, могат да се прибавят и други, не толкова значими, но все пак характерни, показателни. И в „Трампа“, както в „Авантаж“, Дюлгеров е съсценарист (заедно с Владимир Ганев) — струва ми се, един красноречив белег на убеждението му, че неговото участие във филма трябва да започва от сценария, на амбицията му за почти пълно авторство над филма. Потвърждава се склонността на режисьора (манифестирана още с първия му филм) към по-непознати актьорски лица и привличане на натурщици — склонност, която по-специално тук, в „Трампа“, е особено мотивирана от поменатата вече силна документална струя. Отново личат изостреният вкус и дарба към ярка кинематографичност на реализацията — както в структурата и ритъма на произведението, в раздвижения му монтажен строй, така и в изобразителните решения на отделните сцени, — постигната с прилагането на широка и разнообразна гама от средства, присъщи на съвременния филмов език. Дюлгеров не търпи сивотата и скуката — той е жив, увлекателен, сочен, накъсо казано, атрактивен в най-добрия днешен смисъл на тази дума.

Изследването на цялата последователност, която се очертава в прехода от „Авантаж“ към „Трампа“, може да обхване и други пунктове, но и казаното дотук, струва ми се, е достатъчно, за да покаже, че Георги Дюлгеров е решил да следва в нашето кино един свой самобитен път и че неговата ярка физиономия вече не може да бъде сбъркана с никоя друга.

Всичко това е така и ако „Трампа“ може да се оцени като логично следваща стъпка по този път, жалко е, че тя не успява обаче да ни спечели тъй убедително, както това стори предхождащата я. И причината според мен е единствено в това, че тя не е очертана с необходимата яснота и съсредоточеност на темата и замисъла, оставя ни в известно неведение относно своите главни намерения и прицели.

За основа на своя сценарий Ганев и Дюлгеров са взели излязлата преди 2—3 години новела на Ивайло Петров „Три срещи“, като към нея са привлекли и някои мстиви от по-отдавнашното произведение на писателя — „Объркани записки“. Работата тук не е в степента на вяроност към литературните първоизточници. Повече от явно е, че сценаристите съзнателно са разработили основния сюжет на Ивайло Петров, като, от една страна, са обогатили частта от 50-те години с епизодите на село, а, от друга страна, са прехвърлили центъра на тежестта в наши дни, превръщайки историята между писателя Добрин Илиев и младата Мая (разширена и изменена много в сравнение с

новелата) в главно ядро на филма. Мисля, сценаристите са имали право да сторят това, защото очевидно са пожелали да оплодят изходния сюжет и с други, по-сложни и по-актуални идейни намерения, в духа на онези изследвания на отношението човек — време — среда, към които Дюлгеров се стреми и за които вече стана дума. Но какви по-точно са тук тези намерения и с каква точно цел съжителствуват двата временни пласта? Дали в съпоставката между две поколения, разделени с 20 години — съпоставка между техните начални крачки в живота, духовен облик, стремежи, отношение към света, нравствени понятия, ценностна система и т. н.? Или в анализа на тяхното днешно съжителство и на проблемите на приемствеността, на „предаването на лентата“, както метафорично се казва на няколко места във филма? В какво се състои тази „трампа“, сиреч какъв е и реалният, и символичният смисъл на тази размяна между зрелия мъж и младото момиче, която заема такова възлово място в драматургията на произведението и дори е дала неговото заглавие? Какво има да „откупи“ мъжът срещу услугата, която ще окаже на момичето в поетичния конкурс — една реликва на своите някогашни младежки пориви, един веществен символ на някогашен грях, който ревниво таи в себе си, или нещо друго? А може би тук преди всичко се оглежда някаква драма на човека, който за изминалите 20 години е станал не само по-възрастен, но е успял и да загуби нещо важно от себе си?

Нарочно изреждам един низ от въпроси (а той може да бъде продължен), отправени към смисловите прицели на филма, защото точно така — във формата на питания — реагира нашето възприятие по време на прожекцията и особено след нея, когато поискаме да осмислим цялостно впечатлението си. И тези въпроси не намират достатъчно ясни отговори, смущават удоволствието ни от иначе тъй живия, изпълнен с умни житейски проникновения и блестящи естетически находки кинематографичен поток. Навярно всичко, изброено по-горе, присъствува в различна степен във филма, най-малкото налице са поводи мисълта ни да се отправи в такива посоки, да открива или да се догажда за подобни намерения и значения. Но това присъствие не е категорично, отчетливо и нашите догадки не могат да получат увереност. Защото липсва стожерът на главната тема и главната позиция, който би обединил и подчинил цялото жизнено разнообразие на филма. Такъв стожер е толкова по-необходим тъкмо в произведения, съзнателно търсещи богатство и многозначност на внушенията — ако допуснем, че намерението на Дюлгеров в „Трампа“ е било именно такова. Единствената важна тема, която по-ясно се откроява, е, както вече казах, темата за реализацията на младия човек, вплътена в образа на Мая. Но и нейните очертания неизбежно се позамъгляват, след като са вплетени в една неизбистрена напълно драматургична тъкан, гдето при това ред важни смислови детайли и вътрешни „рими“ са доста зашифровани или са подадени само с отделни реплики.

Отдавам този резултат преди всичко на факта, че централният, свързващ двата временни пласта образ — този на писателя Добрин Илиев, — е останал неизяснен и неуплътнен, въпреки че е прокаран през всичките обстоятелства на действието. Той не носи своя определена тема (човешка или творческа, или и двете заедно), която да може да конфронтира с темата на младата Мая, тъй че от тази конфронтация да се роди необходимият смислов център на произведението. Недостатък на драматургията без съмнение, който ни кара да бъдем по-снизходителни към изпълнението на Илия Добрев — актьор, очаровал ни неведнъж на сцената, но ненамерил тук, в тази филмова роля, нужните багри, нерв и енергия, отчетливи контури на характер, пси-

хология и поведение. В замяна на това ние сме изцяло покорени от живата, темпераментна, учудващо точна и ярка в реакциите си игра на първокурсничката от ВИТИЗ Таня Шахова в ролята на Мая. Не по-малка е изненадата и възлението ни от изпълнението на Жана Мирчева в ролята на Катя — тъй естествена, спонтанна и убедителна в поривите си на момиче от 50-те години, поради което се очертава изключително изразителна граница между този образ и образа на дъщерята Мая, макар че ние нито веднъж не ги виждаме заедно. Казвам изненада, защото това са дебютантки — нови успешни актьорски открития на Дюлгеров, за които нашето кино може само да му благодари. Откроява се и участието на актрисата Маргарита Пехливанова, която успява от сравнително малката роля на лелята дискретно да изгради една запомняща се човешка съдба. И понеже вече сме започнали да оценяваме приносите на сътрудниците на Дюлгеров в този филм, нека отбележим, че той и сега е намерил най-ценен помощник и съмишленик в лицето на оператора Радослав Спасов, чиято камера умее тъй пластично и изразително да откликва на съдържанието и тоналността на различните епизоди, да преминава от наситената с детайли статика на домашния интериор към задъханата експресивност например на селските сцени. Дюлгеров обича да работи с композитора Божидар Петков и мисля, че доверието му е оправдано.

Остава да се запитаме защо и как се е получила тази недостатъчна тематична избистреност на филма при очевидната му амбиция да ни въвлече в сериозен разговор по много съществени проблеми. Ако съдя от някои предварителни изявления на Дюлгеров в печата, както и от разговора, който съм водил с него, Дюлгеров се е постарал в „Трампа“ да приложи някои свои по-особени естетико-методологически намерения в подхода при създаването на един филм. Той се стреми да се освободи във възможната степен от предварителната строгост, завършеност, окончателност на своите замисли, да допусне по-свободно нахлуване на материал, взет направо от живота, от мястото и средата, в които се снима филмът, очаквайки от него да коригира, измени или допълни предварителните замисли, да излъчи от себе си някои значения и идеи. Несъмнено такъв подход (обусловен между прочем от застъпването на документалното начало) е много интересен и в редица отношения плодотворен — той може да предпази произведението от тезисност, да го облъха по-силно с дъха на непосредствения живот. А пък и изобщо не може да се възразява срещу известни отклонения и промени, които творецът би внесъл в хода на реализацията на филма. Но струва ми се, че те трябва да се интегрират в тъканта на една стройна драматургия, със своя образна система и главни тематично-идейни прицели, за да ги заякчат и задълбочат, а не да ги разсейват, размиват или деформират; в противен случай правилното е да се напише нов сценарий. В „Трампа“ може би избраната от Дюлгеров методология е приложена в прекомерна степен и това си е отмъстило на тематично-идейната насоченост на филма — въпреки всичките ни усилия и добро желание не можем да я уловим напълно. И в това има някакъв парадокс: един филм с толкова атрактивни качества и такава ярка пластика остава донякъде „вътрешно заключен“, един филм с толкова силни отделни прозрения и внушения не оставя в нас следата на голямата обща истина. . .

Каквото и да е, не е редно да се отхвърля принципно избраната от Дюлгеров методология — не защото за това липсват теоретични и практически аргументи, а защото трябва да се държи винаги отворена вратата за търсения и експерименти, разбира се, в една добре премислена посока. Може би собственият опит на твореца най-добре би показал дали е намерена такава

посока. Засега резултатът в „Трампа“ не е особено убедителен и цялостен. Дали ще бъде такъв при следващия опит? Остава на Георги Дюлгеров сам да прецени какви са възможностите и шансовете за това.

При всички изтъкнати дотук резерви „Трампа“ с нищо не разколебава убеждението, че в лицето на Георги Дюлгеров нашето киноизкуство има един ярко талантлив и продуктивен творец, зареден с големи и сложни амбиции, чужд на леките пътища и евтините сполуки — човек, на когото можем да продължим все така горещо да вярваме. И това прави излишен отговора на въпроса, който задават някои: „Трампа“ по-добър ли е от „Авантаж“? Ако все пак е нужен някакъв отговор, бих казал: И „Трампа“ е филм на сериозния художник Георги Дюлгеров.

„ТРАМПА“ — производство на СИФ, 1978 г., сценарий — Владимир Ганев и Георги Дюлгеров, режисьор — Георги Дюлгеров, оператор — Радослав Спасов, композитор — Божидар Петков, художник-постановчик — Георги Тодоров. В ролите: Илия Добрев, Тая Шахова, Жана Мирчева, Маргарита Пехливанова и др.

Зрители на българските филми — премиери 1977 г.

Ежегодно в брой първи редакцията ни помества данни за посещенията на българските филми, излезли на екран през годината, предшестваща току-що изтеклата година. Посочват се зрителите, гледали всяко отделно заглавие в продължение на 1 година от премиерната му дата.

Тук поместваме данни за 1977 година. За някои заглавия, излезли през последните месеци на годината, не е възможно да се изчака обработката на данните за целия едногодишен срок; в тези случаи в скоби е указано изрично за какъв период те се отнасят.

ЗАГЛАВИЯ	ЗРИТЕЛИ	ЗАБЕЛЕЖКА
1. Авантаж*	720 764	(за 11 мес.)
2. Барутен буквар	407 642	
3. Басейнът*	737 133	
4. Бой последен*	1145 946	
5. Войници на свободата* (I и II серия)	912 356	(за 10 мес.)
6. Годеницата с най-красивите очи	474 658	
7. Година от понеделници	457 755	
8. Звезди в косите, сълзи в очите	493 329	
9. Лъжовни истории	349 226	
10. Мъжки времена*	663 822	
11. Матриархат	655 507	
12. От другата страна на огледалото	569 778	(за 9 мес.)
13. Срещу вятъра	295 486	(за 11 мес.)
14. Слънчев удар	482 740	(за 10 м.)
15. Хирурзи	805 417	
16. Хора от далече	315 770	

* Звездичката означава, че посочените филми поради по-голямата им дължина са били посещавани с двойни билети.

На екрана през 1979 г.

През настоящата година възнамеряваме да пуснем по екраните на страната между 170—180 премиери. Увеличението в сравнение с миналата година е незначително. За съжаление въпреки амбицията ни, въпреки голямата ни убеденост в необходимостта да се премине към едно почувствително увеличение на премиерните заглавия (200—220 годишно), за да се решат много по-всеобхватно и цялостно задачите на кинореpertoара, редица причини, непреодолими засега, не позволяват да реализираме тези наши намерения.

Нашата основна задача през тази година ще бъде да обезпечим сравнително разнообразен, богат и, най-важното, актуален филмов репертоар, т. е. ще се постареем да покажем на зрителите своевременно — без големи закъснения — най-значителните творби в световното кино, които са все още в ползрението на кинокритиката и зрителите, интересувачи се активно от развитието на новите тенденции и явления във филмовото изкуство.

В репертоара на кината ще бъдат включени над 20 български филма, сред които: „Кратко слънце“ (реж. Л. Кирков), „Барьерата“ (реж. Хр.

Христов), „Лачените обувки на незнайния воин“ (реж. Р. Вълчанов), „Роялът“ (реж. Б. Пунчев), „Бумеранг“ (реж. Ив. Ничев), „Бягай, обичам те“ (реж. Р. Узунов), „Снимки за спомен“ (дебют на реж. Р. Сурджийски), „От нищо нещо“ (реж. Н. Рударов), „Черешови градини“ (реж. Ив. Андонов), „Белязани атоми“ (реж. Гр. Островски), „Всичко е любов“ (реж. Б. Шаралиев).

Както и досега, филмите на съветските киностудии ще заемат централно място в програмите на нашите кинотеатри. Премиерните съветски филми, които ще видят нашите зрители, ще ни приобщат към най-значителните и актуални проблеми на съветското общество, ще ни запознаят с поривите и стремежите на съветския човек. Особено внимание ще бъде обърнато на чествуването на 60-годишнината на съветското кино, изиграло огромна роля в развитието на световния кинематографичен процес, упражнявало и упражняващо и днес изключително влияние за духовното и естетическо извисяване на многомилionenни аудитории в цял свят.

На българската публика ще представим такива заглавия като: „Странната жена“ (реж. Ю. Райзман),

„Отец Сергей“ (реж. И. Таланкин), „Мой ласкав и нежен звяр“ (реж. Е. Лотяну, по произведението на А. П. Чехов „Драма на лов“), „Блокада“ III и IV серия (реж. М. Ершов), „Женитба“ (екранизация на едноименното произведение на Н. В. Гогол на реж. В. Мелников), остро сюжетните приключенски и криминални филми „Зона на особено внимание“ (реж. А. Малюков), „Подаръци по телефона“ (реж. Ал. Бренч), „Операция „Тачанка на юг““ (реж. Е. Шерстобитов), „Въоръжен и много опасен“ (реж. В. Войнчок), комедиите „Вас ви очаква гражданката Никанорова“ (реж. Л. Марягин), „Градчето Анара“ (реж. И. Квирикадзе), „Смешни хора“ (реж. М. Швейцер) и др.

От филмите на останалите социалистически страни ще спомена „Адвокатката“ (реж. А. Летрих), „Оставете го нека се страхува“ (реж. Л. Рихман)—Чехословакия, „Делото Горгонова“ (реж. Я. Маевски), „Пробни снимки“ (реж. А. Холанд, П. Кондзерски, Е. Домарадски)—Полша, „Не се навеждай навън“ (реж. Я. Жамбойан), „80 хусари“ (реж. Ш. Шара)—Унгария, „Реванш“ (реж. С. Николаеску)—Румъния, „Северино“ (реж. Т. Рихтер)—ГДР, „Специално възпитание“ (реж. Г. Маркович)—Югославия, „Рио негро“ (реж. М. Перес)—Куба, „Двете майки“ (реж. К. Лой)—Виетнам, и др.

Ето и някои заглавия на филмите от несоциалистическите страни: „Железният префект“ (реж. П. Скуитиери), „Пътят на наркотика“ (реж. Е. Кастелар)—Италия, „Вземи парите и бягай“ (реж. Уди Алън), „Джулия“ (реж. Фр. Цинеман), „Правилата на доминото“ (реж. Ст. Крамер)—САЩ, „Просто минало“ (реж. М. Драш), „Светата година“ (реж. Ж. Жиро)—Франция, „Жълтата кърпа на щастieto“ (реж. Й. Ямада)—Япония, „Шоколадените гангстери“ (реж. Е. Ортега)—Мексико, „Защо да се убива учителят“ (реж. С. Наризано)—

Канада, „Тополчице моя“ (реж. А. Йълмаз)—Турция, „Спящите кучета“ (реж. Р. Доналдсън)—Нова Зеландия.

Всеки месец в репертоара на кината ще бъдат включвани филми с детска тематика, тъй като 1979 година е обявена за година на детето. На децата ще предложим българските филми „Мигове в кибритена кутийка“ (реж. М. Евстатиева) и „Тримата от морето“ (българо-чехословашка копродукция с реж. Я. Борек), съветските филми „Обелиск“ (реж. Р. Викторович), „Мама“ (реж. Е. Бостан), „Подаръкът на черния магьосник“ (реж. Б. Рицарев), „Последната двойка“ (реж. Б. Нашекин), „Аленото цвете“ (реж. И. Поволоцка), чехословашкия „Как се будят принцеси“ (реж. В. Ворличев), полския „Големто пътуване на Болек и Лолек“ (реж. В. Нехребецки и Ст. Дулц), френския „Барон Мюнхаузен“ (реж. Ж. Имаж), японския „Дивите лебеди“ (реж. Н. Нишизава) и много други.

В студийните кина (те са вече над 30) ще покажем около 25—30 „трудни“ филма, които ще допълнят общата картина на репертоара през 1979 година. Сред тях ще има творби на изтъкнати творци на световното кино и произведения, показващи най-новите търсения в областта на киноезиката. С интерес зрителите ще посрещнат „Като у дома“ (реж. М. Месарош)—Унгария, „Спиралата“ (реж. К. Зануси)—Полша, „В очакване на дъжда“ (реж. К. Кахиня)—Чехословакия, „Баща—господар“ (реж. братя Тавиани), „Дърва за обувки“ (реж. Е. Олми)—Италия, „Три жени“ (реж. Р. Олтман), „Подставено лице“ (реж. М. Рит)—САЩ, „Селска история“ (реж. М. Сен)—Индия, „Ловците“ (реж. Т. Ангелопулос)—Гърция, „Разкази за привиденията“ (реж. М. Кобаяши)—Япония, „Есенна соната“ (реж. И. Бергман)—Швеция, и др.

БОГОМИЛ ГРОЗДАНОВ

Български филми, получили международни награди през 1978 г.

И през изтеклата година българският филм бе желан гост на редица международни фестивали, на някои от които успя да спечели значителни награди и отличия и с това да укрепи международния си авторитет, с който се ползува вече от няколко години.

На Двадесет и осмия международен кинофестивал в Западен Берлин режисьорът Георги Дюлгеров получи наградата „Сребърната мечка“ за филма „Авантаж“. В Антверпен — Белгия, на Осмия международен кинофестивал филмът „Мъжки времена“ на режисьора Едуард Захариев бе удостоен с две награди: наградата за трети най-добър филм на фестивала и почетен диплом на ФИПРЕССИ (Международната федерация на кинокритиката). Наградата „Сребърният Лачено“ на Деветнадесетия международен кинофестивал в Авелино — Италия, бе присъдена на режисьора Людмил Стайков за филма „Допълнение към Закона за защита на държавата“. На Втория международен фестивал на пълнометражния филм в гр. Анталия — Турция, фил-

мът „Звезди в косите, сълзи в очите“ на режисьора Иван Ничев бе удостоен с наградата „Сребърен портокал“. Игралният филм „Слънчев удар“ на режисьорите Ирина Акташева и Христо Писков получи наградата на вестник „Руде право“ на Двадесет и първия международен кинофестивал в Карлови Вари — Чехословакия. Голямата награда на Международния кинофестивал в Прад — Франция, бе присъдена на игралния филм „Дърво без корен“ на режисьора Христо Христов.

Научно-популярното ни кино през годината също така добави към своя портфейл няколко международни награди:

На Петнадесетия кинофестивал в Краков — Полша, филмът „Насекоми-музиканти“ на режисьора Константин Григориев получи „Сребърен дракон“. С първа награда „Златен глобус“ на Деветия международен кинофестивал по организация и автоматизация на производството и управлението — София, бе удостоен филмът „Мултипликационен подход

и ефективност“ на режисьора Светослав Иринков. На същия кинофестивал диплом за отличие получиха филмите на режисьора Любомир Обретенов „Автоматизация на проектантския труд“ и „Мултипликационен подход в електрониката“, „Хоризонтите на Астра“ на Аврам Пинкас и „Високопроизводителни машини“ на Димитър Китанов. „Орехът в земите на горския фонд“ (режисьор Димитър Катеров) на Четвъртия международен фестивал на селскостопанския филм в Сарагоса — Испания, взе наградата за филм, най-добре представящ екологичния проблем. „Насекоми-музиканти“ (режисьор Константин Григориев) и „Физиката — фантастика и реалност“ (режисьор Константин Обрешков) бяха удостоени с най-голямата и единствена награда — почетен диплом на Тридесет и втория конгрес и фестивал на Международната асоциация на научното кино (МАНК) в Кайро — Египет. Филмът „Златни пясъци“ (режисьор Огнян Данаилов) получи наградата за най-добър рекламен филм, показан на фестивала в Шпиндлерув-млин — Чехословакия. „Да опазим водите чисти“ (режисьори-оператори — Димитър Китанов и Михаил Делчев) бе удостоен със сребърен медал на Деветия международен фестивал за опазване на околната среда, състоял се в Букурещ. На същия фестивал филмът на Любен Цолов „Опасни искри“ получи бронзов медал.

Документалните филми на творческия колектив „Глобус при Студия за игрални филми „Овчарско“ на режисьора Христо Ковачев и „Хора като нас“ на Весела Зарева бяха премирани на XXI международен фестивал на документалния и късометражен филм в Лайпциг, ГДР: „Овчарско“ спечели наградата на гр. Лайпциг, а „Хора като нас“ — почетен диплом.

На световния екран през годината българското анимационно изкуство също така достойно защити своето име. Филмът „Февруари“ на режисьора Стоян Дуков бе удостоен с Трета награда от журито на Третия международен фестивал на анимационния филм в Загреб — Югославия. А „Кауза пердута“ на Доньо Донеv бе обявен за най-добър анимационен филм на кинофестивала в Солун — Гърция. Журито на Международния кинофестивал в Отава — Канада, даде Първата специална награда на филма „Хипотеза“ и Третата специална награда на „Постановка“. И двата филма са дело на режисьора Анри Кулев.

На XVI международен фестивал за детски филми в Хихон — Испания, бяха наградени за сполучливо претворяване на детската тема анимационните филми „Земното кълбо“ (реж. Радка Бъчварова), „Понеделник, ден за добри дела“ (реж. Пенчо Богданов) и „Шаро — музикант“ (реж. Румен Петков).

Горните данни показват, че през 1978 година Българската кинематография е била удостоена с 22 международни награди и отличия за 26 филма: 7 от тези награди са получени от 6 игрални филма, 8 — от 11 научно-популярни, 5 — от 7 анимационни и 2 — от 2 документални филма.

За 34 години кинематографията ни е получила общо 489 международни награди и отличия, спечелени от 345 филма: 109 от тези награди се падат на 59 игрални филма, 245 — на 194 научно-популярни, 46 — на 41 документални и 89 — на 51 анимационни.

Изнесените цифрови данни недвусмислено говорят за успехите на българското кино в чужбина, за таланта на създателите му — сценаристи, режисьори, оператори, художници, композитори, които утвърждават международния му престиж.

НЕДЯЛКО АНТОВ

Новата кройка на работническата блуза в западното кино

ЙЕЖИ ПЛАЖЕВСКИ

„Пролетарското кино“ се роди в Германия след Ваймарската република. Естествено тук имам пред вид киното, създавано в капиталистическите страни и представляващо съставна част (макар и числено много слаба) от тези кинематографии. Съвременните социалистически кинематографии биха могли изцяло да бъдат определени като „пролетарско кино“, тъй като за това бихме разполагали с достатъчно формални аргументи. Но това всеобхващащо понятие вече не би означавало нищо, би действувало дори погрешно. А ново отделение на „работническата тема“ в тези кинематографии би дало толкова качествено различен материал, че той трудно би могъл да се сравнява със западните филми.

Нека да възприемем традиционното разбиране на термина като онази част от надстройката, която започва да конфликтуета с настоящата икономическа база. Макар че и това определение е твърде широко за проблема, който ни интересува. Вярно е, че работникът като герой на филмовата драма в повечето случаи е вече един съзнателен идеен подбор. Когато видим на фотосите от филма главния актьор да стои в работническа блуза до струга, веднага се досещаме, че това е филм на прогресивен творец. Но това може да бъде и погрешна диря, защото работническата класа може да бъде предмет на наблюдение и от страна на противниците.

Ако за отличителен знак приемем не някаква определена политическа позиция, а някакъв тип герой и обкръжение, то тогава ще можем напълно точно да формулираме нашия въпрос. Извършват ли се напоследък някакви сериозни промени в „пролетарското кино“, набелязват ли се в него отдавна несрещани явления и какво ги предизвиква?

Два са критическите метода, които е възможно да бъдат използвани — индуктивният и дедуктивният. Избираме втория, тъй като общоприетите предпоставки ни се струват днес по-ясни от конкретния филмов материал. Касае се именно за това, че в много развити капиталистически страни организираната работническа класа, която се явява изразител на общонационалните интереси и се стреми към участие в правителствата, престава да бъде една от главните опозиционни сили.

Това положение не оказва ли влияние върху филмовото творчество и най-вече върху онова, което запазва реалистичната връзка със социалната действителност? Променя се и зрителят — пролетарският и непролетарският, — и то най-вече без връзка с филмите.

Еснафската публика се промени сякаш из основи. Каквото и да мисли за научния социализъм и за работническите политически организации, тя вече не материализира пролетариата единствено в образа на влачеща се към фабриката тъпла или маршируваща в походите срещу полицейските кордони. Трябваше да свикне с факта, че буржоазните министерства на пощите издават пощенски марки в чест на Карл Маркс; че левицарските кметове като стопани и управители на района издават официални разрешения за местни конгреси и сборове на управляващите партии; че избраният от комунистическата листа кмет на Вечния град е приет с подобаваща церемония от папата. . . . Колко е далеч всичко — това (макар че са минали едва 50 години) от известната дефиниция на революцията на черносотническия руски политик Пуришкевич: „ . . . всичко се обърна — коне, проститутки. . . , с червени хоругви се натиска напред оглупялата тъпла“. Изразената тук биологическа ненавист към работническите маси и просъществувала още някъде за известно време с подобна липса на въображение от страна на разтревожената реакция днес е направо немислима. Еснафският зритель, който гледа на екрана пролетарския герой, може да се бои от него, но също така може да види в него и бъдещ министър в правителството на страната.

Но и пролетарският зритель е вече друг. Би било излишно да се повтаря, че в периода на промишлената цивилизация той е повече и по-всестранно образован от своя дядо. Важното е, че това е зритель, надарен с развито чувство за отговорност за съдбата не само на своята класа, но и на цялата страна. И всъщност той вижда света значително по-широко, по-цялостно, в различни взаимозависимости. Ще бъде ли доволен такъв зритель от ограничения, плакатно представен в схематичното кино образ на своя класов другар?

Ето защо напоследък типът на революционната епика, наследен непосредствено след великата съветска класика от немия период, след „Броненосецът“, „Потьомкин“ и „Арсенал“, ни се струва лишен от перспективи. Това е филмът със събирателен герой — човешката маса, която извършва пред кинокамерата монументални движения на протест в еднозначни ситуации и наситени със символични значения.

Такива филми все още се създават — достатъчно е да споменем „Нощта на свети Хуан-Смелостта на народа“ или „Марш оттука!“ на Хорхе Санхилес, „Събития в рудника Марусия“ на Мигел Литин, „Отчуждаване“ на Марио Роблес или най-изтънчения от тях — „Карабини“ на Руи Гуера. Те звучат като подбуждане, в паметта се запечатва техният морален императив в битката за обществено освобождение, но лицата на героите и индивидуалните им мотивировки се забравят веднага след прожекцията. Знаменателно е, че всички филми от този тип произхождат днес от Латинска Америка. Именно там главна задача на киното е пробуждането на класовото съзнание, на способността и активността на пролетариата, а нивото и подготвката на зрителя напомнят за съветския зритель от ранния период на Айзенщайн или Довженко. На публиката с друго ниво на съзнанието подобни филми изглеждат грозни и познати по съдържание независимо от важността на посланията им, от тяхната понякога голяма пластична красота.

В името на справедливостта трябва да признаем, че съществува географски по-близка до нас промяна — нека я наречем европейска — в стилистиката на филми „за пролетариата изобщо“. Тя всъщност не притежава никакви собствени черти, напомня ни за фактурата на документалните филми, а отделни герои, макар и малко по-добре отделени от общата маса, продължават да имат и по-нататък значение единствено като защитници на колектива. Но тонът на тези филми е лишен от излишен патос, той е делови, понякога дори сух, не увеличава визуалните символи-знаци и не борави с общи категории, като „борба“, „солидарност“ или „класов гнет“. „Другари“ и „Удар за удар“ на Марин Кармиц, „Скъпа мамо, добре ми е“ на Кристиан Зивер или „Воландови“ на Мариана Людке и Инга Кратиш са примери за много конкретно кино с инструктивна насока. С помощта на регистраторски точна фотография, с помощта на дискусивни диалози авторите на тези филми се стремят да внушат на работническия зритель (ограничавайки се единствено с него) съвременния опит от стачните борби, да му посочат начините за участие в управлението на предприятията.



„Работническата класа отива в рая“

Докато в „Отчуждаване“ народът се бори със страшните демони на експлоатацията, недосегаеми и мощни като върховете на Андите, то в „Удар за удар“ френските тъкачки затварят директора в неговия кабинет и не му позволяват да отиде до клозета, за да го направят склонен към отстъпки. Проявата на тоналността е очевидна.

В заключение трябва да отбележим, че нито тук, нито там не бива да търсим новаторско отношение към съвременния пролетариат. Струва ми се обаче, че е важно да знаем дали обществените промени, които посочихме, са отразени в кинематографиите на промишлено развитите страни и особено във филмите с по-малко специализирано предназначение.

По този повод би трябвало да имаме пред вид политизирането на западното кино след студентските вълнения през 1968 година. И все пак филмите, които са оказвали влияние върху тази протестна вълна, удивително малко са показвали на екрана работници. Това е нов, интресен довод за неklasовия ѝ характер.

Изключение прави филмът на Ласе Форсберг „Нападението“, който показва образите на протестиращ студент и мним работник. Последният е напълно откъснат от всякакви контакти с шведската работническа среда и е ограничен в самотния си анархистичен бунт. Нахвърля се например върху двама нищо неподозиращи граждани в елегантна лимузина, изхвърля ги от колата и сам се настанява в нея, крещейки: „Работническата класа е направила тази кола, аз съм работник и поради това колата ми принадлежи!“ Лесно можем да отсъдим, че се намираме на терена на чистата социална фантастика. И това наистина ни дава право да смятаме, че протестното вдъхновение не е обогатило киното с нови знания за съвременната работническа класа.

Интересът към пролетариата в западното кино е пораснал, макар че на пръв поглед подобно твърдение може да ни се стори неочаквано. За това не бих могъл да приведа аритметични доказателства. Затова пък съществена промяна се забелязва в качествено различия метод за изграждане портрета на работника. Съобразно постиженията на интроспективното кино този портрет е придобил конкретност във времето и пространството.

Вече писах, че в нашата културна формация залязоха представите за пролетариата изключително като за символ на определени обществени сили, без личен облик. Но би трябвало да бъде изоставен и противоположният полюс — полюсът на „Вик“ на Антониони. Днес би предизвикало само смях преобличането на екзистенциалистките разногласия на консумативното общество в работническа блуза, механичното заместване на дворците на промишлената аристокрация с вида на жалките бензиностанцийки.

Защо бихме се дразнили повече днес, отколкото преди 20 години, когато Антониони се отправи към пътищата над Падуа. В това има свой дял порасналото въздействие на социалистическото кино през двете следващи десетилетия (и това е сигурно!). Но този дял е все пак скромен от гледна точка на твърде недостатъчното присъствие на филмите от социалистическите страни по екраните на Запада и на слабото сравняване на психосоциологичните явления тук и там. Несполучливият експеримент на „Вик“ днес ми се струва невъз-



„Двадесетият век“

можен преди всичко поради това, че именно на Запад се появиха филми, наситени с неконвенционално познание на проблемите на западния пролетариат. Те са толкова значими, че практически правят невъзможно връщането към стария стил.

Нито за миг не бих се покосил да дам палмата на първенството за този период на един от най-зрелите филми на английските „млади гневни хора“ — на саркастичната сатира „Събота вечер, неделя утрин“ на Карел Райш. Заедно с писателя Алън Силитоу Райш е разкрил образа на човек, разгневен от сивотата и от липсата на перспективи в своята промишлена цивилизация. Авторите са отишли против установените схеми: предварително те не са си поставили никаква теза, дали са простор на всички неочакваности и колебания в поведението на героя, на неговата незрелост. Само с един замах техният Артур преобръща няколко мита за съвременния работник на Запада. разпространявани например от сладникавия френски популизъм от типа на „Вратата на люляците“ на Рене Клер.

Артур е добър специалист, работи прецизно и бързо, но без ентузиазъм, без желание; след работа си избърсва ръцете с гримасата „оставете ме на мира!"; не обича пропагандата и празните приказки; в къщи се откъсва от своята професия, като облича модно ранрано сако; презира обкръжаващия го свят и баща си, който се задоволявал с ежедневна порция телевизионно зрелище; стреля със сачми в гърба на заядливата клюкарка; застава на страната на строшилия витрината бродяга, обявява се против пазителите на обществения ред и гласува за комунистите само и само за да противодействува на установеното и безкритичното. В края на филма заедно с една красива девойка хвърля камъни към чистичките работнически къшурки с градинки. Не би желал да осигури на своето момиче къщичка с градинка? Да, искал е, но едновременно с това се е боял от такива къшурки — инструмент за притесняване на разрастващите се жизнени претенции на наемната класа.

Провокационното противоречие в образа на Артур отвори път на възрастните към „пролетарското кино“. Както в пътуванията из миналото („Приятели“, на Марио Моничели, „Метело“ на Мауро Болонини „Адален 31“ и „Джо Хил“ на Бу Видерберг, „Сако и Винцети“ на Джулиано Монтадо, „Ла Чечилия“ на Жан-Луи Комол), така и в по-съвременните конфликти образът на пролетария е придобил сложност и психологическа дълбочина, подчинявайки се на магическия чар на опростения обществен детерминизъм. Не е резултат единствено от съвършенството на италианската кинематография, нито пък е случайност, че италианците се оказаха без конкуренция в тази област. Преди всичко за това до-

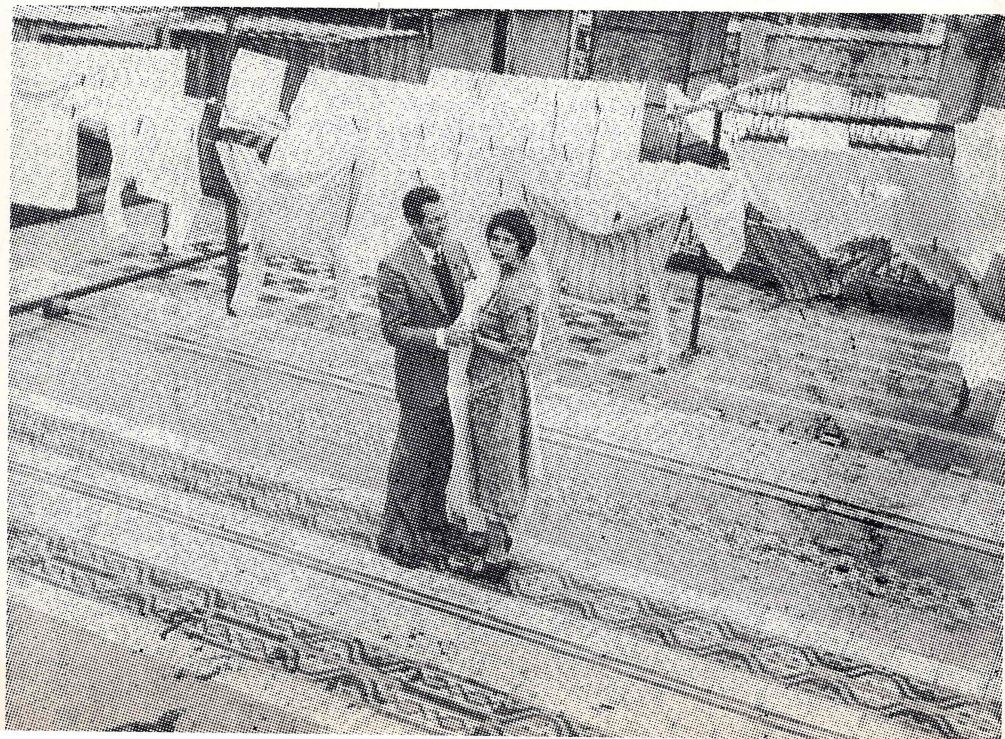
принесе социалното разпределение на силите: зрелостта на италианския пролетариат се оказа по-голяма, отколкото зрелостта на италианските режисьори.

Единствено вярната съпоставка на отделния работник с цялата многозначност на историческата ситуация, с всички изкушения на строя, които имат за цел да натурализират най-активните противници, можеше да даде диалектическа правдоподобност на западния пролетариат. А в тази правдоподобност е скрит отговорът на трите следващи въпроса, продиктувани от историята. Не е ли изгубил съвременният пролетариат в условията на консумативната цивилизация желанието си да промени света? Дали са се намерили в действителност други „значително по-леви“ сили, които се стремят към революционни действия? И дали пролетариатът се е превърнал в сила, която може да поеме своя дял отговорност в плуралистичната ситема за осъществяване на общонационалните цели?

Най-голямата напоследък епическа творба, която прави от пролетариата движеща сила на нашето столетие, е без съмнение „Двадесетият век“ на Бернардо Бертолучи. Смело синтетизираното заглавие напълно отговаря на филма, който с рядка за днешното кино широта се стреми да изясни защо от няколко десетки години светът е тръгнал решително наляво. Комунистът Олмо, противопоставен на своя връстник, земевладелеца Алфредо, става изразител на всички мечти на прикования към земята народ, който въстава. Но същевременно той е човек, който съзнава необходимостта от диалог, от „исторически компромис“.

От една страна, и в характера на Олмо, и в режисьорския подход на Бертолучи срещаме известен брой еднозначни символи-пътепоказатели, които трасират генералната, „идейната“ линия на действието, а, от друга, действия, които чрез непредвидената спонтанност на образа определят логиката на историческото развитие. Олмо, приятел и антагонист на Алфредо, антифашист и партизанин, в дните на народното въстание през април 1945 година осъжда земевладелеца на смърт, но заедно с това и на живот, за да бъде жив свидетел на смъртта на своята класа. . . . В образа на Олмо авторите са вложили автентични черти на западния пролетариат, който бе главният победител над фашизма, но не придоби от това всички очаквани последствия. В тези черти се промъква доктринерската вяра в автоматичното развитие и необходимостта от приспособяването към неликвидираните класови антагонизми. Не случайно във финалната сцена Олмо и Алфредо, вече възрастни мъже, продължават да се боричкат из полския път. Левичарската критика преписа на авторите някои натуралистични пресиравания на детайлите, но призна за реалистична неговата концепция, разкриването на главните обществени конфликти в Италия.

„Един особен ден“



„Работническата класа отива в рая“ на Елио Петри е като че ли логическо продължение на епоса на Бертолучи за избора, който пролетариатът трябва да направи днес. Лулу Маса не напомня за Олмо, който винаги без колебание започва борбата. Тъкмо обратно, ще се срещнем с него, когато, подчинявайки се на внушенията на фабриканта, определя на колегите си норми на акордна работа на конвейера. Типичен пример за резултата от консумативния хладилнико-автомобилен модел? На пръв поглед е така. Маса вече притежава хладилник и автомобил, макар че ги е придобил по начин, заради който си е спечелил не един презрителен поглед на своите другари и колеги по работа. Така морално съмнителният герой е необходим на Петри, за да постави нов въпрос в киното: „И какво по-нататък — след хладилника и ФИАТ-600?“

Една злополука в момент на работа пробужда приспаната способност на Маса да прави изводи, да разсъждава. Онеправдан от правораздаването, за което слабо производителният работник престава да има някакво значение, героят се съюзява с фабричните профсъюзни ръководители. С нетърпението на новопокръстения той обаче се разочарова от ограничеността на техните начини на действие, които не водят до непосредствени резултати. Хвърля се в обятията на анархистичните левичари: техните лозунги са така чудесно революционни. Маса обаче притежава твърде остра самокритичност. Убеждавайки се за сетен път в безрезультатността на лозунговите протести на своите брадати съюзници, той отново се връща към другарите си от фабриката.

Италианските критици писаха, че ситуацията във филма на Петри била по-мъдра от неговия герой. Ако намирането на собствен път от Маса показва в действителност известна доза автоматизъм („дори слепият работник трябва да види в края на краищата къде е неговият класов интерес“), то самото формулиране на положението на пролетариата като положение на постоянен избор е ново и интересно. Когато показват пътна неочакваност, решенията, взети от пролетариата, се превръщат във вълнуваща тема за произведенията на изкуството. Отношенията на пролетариата с други обществени сили, условията му за живот, системите за съблазняване и формите на предателство така бързо се изменят, че всяка нова крачка напред привлича нашето внимание, тъй като не е могла да бъде предварително предвидена.

Епопея за предателството и предаността на работническата класа е неоценената в Полша комедия на Еторе Скола „Толкова много се обичахме“. Тук отново се поставя проблемът за избора: героичното единство на една антифашистка партизанска част, разбито от унищожавашата сила на буржоазната стабилизация. Докато едни партизани с егоистичен порив печелят много пари, други се отказват от преуспяващата кариера заради своите младежки идеали. Това е цялата история на Италия след разгромването на фашизма, разказана чрез съдбата на трима приятели. По-бледна проблематика на предателството срещахме в „Красивата маска“ на Бернар Пол — портрет на една тъкачка, профсъзна активистка, която не само отблъсква авансите на „прогресивния“ директор на фабриката, но склонява един емигрант-италианец (отново тези италианци, та дори и във френските филми!) да започне борба за правата на френските си другари.

Във филма на Пол единственият оригинален елемент е жената като събирателен образ на идейни сблъсъци. Не знам в каква степен изборът на героинята е бил свързан с офанзивата на Движението за освобождаване на жената, но това все пак не е най-важното, тъй като двете тенденции водят към подобна насока. Положението на жената в работническите семейства е решаващо за тяхната сплотеност. Творците все по-често отхвърлят схемата, съгласно която мъжът е богът-творец, който олицетворява класовия инстинкт и революционната борбеност, а пък жената, която е домашна котка и се занимава с децата и кухнята, се бои от всяка рискована крачка на мъжа си, задържа неговата активност или в най-добрия случай се примирява със своята съдба от любов или заради свещеното спокоевие...

Новият облик на пролетарката, имащ своя далечен първообраз още в „Майка“ или „Солта на земята“, Пол моделира още в своя по-раншен филм — „Време да се живее“. Марина Влади (макар и не твърде убедителна като жена на работник) е правдива противоположност на онези жени, които лакомо се нахвърлят на спечелените от мъжете пари. Тя първа забелязва безсмислието на съпружеската тирания (разсипвайки си здравето под командата на строителните предприемачи, съпругът работи извънредно и през неделите). Именно тя се стреми да излезе от схемата на разговорите около масата, които се свеждат до „колко струва“ и „евтино-скъпо“. Жената много по-проницателно отделя целите от средствата и не позволява на мъжа си да изгори пред олтара на консумативността. Почти също така проницателна, макар и в друга историческа ситуация и под влияние на различни стимули е Антоанета от „Един особен ден“ на Скола, която в този ден отхвърля от себе си целия баласт от фашистка мистика, която страстно е поддържала.

Затова пък рядък пример за еснафско раболепие, за типично ревизионистично отношение, забвързване през погледа на дребната буржоазия е „Халифката“ на Алберто Бевилакуа. Роми Шнайдер е трябвало тук да се всели в образа на една работничка, съпруга на профсъюзен деятел, убит от полицията по време на една демонстрация. Неочаквано тя

става любовница и съюзник на „образован“ фабрикант, представител на неокapитализма. Бевилакуа не отрича на своята героиня активност и смелост в направения избор, толкова повече, че насоката на този избор се формира под влиянието на благочестивите желания на еснафския зритель.

Обаче ако еволюцията в съзнанието на западния пролетариат може да се проследи от лично чрез поведението и положението на жената, то към неоценените събития можем да причислим предпоследния филм на Виторио де Сика, „Кратка ваканция“. Клара, тази „задъхана мравка“, която с големи усилия поддържа в привидно добро състояние голямото си семейство, получава от завода единствения отпуск, който тя и семейството ѝ трябва да приемат — в санаториум за гръдоболни. Неговите стени, будещи страх у богатите и болните от туберкулоза, се превръщат за Клара в благословено място за откриване на радостта от свободното време, за духовно развитие, за усещане вкуса на асимилираната култура. Познала звученото на тези думи, Клара вниква в тяхното значение толкова, колкото живеещият на Екватора, който е чувал за снега, но никога не го е докосвал . . .

Създателите на подобни предвестнически творби дават израз на убеждението, че движещата сила на историята, каквато е работническата класа, отслабва или се засилва в зависимост не от това, дали работникът притежава хладилник и ФИАТ, а само от това, дали е успял да преодолее ограничаващото го отчуждение. Отчуждението, което предизвикват образованието и културата, днес е най-чувствително, защото отчуждава индивида, затваря го в измеренията на личната му съдба и житейските му събития, не му позволява да види цялото. Жертва на това отчуждение по-често стават жените, които са по-слаби същества от мъжете, и най-вече децата на пролетариата.

Тези деца биват двойно ограбвани: от дуализма на по-добрата и по-лошата система на образование, а така също и от педагогическата система, която им позволява да развиват единствено потребителската част на своите възможности. Този основен, засягащ милиони хора проблем най-вълнуващо и с остро чувство за правдивост е осъзнал Кенет Лоуч в „Каси“. Той е отхвърлил крайните ситуации, за да заинтересува зрителя не с поразяващ натурализъм, а именно със ситуации, приети за „нормални“ в англосаксонските среди.

Числено мощната и нестраниаща от прогресивни мисли американска кинематография нищо не ни говори за съвременната работническа класа. Дори когато насочва обектива си към съдбите на обществото, тя предпочита да изобразява лумпенпролетариата („Среднощен каубой“, „Плашилото“). Ако пък се заеме с работниците, както е в „Автомивка“ на Майкъл Шуъл, показва техните образи фарсови и глупави.

Когато извънредно чувствителният към обществената действителност Джон Касавитис в „Жена под влияние“ показва вярно истински работнически дом (в американските филми работникът е 82 пъти по-рядко герой на кинотворби, отколкото гангстерите), той прави това единствено за да покаже, че и жените на работниците страдат от нарушаване на нервното равновесие и трябва да отидат на психоаналитик.

Това напомня за познавателния похват на Скола, който в забавния „Драма на ревността“ е побързал да създаде дори в работническа среда възможност за „семейства от трима“, които не са само измислица на упадъчната и преситена буржоазия. Ценността на този социален разрез може да се сравнява с онези антирасистки филми, които показваха, че и негрът може да бъде интелигентен детектив.

„Драма на ревността“ би могъл да представлява въведение в голямата тема за сексуалния живот на съвременния пролетариат (например отъждествяването на политическата революционност с моралната или пък обратното). Но досега не сме чули за никакъв сериозен опит в тази насока. Това в никакъв случай не е гротеската с километрично заглавие „Изхвърлени по волята на съдбата в синьото августовско море“ на обичащата скандалите Лина Вертмюлер, където един моряк от частна яхта, унижаван от собствената си, на един безлюден остров я подлага на всички еротични унижения според най-баналната схема на класовата мъст.

Статистиките няма да открият в продукцията от последните години някакво бързо увеличаване на броя на западни филми с герой-работник. Промените не са много. Екранният образ на пролетариата от черно-бял се превръща в цветен, от плосък — в триизмерен, от предварително начертан — в труден за предвиждане. Седна дума — оказахме се близо до истината. До цялата ли?

Канадското кино на 70-те години

АЛЕКСАНДЪР ЯНАКИЕВ

Есента на 1978 г. даде възможност за представително запознаване с канадското киноизкуство — около 40 заглавия от всички видове кино. Един филм бе пуснат по кината от ДП „Разпространение на филми“, а останалите се появиха благодарение инициативите на Българска национална филмотека: програма от експериментални филми и панорама на квебекското кино. Панорамата бе организирана като отговор на също двуседмичната панорама на българското кино, проведена в Канада през пролетта на 1978 г. Гостуваха ни Робер Додлен от квебекската синематека и режисьорът Жак Лъодюк.

Квебекското кино (на френски език) е неконвенционално явление, което не отговаря на евроамериканските стандарти, с които сме свикнали — то е бавно, обстоятелствено, в стремежа си към документализъм стига до крайности. За да го гледа и възприема, зрителят трябва да се съгласи с избраната стилистика и да се „застави“ да вникне в произведението. Изключенията, които се срещат, се смятат от квебекската критика като отстъпления пред комерческите изисквания.

Ортодоксален „директен филм“ е „Далеч сме от слънцето“ (1971; Жак Лъодюк). Чуждият зрител, който не познава канадските актьори, лесно може да се подведе, че гледа документален филм от незавършени драматургически и несвързани един с друг епизоди. Те илюстрират ежедневието на обикновени хора, като всяко действие е с реалната си продължителност. Според автора филмът показва отчуждението. Според мен демонстрираният „директен“ подход не позволява да се изложи една

авторска позиция, тъй като фактите остават неинтерпретирани.

„Заповедите“ (1974; Мишел Бро) не напуска документалната стилистика. Той визира арестуването на 400 души по време на сепаратистките терористични актове. Направен е от гледна точка на арестуваните и показва огромната психологическа травма, която са получили те за цял живот от грубия допир с една страшна сила — всеобхватна, неясна, несправедлива. Мишел Бро изгражда образа на анонимната тоталитарна държава; представеното е много убедително и но си обобщение за редица действително подписнически режими. Проманата на цвета е използвана в този филм най-действено и оправдано в сравнение с останалите, които също избилствуват с подобни ефекти. Монохромното изображение на сцените от „цивилния“ живот не само подпомага документалното звучене на тези откъси, но и по особен начин контрастира на цветните сцени в затвора, където студена гама въздействува още по-подпискащо.

Общото между „Истинската пригода на Бернадет“ (1972; Жил Карл) и „Ти-кюл Тугас“ (1976; Жан-Ги Ноел) е не само талантливото участие и в двата филма на актрисата Мишelin Ланкто, свързва ги и негативната картина на канадското общество, която рисуват. Обобщението в първия е много по-силно въпреки ексцентричността на сюжета. Героинята скандализира „здравия разум“, който е спасението, единственият начин на съществуване на едно нездравео общество. Какви са „нормалните“ хора, които окръжават Бернадет? Старците



„Лешоядите“

са похотливи, младежите — с комплекси, децата — дегенерирали от липса на обич и ласка, „светиите“ се оказват бандити, профсъюзните лидери служат на полицията. . . Но нейният протест е толкова безмислен, колкото и барикадите от зеленчуците на земеделците. И в двата случая това са постъпки, продиктувани от отчаянието, които не променят нещата. Обезвереното общество лесно и фанатично обявява Бернадет за светица и тя е такава, но не заради мнимата си чудотворност, а заради всичко, което я отличава от другите: в нейните стремежи няма и следа от меркантилност, иска да живее естествено, помислите ѝ са чисти. Желанията на героите от „Ти-кюл Тугас“ са противоположни — щастливо и охолно съществуване без много работа. Мечтата им има точно определен адрес — САЩ, и средствата за постигането ѝ нямат значение.

С това време — края на 50-те, се занимава изцяло „Лешоядите“ (1975; Жан-Клод Лабрек). Това е важен за Канада период, в който едва след смъртта на президента Дюпле-

сис настъпват значителни позитивни промени. Филмът чрез един затворен в частния случай сюжет изгражда образа на време, в което се натрупва все повече напрежение, в което разминаването на стремежите и идеалите на поколенията прераства в разрыв. Общото неудовлетворение кара по-възрастните да трупат, а младите да нехаят за каквото и да е богатство, да пренебрегват традиционните ценности. Атмосферата се създава и чрез използването на киноезика на 50-те години.

„Режан Падовани“ (1973; Денис Аркан) като форма е повлиян от американския трилър, като обект на обвинение — от италианското политическо кино. Но аналозите не анулират собствените качества на творбата. Денис Аркан по свой начин демонстрира корупцията и разложението сред финансовия и политическия елит, техните нечисти сделки, същността на бизнеса, който в крайна сметка е зад всичко.

Достатъчно злободневен е и „Един мъж“ (1977; Робин Спрей, на английски език). Залавяйки се



„Ж. А. Мартен, фотограф“

С темата за замърсяването на околната среда, той стига до неутешителни изводи. Главният герой, тв-репортьор, е слял като супермен — не се страхува да води репортаж под обстрела на гангстерите, но не може да издържи на натиска на собствениците на завода. Усилията на авторите са насочени не толкова към разкриване нравствените проблеми на героя, колкото към публицистичното звучене на темата на произведението.

Канадските документалисти избягват афишираната публицистичност, граничеща с дидактиката. Те предпочитат да оставят впечатление за обективен разказ без открито натрапване на зрителя на собствена концепция. Но това често лишава филмите от по-ясна идея. Те остават на нивото на отделния факт, на отделното изказване, без да стъпват да обобщат проблемите.

Позициите на авторите се разкриват най-добре чрез избора на актуални и парливи теми. Така Артюр Ламонт се занимава с живота на индианците в „Дърварите от Ла Мануан“ (1962) и

„Мисташипу“ (1974). Автентичността на разказите не прикрива липсата на кинематографични качества на тези филми. „Още малко“ (1976; Жан Мартел) въпреки претенциите си повече илюстрира възгледите на белите, отколкото истинските реакции на индианците при контакта им с цивилизацията. Многого обекти — от индианците до хокея — в „24 часа или повече“ (1972—1977, Жил Гру) не се обединяват от една водеща мисъл. „Борбата на болничните служители“ (1976; Денис Аркан) и „Заклучителният концерт на фолклорните тържества „Есенни бдения“ (1976; Бернар Гослен) като мисъл не дават нищо повече, отколкото заглавията им.

„Сезар и неговата лодка от кора“ (1971; Бернар Гослен) заслужава внимание, защото надхвърля тесните рамки на индианския проблем и има много по-общо звучене. Филмът е стилистично издържан, без никакъв коментар — един химн на човешкия труд. Сезар върши своята работа с лекота и видимо удоволствие, радва се на уменията си и предвкушава мига,

когато неговата лодка от кора ще се плъзне по кристалните води на езерото. И накрая един изумителен епизод на чиста и спонтанна проява на „синкретичния“ човек Сезар — украсяването на лодката.

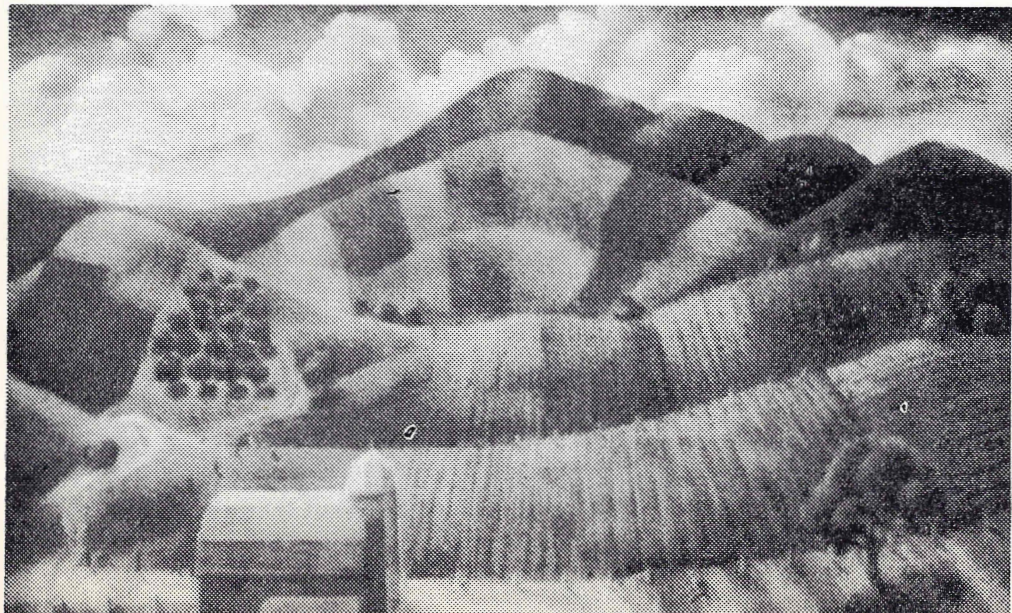
Да се върнем на терена на игралното кино. „Ж. А. Мартен, фотограф“ (1976; Жак Боден) единствен от представените филми е пласиран в по-далечното минало — в края на XIX в. Действието протича спокойно и мълчаливо и зад привидно баналната семейна история режисьорът успява да анализира проблеми на самопознанието, които разглежда в психологически план. Главната героиня Роз-Еме в съвършеното изпълнение на Моника Меркюр, наградена на XXX международен кинофестивал — Кан '76, подтиквана от неясно желание, осъществява една обиколка из областта със съпруга си. Изоставяйки затвореното си съществуване, чрез контакта със света тя отново познава себе си. Диалектиката на този сложен процес е основното във филма.

„Слънцето изгрява по-късно“ (1977; Андре Бресар) си остава една

търговска история за едно брачно бюро. „Последният годеж“ (1973; Жан Пиер Льофевр), без да поставя по-сложни проблеми, печели от изключително точното изпълнение на двамата актьори и от дискретно въведената тема на времето.

Канадските аниматори търсят изразителна във философско отношение константа. Особено интересен и характерен в това отношение е „Игра с маниста“ (1977; Ишу Пател). Еволюцията е показана като поредица налагания на по-силния. Изключително органично и осмислено е използван материалът — отделните маниста се асоциират с основните градивни елементи на Вселената. И съвсем естествено във финала се стига до модела на атома, който човекът държи в ръцете си, и до въпроса, дали всичко няма да се разпадне на първоначалните дребни частици. Близки внушения постига и „Пясъчен замък“ (1977; Ко Хьодеман), където героите сами се създават от малки частици — този път от пясък. И в „Илюзия“ (1975; Фредерик Бак) се разглежда развитието на света. Разтревожен от

„Пейзажистът“



екологичните проблеми, авторът разбива илюзията, че урбанизацията и индустриализацията подсиgurяват изобилие на блага, без да отнемат нещо ценно. В „Икар“ (1974; Пол Бошнер) са обединени митовите за Икар и за Минотавра. Така още по-контрастно се противопоставя безсилието на Минотавра, който унищожаваш със злоба всичко, което може да лети, и прекалената самоувереност на Икар. Мистълта на „Пейзажистът“ (1976; Жак Друен) е, че във всяко произведение присъствува целият творец — съзнанието и подсъзнанието му, детството и спомените, генетичното и културното минало. В „Синхровия“ (1971) Норман Мак-Ларен продължава търсенията от 30-те години на синтез и взаимодействие на музика и абстрактно изображение. Неговата цветомузика създава мажорно настроение. Плавното движение на геометрични фигури в „Сосуун“ (1974; Джордж Сингър) очарова и хипнотизира.

Останалите анимационни филми не достигат особено високо концептуално ниво, нито предлагат интересни експерименти. Но общо канадската анимация приятно изненадва с богатството и сполучливото използване на най-различни техники.

„Сосуун“ е направен с електронноизчислителна машина, „Пейзажистът“ чрез техниката на Алексеев, а атмосферата на „Улицата“ (1976; Каролин Лайф) се създава от живопис под камера. В „Шега“ (1973; Джон Стайтън) е използван еклерът, а в „Мистъл“ (1975; Дарсиа Лаброс) има анимиран актьор.

Част от филмите, включени в експерименталната програма, са съвсем традиционни, повечето експериментират в областта на стилистиката и техниката, без да са оригинални като мистъл, и само два постигат свежи внушения по нов начин. Героят от „Метаморфоза“ (1975; Бари Грийнуолд) в затворения цикъл ставане—работа—телевизия—сън влиза в състезание със себе си и времето; тази борба осмисля живота му. „Канадиен пасифик II“ (1975; Дейвид Ример) е заснет с абсолютно статична камера, която фиксира различни състояния на пейзажа зад един прозорец. От преливанията на удивително красивите природни картини се изгражда очарованието на филма.

Представителната среща с канадското кино даде възможност да се коригират книжните представи за него. То доказва, че има собствена физиономия и от неговите творци могат да се очакват изненади.

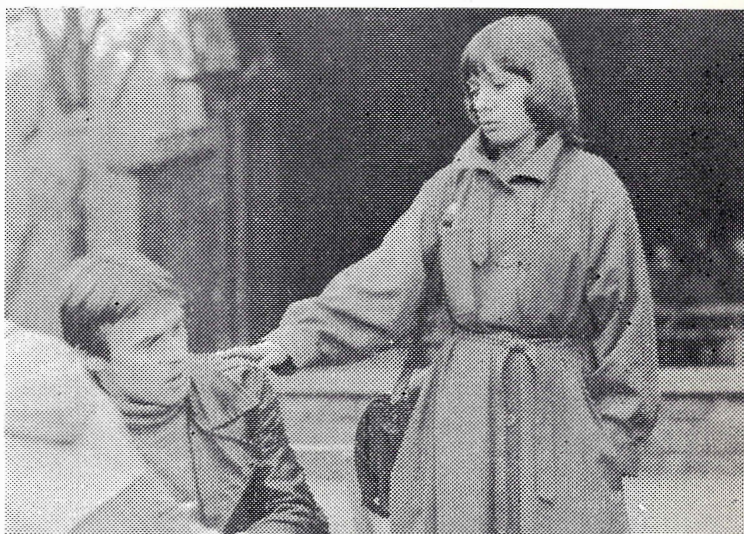
СССР

Леонид Куравльов се снима в два музикални филма — комедията „Вървеше куче по рояла“ (студия „М. Горки“, режисьор Владимир Граматиков) и „Докато мечтата безумствува“ („Мосфилм“, режисьор Юрий Горковенко). В първия филм изпълнява ролята на баща на главната героиня, мил и сърдечен човек, несъмнял да извоюва авторитет дори в собственото си семейство. Във втория филм (действието се развива преди революцията) Куравльов придружава един богат младеж от провинцията в Петербург, обхванат от манията да стане летец, който накрая става поет-декадент. Куравльов трябва да се грижи за него и да го предпазва от съблазните на големия град.

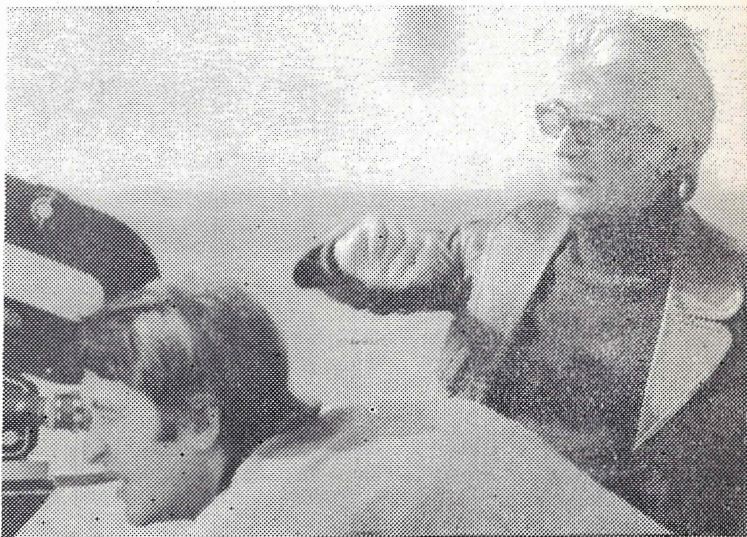
* * *

„Неделна нощ“ на белоруския режисьор Виктор Туров е публицистичен филм, посветен на един от най-важните проблеми в съвременното общество — алкохолизма. „Ние не си поставихме за задача да намерим по-малко или повече удачни рецепти за изкореняването на това зло — е заявил пред кореспондент на сп. „Съветски екран“ режисьорът. — Искахме да покажем самото зло и ужасните последици, които то носи. Няколко пъти на екрана се появяват кадри с реално съществуващи домове за деца, родили се с психически недъзи поради пиянството на родителите. Решихме се да покажем тези страшни снимки, за да могат милионите хора да видят какво може да направи алкохолът...“

Сега В. Туров е зает с постановката на филма „Белият валс“. Сценарият на



▲
Сцена и работен момент от новия български филм „Всичко е любов“ с участието на Янина Кашева и Иван Иванов. Сценарий — Боян Папазов, режисьор — Борислав Шаралиев (снимката долу)
▼



В. Ежов и В. Акимов, завоювал първа награда на Всесъюзния конкурс на

„Госкино“ и Министерството на отбраната, е посветен на армията. „Защо се заин-



▲ Леонид Куравльов (вляво) и Генадий Каралков в кадър от новия съветски филм „Човешка сметка“, сценарист — Юлий Николин, режисьор — Александър Светлов

тересувах от този сюжет, който показва войнишкото ежедневие? — казва режисьорът. — Преходът от училището, от безгрижната младост към зрелостта е процес труден и армията е важно звено във възмъжаването на юношата. Тази среда разкрива характеристиките и дава възможност добре да се огледат нашите герои. Службата в армията става за момчетата тази точка на равностетка, с която започва нов етап в техния живот.“

В Одеската студия се снима комедийният алманах „Дела... дела“, (режисьори М. Генин и Н. Ковалски, сценаристи В. Веселовски и А. Инин).

... Един след друг на екрана се появяват столо-

ве, нареждайки се в известната емблема на „Клуб на дванадесетте стола“ — сатиричната страница на в. „Литературная газета“. Комедията се състои от седем новели. В основата на сценария са положени материали, публикувани в различни времена на 16-а страница на „Литературная газета“. Това са разкази на известни сатирици. Във филма участвуват Владимир Басов, Ролан Биков, Леонид Куравльов, Савелий Крамаров, Владимир Стржелчик и Вячеслав Тихонов, който се снима в своята първа комедийна роля.

Народният артист на СССР, лауреатът на наградата на Ленинския ком-

сомол Константин Степанков заедно с известните актьори Иван Габрилюк и Иван Миколайчик играе във филма „Изкупление на чужди грехове“ ролята на свещеника Урбаниц. Филмът се поставя от В. Пидпадий, за когото това е дебют в игралния филм. Сценарият е създаден по мотиви на романа „Върнисе, Ружена“ на В. Сивчевски. Действието протича през 1942/43 г. на окупираното от хитлеристите Закарпатие. Младият свещеник Богдан Чичура се връща след учението си в Рим в родината. Вярва в хората, желание да върши добро изпълват душата му. Жестоката действителност обаче руши неговите наивни представи за възможността за щастие извън борбата за човешко достойнство и справедливост. Двама души се намесват съдбовно в живота му — отец Урбаниц тръгнал по пътя на предателството на своя народ, и учителят-комунист Русинов, който помага на Богдан да намери своето място в борбата с фашизма.

Режисьорът А. Панкратов поставя в „Мосфилм“ филма „Възрастен син“. Главният герой Шулгин (артист В. Шалевич) непрекъснато се грижи за щастieto на своя вече пораснал единствен син. Сам себе си той счита за неудачник поради ранната си женитба. „Докато си млад, учи той сина си, трябва да направиш кариера.“ Но това, което за бащата е било повод за съжаление, става щастие за младия Шулгин, защото той среща истинската любов.

... Събрал последни сили, право напред върви

човек в милиционерска униформа. За миг в тъмнината се мярка някакво лице и милиционерът рухва на земята. Камерата пренася веднага зрителя в кабинета на генерал Шарапов, където се намира и потърпевшият, участъковият пълномощник Поздняков и капитанът от милицията Тихонов. Неизвестно лице се е опитало да отрови Поздняков, да вземе неговите документи и пистолет. На капитан Тихонов предстои разглеждането на това дело. Впоследствие се изяснява, че престъпникът е използвал като отрова току-що открит уникален препарат. Този препарат би могъл да бъде ефикасно лекарство срещу психични заболявания, но попаднал в ръцете на мошеници, може да послужи и за други цели.

Автори на сценария на филма „Лекарство срещу страха“ (Свердловска студия) са братя Вайнер, а режисьор А. Мкртчян. Пред зрителя се появява калейдоскоп от човешки типове. Срещата с всеки от тях е една малка новела. Ненадлъжничаво авторите на филма говорят за това, колко необходимо е човек да се бори за чистотата на своята душа. В главните роли: О. Науменко, В. Шалевич, З. Кириенко.

В същата студия, Свердловската, се снима и филмът „Търси вятъра“. Действието се отнася към двадесетте години, някъде в Южна Русия, в едно съвсем тихо и забравено от света селище, където се отглеждат чудесни коне. Но и там се разпалва и избухва враждата между класовите врагове — червения боец Павел и един белогвардейски капитан. В главния конфликт се указват увлечени и всички други дей-

ствуващи лица. Филмът се режисира от Любомир Любомудров. В главните роли зрителят ще види Елена Проклова, Лев Пригунов, Павел Кадочников, Константин Григориев, Александър Пороховщиков.

* * *

Какво може да се случи, ако създаденият от ръцете на човек изкуствен мозък започва да действа самостоятелно? Този проблем е занимавал някога професор Яворски само чисто теоретически. Но веднъж електронното дете, появило се на свят в ръководения от Яворски изследователски център, изведнъж изчезва. За това, как се развиват събитията, зрителите ще узнаят от филма „Под съзвездieto на Близнаците“, който се поставя от режисьора Борис Ивченко в студията „А. П. Довженко“. Сценарият е написан по мотиви на повестта „Гост“ на И. Росоховадски.

* * *

По случай 150 години от рождението на Н. Г. Чернишевски Централната студия за научно-популярни филми завършва филма „По следите на Рахметов“. Това е разказ за позорния съдебен процес над Чернишевски, за неговата работа над романа „Какво да се прави“. Във филма, чиито автори са сценаристът С. Айделман, режисьорът М. Таврог и операторът Ю. Маравиев, са използвани много исторически документи.

* * *

По мотиви на разказа „Урок по френски“ на Валентин Распутин е заснел филм режисьорът Евгений Ташков, който същевременно е и сценарист. В



▲ По мотиви от произведения на Максим Горки режисьорът Марк Донской е заснел филма „Съпрузите Орлови“. На снимката сцена от филма

главните роли — Миша Егоров, Татьяна Василиева, Галина Яцкина, Вадим Яковлев. В едно интервю за в. „Советская культура“ писателят В. Распутин казва: „Моят разказ „Урок по френски“ в много отношения е автобиографичен. Той е написан по спомени от детството. Действието се развива в първите следвоенни години, време трудно, студено, гладно, със следи от тежки разрухи, останали от войната и в нашето стопанство, и в човешките съдби. И все пак това бе време на рядко сплотяване на хората пред лицето на трудностите, време на щастливи надежди. Но най-важното, на което съм наблегнал в този



▲
Сцена от съветския филм „Черната бреза“, режисьор — Виталий Четвериков

разказ, е урокът за човешката доброта, урок, който остава в нашата душа дълбока следа.“

Починал е Владимир Вайнщок. Изминали са повече от 40 години, откога-

то по екраните се появява неговият филм „Децата на капитан Грант“, донесъл радост на хиляди деца по света. След Жул Верн е последвал Стивънсън — „Островът на съкровищата“, а по-късно „Конникът без глава“ по Майн Рид и „Въоръжен и много опасен“ по Брет Харт. Владимир Вайнщок е известен също и като сценарист. По сценарий, написан от него съвместно с А. Шелпянов, е създаден един от най-хубавите политически детективски филми в съветското кино — „Мъртъв сезон“.

ПОЛША

Студията за научно-популярни филми в Лодз, която от няколко години широко е отворила вратите си за млади творци, е осигурила напоследък дебютите на трима абсолюенти на Лодзката филмова школа. Войчех Мачевски във филма „Предпролетен вятър“ по сценарий на Барбара Вахович разказва за романите на Стефан Жеромски, израз на разочарованията от обществено-политическото положение в тогавашна Полша. Юлиуш Макулски, взимайки за пример кариерата на един минал 40-те години инженер, показва стойността на разсъдливо избраните и преследвани в живота цели. Филмът се нарича „Направи това сам“. Героите на третия филм — „Хоровод с морал“, на режисьора Лешик Вошевич са ученици от едно лодзко училище, които в местния фолклор търсят да открият ценното в съвременния живот.

Лодзката студия е включила в плановите си и съвместни продукции с чужди партньори на тема „Запазване на природната среда“. „Загадки на моретата и

океаните“ се поставя съвместно с „Леннауцфилд“. Режисьорът Валер Чигински и оператор Роман Дембски през времето на атлантическия рейс кораба „Академик Берник“ са събрали интересен филмов материал за океанската флора и фауна. И чард Франковски, началник на полско-български експедиции, ще реализира филма „Опашане на околната средна Полша и България“.

Във филмовия колектив „Кадър“ е започната реализацията на филма „Довиждане, мамо“ по романа на Хенрик Лодхамер. Сценарият е написан от авторите заедно с оператора Йежи Лукашевич и Ядвига Кенджежавска, която ще режисира филма. Събитията протичат в един дом за деца, в който постъпва нов възпитаник и нова млада възпитателка започва своята първа работа. Филмът се снима във връзка с Международната година на детето.

Режисьорът Тадеуш Киянски снима филма „Чуждоплеменна балада“ по мотиви от едноименния роман на Тадеуш Новак. Събитията се развиват малко преди Първата световна война. Това е разказ за една девойка и младеж, които живеят на двата бряга на река-граница. Във филма участвуват Валдемар Ковнацки, Ева Боровик, Болеслав Плотницки, Александра Дмоховска.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Новият филм на режисьорката Вера Хитилова под работното название „Панелни строежи“ се отнася за важен обществен проблем, засягащ жителите

та големите жилищни комплекси — потребността на хората от общуване. Героите дълго живеят в един и същи блок, без да се поздравят, и едва общите грижи и интереси ги приближават един към друг.

* * *

Магда Вашарнова, Бондара Тужонова, Юрай Кура и италианският актьор Фабрицио Морони изпълняват главните роли във филма „Дом“, постановка на режисьора Петр Вайгъл. Във филма ще звучи музика на Франц Шуберт.

* * *



„Ахилесова пета“ — така се нарича новият филм на ДЕФА-студио. Сценарист — Гюнтер Менерт, режисьор — Ролф Лозински

„Стая № 5“ е названието на новия филм на режисьора Петр Шулхов, който след няколко комедии отново се връща към своя любим жанр — детективския филм. Зрителите ще присъствуват при издирването на престъпник, който е нападнал в гората една жена.

* * *

Режисьорската двойка Зденек Подскалски и Ладислав Смоляк работят над комедията „Кълбовидна светкавица“, в която става дума за неколнократна размяна на едно жилище.

Народният артист, режисьорът Карел Стекли неотдавна е навършил 75 години. По същото време е завършил и новия си филм „Скандал в бар „Гри-Гри“. В главните роли играят Ленка Коржинкова, Петр Свойтка и Зденек Бухвалдек.

ИТАЛИЯ

Чинечита е филмово градче, което Мусолини е построил в околностите на Рим. Тук са се снимали един

след друг суперфилми и камерата никога не преставала да работи. „Сега — казва един от ветераните — повечето дни се препичаме на слънце, спомняйки си добрите стари времена.“ Когато в 1976 г. властите увеличават налога на кината от 6 на 12%, в цялата страна избухват безредици и протести. Днес налогът е нараснал на 14%, но никой не се бунтува. Настъпило е някакво безразличие. Луиджи Коменчини казва: „Кризата едва сега започва.“ Масовият отлив на публиката от кината се обяснява отчасти с неспокойната политическа обстановка — терора и отвличанията. Боят се не само зрителите, емигрирали са най-големите продуценти: Дино де Лаурентис и Алберто Грималди, а напоследък и Карло Понти със София Лорен. Бившият партньор на Карло Понти Мадено Меленоти е бил

отвлечен през 1976 г. и вероятно убит. Марио Брени е бил освободен срещу откуп от 300 000 долара, а Николо де Нора е прекарал в ръцете на похитителите 524 дни. Останали са само дребни продуценти.

Немалко грижи създава и цензурата. Даже и филми, получили разрешение, могат да бъдат спрени от местните власти.

Успехите, които има италианското кино на международните фестивали, се дължи на телевизията, която е финансирала такива филми като „Баща — господар“ на братя Тавиани и „Дърво за обувки“ на Еричано Олми. За телевизията работи напоследък и Фелини. Оптимистите се надяват, че сегашното положение може да донесе неочаквани резултати. „Нуждата води до активизация — казва журналистът Нико Налдини. — Така бе преди войната, когато Роселини

и Де Сика създадоха шедеври, разполагайки с грошове и търсейки своите звезди по улиците.“

Бернардо Бертолучи („Двадесетият век“) е започнал снимането на новия си филм „Луна“ по собствен сценарий с Джил Глейбърг в главната роля. Снимките се правят в Парма, родното място на режисьора. Веднага след започване на снимките Бертолучи катастрофира и счупва и двете си ръце. Въпреки това работата над филма е била прекъсната само за няколко дни. Бертолучи се появил на снимачната площадка с гипсирани ръце и специално конструирани очила. „Когато работя над филм, на

който съм режисьор, сценарист и съпродуцент и сам нося за всичко отговорност, не мога да си позволя да боледувам“ — е заявил Бертолучи.

Луиджи Коменчини в своя нов филм „Улична тълпа“, използвайки типични средства на италианския „черен“ хумор, представя пред зрителите своите герои — класическата тройка мъжа (Уго Тоняци), жената (Миу-Миу), любовника (Жерар Депардийо), които пътуват с колата си, търсейки да намерят удобно и красиво място за мечтаната почивка в края на седмицата. В друга кола пътуват Ани Жирадо с Фернандо Рей, които се готвят да празнуват сребърната си сватба.

И още Стефания Сандрели в ролята на хитра красавица, която уплита в мрежата си един вече застаряващ актьор (Марчело Мастрояни). В това „филмово общество“ е включен и Алберто Сорди в ролята на високомерен индустриалец.

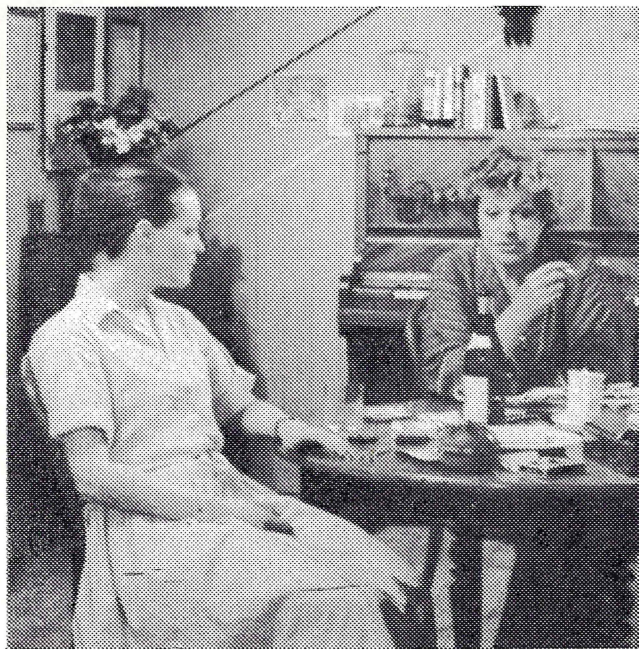
Бившият оператор на Фелини и Пазолини Мимо Катарини дебютира като режисьор с филма „Малките уста“. Пиер Клементи изпълнява ролята на ранен австрийски офицер от Първата световна война, който се лекува в един италиански дом и спасява от самоубийство едно 12-годишно момиче.

Ернано Олми възнамерява да снима филм за Л. Н. Толстой. „Не мисля да правя биографичен филм — казва Олми, — а да създам киноповест за един „стар приятел“. Чудесно би било, ако мога да направя снимките в родината на писателя. Не ще търся физическо сходство с Толстой, но може би ще се наложи за пръв път в моята практика да ангажирам професионален актьор.“

ФРАНЦИЯ

В своя нов филм „И като Икар“ режисьорът Анри Верньо е поверил главната роля на Ив Монтан. Темата на филма отново засяга въпроса за неразгаданото убийство на американския президент Джон Кенеди. Но за това не се говори направо. Събитията са пренесени в една неизвестна страна и убиецът на президента се нарича Даслоу — разместените букви на Осуалд. Ив Монтан играе прокурор, който не се

Роми Шнайдер (вляво) в сцена от новия френски филм „Една обикновена история“, режисьор — Клод Соте





Сцена от новия филм на Франсоа Трюфо „Бягаща любов“

задоволява с рапорта на специално създадената за целта комисия. Много добре си дава сметка, че нейните членове са хора, които ще изберат „най-безопасната“ истина, която няма да навреди на известни влиятелни кръгове. „Нямам намерение да предлагам някакъв ключ за разгаждане на загадката — казва Верньо. — Тълкувам фактите много свободно. Всъщност това е една съвсем истинска история, но измислена на ново.

Жак Деми („Шербургските чадъри“) подготвя постановката на филма „Леди Оскар“, поръчан му от японски продуценти, който той ще снима във Франция с участието на английски актьори. Действието се развива през 1755—1789 г. Някой си генерал, баща на пет дъщери, решил да възпита шестата като момче и я посветил на военната кариера. И така тя става капитан Оскар Франсоа от гвардията на кралица Мария

Антоанета. Само кралицата и няколко приближени лица знаят истината... Жак Деми твърди, че всички факти и исторически лица са действителни и са послужили за прототип на героите на филма.

ШВЕЦИЯ

Вече две години Ингмар Бергман не работи в Швеция, но неговото влияние върху шведското кино продължава да се чувствава.

Ерланд Йозефсон, актьор и драматург, познат у нас от филма „Сцени от семейния живот“, е дебютирал като режисьор с телевизионния филм „Прелом в пролетта“, в който ясно проличават елементи на бергмановския свят. През една лятна ваканция героите се опитват да намерят себе си. Това е също опит по „бергмановски“ да се покажат крехкостта на чувствата, фалшът на хорските реакции. Оператор е известният Свен Никвист, с когото Бергман постоянно е работил.

Същият колектив, обогатен с Ингрид Тулин, е реализирал филма „Едно плюс едно“ (1978 г.), пак в духа на Бергман. Филмът разказва историята на вегетиращите чувства на двойка далечни роднини в два плана — съвременен и минал.

Интересен опит за реконструкция на бергмановска инсценировка е екранизацията на романа „Райски пазар“ на Ули Изаксон (1977). И тук се показва семейна двойка пред развод на фона на едно прекрасно лято в Южна Швеция. Филмът е дебют на актрисата Гунел Линдблом (също актриса на Бергман).

Други три филма са посветени на проблеми на днешната младеж. „Бар Хемпи“ (1977) на Ларс Телестам е разказ за двама братя, от които по-големият изживява драматично периода на възмъжаването, а по-малкият се измъчва от недостатъчното внимание от страна на бащата. Другият филм „Пипала“ на дебютантката Биргит Свенсон е историята на двама млади и техните първи чувства. Третият филм, „Блъф стоп“ (1977) е на Йонс Корнел, завърнал се на работа в шведското кинѓ след осемгодишно прекъсване. Това е интересен филм със сюжет, подобен на „Пипала“, за нравите на младите и реакцията на техните родители. Но тук сексуалният въпрос е един от елементите на картината на младежкия бунт. (Тази тема засяга Бергман във филма „Скандал“.) Отново се показва животът, който водят замомжените хора в Стокхолм в края на 50-те години и есента на 1956 г. (Събитията в близкия Изток и в Унгария.) Героят (Бьорн Андерсон, известен



▲
Анук Еме в сцена от френския филм „Моя първа любов“, режисьор—Ели Шураки

от филма на Висконти „Смърт във Венеция“) в началото се поддава на „сладкия живот“ в Рим, но изтръгнал се от тези „тежки омайващи нощи“, вече в Стокхолм търси нещо, което реално да осмисли и ангажира живота му, вглежда се с внимателни очи в това, което става в света.

Няма съмнение, че сянката на Бергман се носи над шведското кино, че цяла вълна от кинотворци, между които и негови предишни сътрудници, проявяват в своите произведения структурни черти на неговите филми от различни периоди на творчеството му.

АНГЛИЯ

Стенли Кубрик снима в Лондон филма „Светкавицата“, екранизация на окултния роман на Стивън Кинг. В главните роли са

заети Шейли Дювал и Джек Никълсън. Но звезда на филма е осемгодишната Дани Лойд, която Кубрик е избрал измежду стотици кандидатки.

На един от южните площици на Лондон в района, където се е родил Чарлз Спенсер Чаплин, ще бъде поставен паметник на гениялния актьор. Откриването на статуята на Чаплин (такъв, какъвто го знаят зрителите от филмите му) ще стане през април 1979 г. Инициаторът на проекта И. Херингтон, член на Големия съвет на Лондон, не е успял да получи финансова помощ от градските власти, но се надява сумата от 6000 фунта да събере от волните пожертвования на лондончани.

ИСПАНИЯ

На фестивала „Сан Себастиан '78“ са били показани около 150 филма, групирани в различни секции: конкурсна, информационна, нови творци, кино на жените, филми, непрожектирани в Испания, и накрая търговски преглед. Социалистическото кино било представено в конкурсната програма с четири филма: „Хаос на чувствата“ на Павел Арсенов (СССР), „Сянката на прелитащата птица“ на Ярослав Балик (Чехословакия), „Пост“ на Витолд Лещински (Полша), „Както у дома“ на Марта Месарош (Унгария). С Голямата златна раковина е награден филмът „Аламбрист“ на Роберт Юнг (САЩ). Златната раковина е получил филмът „Час на млъчание“ на Габриел Бланко (Испания). Специалната награда на журито е дадена на „Неотбелязано място“ на Артуро Рип-

стейн (Мексико), а Сребърната ръчовина на „Както у дома“ (Унгария).

САЩ

В Холивуд са снети едновременно 12 филма за младежки банди. От темата са се заинтересували и големите фирми „Уорнър Бродърс“ („Кралят Кобра“), „Парамаунт“ („Воин“), „Универсъл“ („Банда“). Подобен филм финансира също и Френсис Форд Копола — „Скитници“. Срещу тези филми са се появили протести от много обществени организации, които са разтревожени от търговската експлоатация на насилието и секса под прикритието на педагогически цели.

Не е лесно да се повтори един отминал успех. Филм, който е блестял преди години и се споменава с носталгия, донася обикновено разочарования. Достатъчно е да се припомни филмът „Кинг-Конг“. Но с филма „Небето може да почака“ на Уорън Бийти е станало чудото. Новата версия е много по-популярна, отколкото някогашната комедия „Авантюра на разсъмване“, заснета в 1941 г. по фантастичната комедия на Хари Сегал. Това е историята на един боксьор, който преждевременно напуска този свят. Небесната бюрокрация е направила грешка и при проверката се оказало, че боксьорът трябвало да живее още 50 години. Неговото тяло обаче било вече изгорено и се наложило да му се намери ново. Главните роли изпълнявали Роберт Монтомери и Евелин Кейс.

Както отбелязва американската преса, филмът „Небето може да почака“ е блестящо направен.

сценарий

Олга Кръстева

Мигове в
кибритена
кутийка

**... ЧЕСТО НИЕ ЕДВА В СТАРОСТТА СЪЗНАТЕЛНО УЗНАВАМЕ ТОВА,
КОЕТО ТАКА ДОБРЕ СМЕ ЗНАЕЛИ НЕСЪЗНАТЕЛНО В ДЕТСТВОТО
СИ. . .**

ЛЕВ ТОЛСТОЙ

В един голям град, на балкона на II етаж на една кооперация стои момиче. Това момиче съм аз — Анета. Отвсякъде долитат шумове — разни шумове. В кухнята мама бие белтъци. Откъм съседния балкон зад спуснатото перде скрибуца чело. На двора играят деца. Поглеждам се в стъклото на прозореца и си мисля: „А левият ми профил е десет пъти по-красив от десния.“

Челото, което стържеше, млъква. На вратата на отсрещния балкон се появява момчето Борьо, което аз наричам Бой.

— Не ти ли омръзна това чело? — питам го.

— Чакам да омръзне и на тях . . . — отвърща той. — По-рано все: „Свириш малко“, а вчера мама закрещя: „Няма ли да престанеш с това чело?“ Пък и от утре — край! Нашите тръгват на курорт с дребосъка. Оставят ме сам.

— Блазя ти!

— Ами няма все да се мъкна подире им — казва Бой. — Ще тръгна на автостоп. Едно момче и едно момиче тръгнали от Канада за Индия и се возили на триста петдесет и осем коли и никога на една и съща марка. След това се прехвърлили на кораб. Тринадесет пъти и половина. . .

— Как тъй и половина?
— Накрая повторили същия кораб. . .
— Измисляш ги едни. . .
— Ако искаш, ела и ти. . . — подхвърля Бой, — но момичетата все се отмятат.

Тези думи ме ядосват.

— Глупости! И аз заминавам — при дядовците и бабите.

— Ами измисли нещо. . .

— Какво?

— Лили веднъж се оправда в кръжока, че отсъствувала заради сливици, пък нейните отдавна са. . . — Бой прави с пръсти ножица.

Вбесявам се.

— Добре. Ще пратя телеграма, че пристигам по-късно. . . — после се сещам, — но мама ще ме изпрати на гарата. . .

— Голяма работа! Ще тръгнем с влак. . . Аз ще се вмъкна в твоя и после ще слезнем някъде. . .

— Анета! Анета! — долита гласът на мама. — Ела да ми помогнеш!

— Борьо, веднага за хляб! — се чува гласът и на Борьовата майка.

В кухнята мама прави торта.

— Една няма да стигне — казва тя, — всички роднини ще дойдат.

— И дядо ли? — питам аз.

Мама ме поглежда.

— Анета, колко пъти съм ти казвала — започва тя и пхва бялката за белтъци в ръцете ми. — Този човек не ти е никакъв дядо, а само трети мъж на покойната ти баба. Да се чуди човек какво му харесваш! Представи си, махнал портрета на баба ти от стената!

Бия белтъците така, че те излизат извън купата и плъзват по масата. Нарочно.

— Боже, какво несръчно дете! — извиква мама. — Остави, остави!

На големите не е лесно да им угодиш. Казвам.

— Мамо, може ли да излезна да поиграя?

Мама сякаш се поколебава за миг. И после казва:

— Добре, но само за един час. . .

Излизам от кухнята.

Преддверието. Издърпвам едно от чекмеджетата на гардеробната. Там има една кутийка. Отварям я — в нея лежи малък, почти дамски часовник. Премервам го на ръката си. Жалко — мисля си, — обичам само големите и плоски часовници. Затварям кутийката.

Кооперацията на дядо. Стаята му е откъм двора, на партера. Надничам през отворения прозорец. Стъпил на малко столче, дядо ми, с кръгла като топка глава, закача на лампата един жълт балон.

— Дядо, какво правиш?

— Ами. . . малко слънце — казва той и слиза от столчето. — Я, какво е мрачно вън! — после ме повиква с пръст. Аз влизам през прозореца. Сякаш това е най-естественото нещо на света.

Ето ме в стаята. Веднага сядам на стария, дървен, люлеещ се стол в ъгъла и протягам ръка към близката масичка, на която има тава със семки.

— Мама казва, че вредят на фарингита!

— Вярно е. . . — отвръща дядо.

Люлея се на дървения стол.

— Дядо, в други ден заминавам. . . — поколебавам се за миг само. . .

Ох, дано мине по-бързо. . .

— Има едно стихотворение — казва дядо и сяда на малкото столче, — когато остареем, времето бърза, за да не оставаме дълго насаме с грижите, а когато сме малки, нарочно върви бавно, за да траят дълго хубавите неща.

— То пък едни хубави неща при бабите и дядовците. . .

— Човек никога не знае какво може да му се случи из пътя — засмива се дядо.

Люлея се. Срещу мен на резедавата стена се приближава и отдалечава един бял квадрат.

— Дядо, защо си махнал портрета на баба?

— Художникът я беше нарисувал с шапка с черешки. . .

— Обичам черешите. . . — казвам аз и си взимам семки.

— Но онези бяха изкуствени — възразява ми той.

— Сега не ти ли е жал, че. . .

— Напротив, виждам я дори по-добре. . . Седна на стола, щракна една клечка кибрит и. . .

— Клечка кибрит ли?

Дядо измъква от джоба си кутийка кибрит и ми я подхвърля.

— Опитай! Можеш да видиш всеки, когото поискаш и както поискаш.

Драсвам една клечка кибрит.

През пламъка квадратът на стаята се раздвижва и увеличава. Ето в него се появява Бой:

Бой намръщен.

Бой усмихнат.

Бой свири на чело.

Клечката угасва. И срещу мен, седнал на малкото столче, се усмихва дядо.

— Дядо, знаеш ли какъв ден е утре?

— Досещам се. . . — казва той.

— Мама като че ли ще ми подари часовник. . .

— На рождения си ден човек трябва да прави, а не да получава подаръци. Така всеки ще свикне поне веднъж в годината да подарява някому нещо.

И тогава въпреки забраната на мама питам:

— Ти ще дойдеш ли утре?

— Не. . . — засмива се той, — имам урок по унгарски.

— Защо учиш, като никой не те кара?

— Точно затова — защото никой не ме кара.

— Много езици ли си учил?

— Много.

— И защо ти са?

— За да не замръзна — казва дядо.

Спирам да се люлея за миг.

— Не знаеш ли — казва той, — водата замръзва.

— При 0 градуса. И пеленачетата знаят.

— И хората могат да замръзнат.

— Е, разбира се, ако е много студено. . .

— Ами. . . — възразява ми той, като протяга ръка към семките — замръзват на една точка. . . Ако спрат на едно място и нито разбират новото, нито то ги интересува.

— Когато остарееят ли?

— Защо? — учудва се дядо. — Някои замръзват и съвсем млади. . .

Отново щракам клечка кибрит. Пред очите ми за миг се мярва Бой с чело-то, но клечката изгасва.

—Вземи я. . . — казва дядо и ми подава кибритената кутийка, — може да ти дотрябва.

Слагам кутийката в джоба на дънките.

—А когато се свършат клечките? — питам аз.

— Тогава. . . може би вече няма да ти трябват. . .

Ставам неохотно. Трябва да си вървя. И отново се прехвърлям през прозореца. А когато се обръщам, виждам жълтия балон, който се люлее, вързан за лампата.

В стаята ми на масата чакат разни пакети.

—Подаръците! — казва мама. — Бабите и дядовците ти са просто трогателни! Ще ги видиш след два дни и пак. . .

Тя започва сама да развързва един голям четвъртит пакет.

—От мама и леля. . .

—Знам си. . . Гоблен!

Наистина е гоблен, но мама явно не иска да ме учи да бъда непочтителна към по-възрастните, защото бързо прибавя:

— Да не мислиш, че се шие лесно. . . , това са стотици бодове. Просто без очи да останеш. . .

Вече разгъвам малко продълговато пакетче. В ръцете ми се указва сметачна линийка.

—От Сърдиткото е. . . — казвам безразлично.

—Анета, как може да наричаш тъй истинския си дядо? Вярно. . . , той е малко по-особен, но баба ти му е причинила такава болка. . .

„Развела се с него, защото не ѝ обръщал внимание. Пък тя искала да прави впечатление. В градчето нямало още нито една разведена жена.“

—Какво мърмориш — сепва ме гласът на мама и ми показва снимка на малка къща.

— Толкова мил човек и порядъчен. . .

Мама говори за втория мъж на баба. Тя се развела и с него, но не направила впечатление никому. В града вече имало три разведени жени.

— А това познай от кого е! — сияе мама и ми подава кутийката с часовника.

— Чудесен е, мамо! — „изненадвам“ се аз и тя засиява.

— Знаех, че ще ти хареса. Толкова е женствен!

Мама ме оглежда и харесва. Облечена съм в нова рокля с фърбалички около врата. „Същинско момиченце от картинка. Съвсем тъпо.“ Звъни се. Мама се втурва към вратата:

—Гостите!

А аз смъквам малко три четвъртите си чорапи. Когато са смъкнати, не личи, че краката ми са малко криви. После вадя от дънките кибритената кутийка и я слагам в джобчето на роклята си. До мен долитат гласове.

— Да е жива и здрава. . . А Сашо къде е?

— Дежурен в болницата. . . — печално отвръща мама, а аз си мисля: Блазя му на татко. Когато имаме празници, все е дежурен!

—„Под игото?“ Анетка така ще се радва! Тъкмо я нямаше! — казва мама,

В библиотеката ми един до друг се мъдрят шест тома от „Под игото“.

После аз излизам. Прегръщат ме. Целуват ме. В хола гостите сядат и аз им разнасям чинийки. Поднасям на вуйчо, който пали лула. Прилича на морски вълк, но не е помирисал море. Лула пуши, за да му излиза по-евтино. Жена му го гледа умилително. Същинска мерлуза. В ъгъла седи някаква моя братовчедка с тригодишното ѝ. . .

— Ах, какво миньонче, колко е сладко! — възхищава се мама и отваря бутилка швепс на гологлавия роднина в ъгъла. Той е по-интересен. Като си пийне, и почне да разказва за Симеон Велики. Гологлавият не поема швепса, а си налива чашка мастика. Мама се връща и в същия миг миньончето обръща чаша върху покривката.

— Нищо, нищо, не му се карайте — казва тя. — Толкова е миличко. — После се навежда към мен. — Дай нова чаша. Глежат ги и после се чудят, че им се качват на главата.

Вуйчото с голата глава вече е обърнал втора мастика.

— Слушайте. . . , каква прелест четох в един летопис: „И Симеон, който от войник станал монах, а от монах — философ, станал български цар.“

— Тортата! — шепне ми мама, — бързо тортата! Вземи ли думата, няма да можем да се чуем от Клокотнишката битка.

„Ахелойската. . . , ахелойската, мамо“ — мисля си, но тя прекъсва мислите ми: — Кибрит? Има ли някой кибрит?

Бръквам в джоба си и вадя кибритената кутийка, навеждам се над тортата, щраквам една клечка и през пламъка ѝ виждам рождения си ден, такъв, какъвто бих желала да бъде.

Стаята изведнъж се изпълва с деца по дънки. И става това, което се случва, когато се съберат в една стая деца без родители. Танцуваме. Разтварят се шкафове. Магнитофон гърми с всичка сила. Внезапно в стаята влиза Лили — облечена в рокля с фърбалички и три четвърти вдигнати чорапи на кривите крака. Спираме да танцуваме за миг и прихваме в смях. После ѝ обрачаваме гръб. Ех, че е приятно. Люлея се в дървения стол на дядо, а към мен се приближава Бой с огромна тава със солени семки, на които са запалени свещи.

— Анета, духни ти, духни ги! — сепва ме маминият глас. И аз се навеждам и духам свещите на мамината торта.

Приготвям се за сън. Вън на балкона някой шумоли. Излизам и виждам Бой.

— Бой — казвам. — Пратих телеграма, че пристигам по-късно.

Той като че ли недоумява за какво става дума.

— Нали каза, че ще ходиме на автостоп?

— Да бе. . . — Борьо не изглежда кой знай колко възхитен. — Ама нашите не тръгват утре сутрин, а на обяд. . .

— Ами сега?

— Е, няма да се самоубием, я? Само че аз няма да тръгна с твоя влак. Ще тръгнеш сама. . . , ще слезнеш на Голяма Топола и ще ме чакаш. Аз ще тръгна с обедния влак. Помни! Голяма Топола!

Сутрин е. Мама и аз сме на гарата. Тя не ме изпуска от ръката си.

Вървим през тълпата и търсим нашия вагон. Не виждам лицето на мама, но чувам гласа ѝ. . .

— В куфара съм ти сложила кейк! Не го раздавай! Не взимай нищо от непознати! . . . Гледай някой да не те подмами!

Качваме се във вагона. Мама продължава:

— Яж повече зеленчуци и плодове, но ги мий с вода и сапун!

Влизам в купето. Мама нарежда:

— Да не пиеш студена вода! Фарингитът! И не казвай на бабите, че сме подарили гоблена с рибите на Единната.

Качваме куфара на багажника. Мама слиза от влака. Аз се показвам на прозореца.

— Не се навеждай! — вика ми тя. — И се наметни! Вечер обличай жилетката!

Влакът бавно потегля. И последното, което ми се струва, че виждам на перона, е дядо, който размахва с ръка широкополата си шапка за сбогом.

Оглеждам се в купето и ми става жал за мен самата! Къде съм попаднала? Тия жени ми се струват любопитки. Най-много мразя да ми задават въпроси.

— Момиченце, само ли пътуваш?

— Къде отиваш? На колко си години?

— Какво работи майка ти?

— Хубави бележки ли имаш?

— А татко ти? Татко ти какво работи?

— Нищо. . . , няма го — едва успявам да отговоря и в следващия миг те почват да ме гледат много съжалително.

— Горкото дете! Сега при тия разводи. . .

— Издържка поне плаща ли?

Не издържам и излизам в коридора. Вадя кибритената кутийка от джоба си и драсвам клечка кибрит.

Вървие двамата с Бой през едно поле с разцъфтели жълти храсти. Един храст се раздвижва и зад него наднича дядо с широкополата си шапка.

Полето сякаш няма край. И колко много дървета, отрупани с череши. Бой се е покатерил на един от горните клони и хвърля оттам череши с пълни шепи. И аз имам на главата си от черешите, но не изкуствени като на бабината допотопна шапка, а истински и сплетени във венец.

Внезапно ме сепва глас. Някой не каза ли „Голяма Топола“, спущам се бързо към купето, грабвам куфара и едва успявам да сляза от влака в тоя миг, когато предупреждават: „Внимание! Вратите се затварят автоматически.“ Без да искам, вдигам очи и виждам табелката на гарата „Малка Топола“.

Бой каза: „Голяма Топола, помни!“

Спущам се към влака, но вратите вече са затворени. Той потегля и аз оставам пред изнизващия се влак.

— В движение искаш да се качиш, а? — заканва се с пръст началникът на гарата.

— Кога е следващият влак?

— След половин час, но не спира. Бързият спира само на Голяма Топола. Стоя с куфара в ръка.

Оставам куфара. Мисля си: Бой пак ще каже „На момичетата не може да се разчита.“

Тръгвам бавно с куфара в ръка.

На табелката край пътя пише „Голяма Топола“, 18 км. Без да искам, съчинявам задача наум: „Ако две села отстоят едно от друго на 18 километра и от едното тръгне едно момиче в 10 часа, а от другото едно момче в 12 часа, на кой километър ще се разминат?“

Зад гарата има стоварени трупи. Сядам върху тях. Точно срещу мен е спрял камион. Под него лежат двама души и човъркат нещо.

Отгоре по пътя се задава друг камион с трупи. Той спира до първия. Някак-ви мъже изскачат изневидалици и почват да разтоварват камиона.

— Заспа ли на кормилото бе? — подава се изпод колата си шофьорът на първия камион, едър мъжага с мустаци. — От сутринта си направил само три курса!

Шофьорът на новодошлия камион изскача ядосан от кабината.

— Само три, а? — А защо дадохте това сечище, вашата. . . Що не идеш ти да побоксуваш нагоре, ами си избрал сечище до асфалтирано шосе. . .

— Кой, аз ли бе?

Работниците се събират на едно място. Стисвам ушите си с ръце, за да не ги слушам. Гледам само как движат устните и размахват ръце. И чувам гласа на мама: „Анета, видиш ли, че някои се карат, бягай! Може и да се бият. А сбият ли се, ще набият и теб!“

Но аз съм любопитна. Отпускам уши и чувам нещо много странно:

— Да бе, обед е! — и същите тези хора, които се караха преди миг, почват да вадят хляб, сирене, салам. Единият шофьор с мустаците ме забелязва и извиква:

— Закъде си тръгнало, момиче?

Скачам от трупите и грабвам куфара си. Може пък някой. . .

— За Голяма Топола!

— А, ние сме нагоре. Ама чакай. . . Данчо ще те откара после с мотора. Но. . . я ела тук, хапни. . . Вземи де. . . Наденицата е домашна.

Протягам се и се сещам за кейка. Отварям куфара, измъквам го и го оставям до сиренето. Мисля си: „Тъкмо ще се отърва от въглехидратите.“

Шофьорът с мустаците казва:

— Няма нищо по-хубаво от домашния хляб, домашната наденица и домашното вино.

Протягам ръка към наденицата. Замалко не се задавам. Точно в този миг край гарата минава влак. Изправям се, но не виждам нищо. Толкова бързо профучава влакът.

Бой! Къде ли е сега Бой?

Момчето вече пътува с влака — в едно задимено, пълно с мъже купе. Те играят карти. Бой напразно се опитва да разбере коя поредна спирка е „Голяма Топола“. Заговорва мъжете, но те са така увлечени в играта, че не му обръщат внимание. И едва когато влакът бавно се изнизва от една гара, момчето вижда, че на нея пише „Голяма Топола“. Ами сега? Може би трябва слезне на следващата гара и да се върне обратно?

Пред нас се вие бял път. А по пътя — мотоциклет. Мотоциклетът го кара Данчо, а аз седя зад него с огромна каска на главата. И пак чувам гласа на мама: „Анета, никога не се качвай на мотоциклет. Всички мотористи рано или късно катастрофират!“

Летим. Тръсваме се във всяка дупка. Отскачаме. А аз си мисля: „Ох, дано не се събудя в болницата с бинтован нос и въпрос—докторе, а къде е главата ми?“

Гара „Голяма Топола“. Оглеждам се. Бой го няма. Питам един милиционер.

— Моля, кога е следващият влак?

— До довечера все ще има. . .

Стресната поглеждам часовника на гарата. Сега е едва три часа.

— Да сте виждали едно момче в червено яке?

— Не сме. . .

Бой. Къде ли е сега Бой?

Момчето отдавна е слезнало от влака. Застанало на шосето, то се мъчи да спре минаващите коли. Никой не спира. Най-сетне в далечината се задава трактор.

Бой се качва на трактора. Трактористът го поглежда малко недоверчи-

во.

Тракторът бавно пъпли по шосето. А трактористът разпитва момчето откъде е и най-сетне му задава въпрос дали не е избягало от трудововъзпитателното училище в близкото село. Бой се изплашва, скача от трактора и побягва през полето.

Селото има един съвсем малък площад. И на него са наредени: сладкарницата, ресторантът, универмагът на два етажа и хотелът. Влизам в сладкарницата.

— Сладолед няма. Свършихме го! — срязва ме продавачката, преди да съм си отворила устата.

Прекосявам площада и влизам в хотела. Зад гишето седи жена с разкошна руса грива и си прави ноктите.

— Извинете. . . — питам много учтиво, — да е идвало едно момче?

— Не е. . . — жената дори не вдига очи към мен.

— А едно легло може ли?

— Паспорт?

— Нямам.

— Майка, баща?

— Имам.

— Къде са?

— В къщи.

— Малолетни не приемаме.

Излизам от хотела. Бой! Къде ли е сега Бой?

Момчето вече е в селото. То също влиза в сладкарницата.

Отправлям се към ресторанта. На вратата е закачена табелка „Санитарен получас.“ Вътре вероятно използват санитарния получас за спявка. Петя нестройно. Тръгвам отчаяна по първата селска улица, която се изпречва пред мен. Бой! Къде ли е сега Бой?

Момчето е на площада. То се оглежда. Явно се чуди какво да прави. После взима решение. Влиза в хотела.

Вървя по улиците. Вече приближавам края на селото. Виждам постройките на селскостопанския двор. Зад него започва ливада. Тръгвам към нея.

Голяма купа сено.

Свивам се в купата и чувам гласа на мама: „Анета, никога не сядай направо на земята! Змия може да нете ухапе, но камъкът ще те ухапе!“ Оглеждам се. Сеното не е камък. И решавам — тази нощ ще преспя тук. Вече се стъмва. Ох, хладно ми е! Настръхвам! Отварям куфара. Обличам една жилетка и върху нея втора, трета. Свивам се. Пак ми е студено.

Тъмно и студено! Вадя кутийката с кибритените клечки и драсвам една клечка. И виждам.

Светло е. Много светло! Сред слънчева цветна поляна е поставено прекрасно легло. В него съм се разположила аз. И напразно протяга умолително към мен ръце жената от хотела. Не ѝ обръщам никакво внимание. Аз лакирам ноктите си.

А после? После се появява и Бой. Ние ядем сладолед, без да мислим за болни гърла и фарингити. Но ето че някой поставя пред нас разкошна торта. Кол-

ко свещи има на нея? Недостатъчно, за да ни дадат паспорт. И тогава изневи- делица се появява и дядо. Като добър вълшебник той винаги знае какво искам. Държа в ръка пет свещи за тортата — петте години, които не ми достигат, за да мога да преспя в хотела.

Сепва ме кучешки лай. Съвсѐм наблизо. Толкова е страшно. Грабвам вед- нага куфара си и хуквам.

Недалеч се вижда светлина. Светлината ще ме спаси! Постройка. Блъсвам вратата и . . . виждам: Обор и няколко жени с бели престилки. Една от тях, до- ста дебела, ме вижда първа.

— А, я. . . Момиче! Откъде в никое време, мило?

Току виж обадили в милицията. Преправям гърлото си и казвам пресип- нало.

— Гъ. . . гър. . . лото ме боли. . .

— Гърлото ли, няма нищо страшно. . . , зная едно чудесно билчище, кое- то бързо ще те оправи. . .

Объркана съм и не зная какво да кажа.

— Раде. . . — обръща се тя към една от жените. — Замести ме, ще нами- на по-късно, като оправя гостенчето. . .

Вървим двете с жената по селските полутъмни улици.

— Сигурно си тръгнала на път, а. . . ? И си изпуснала рейса. . . Така е, като измислиха тая щуротия да се прехвърлят в нашето село. Единият рейс никога не чака другия. . .

— Д. . . д. . . да. . . — казвам аз. . .

— Веро! . . — провиква се някаква жена пред една сграда. — Ще дойдеш ли да сложиш синап на Пенчо, че днес е настинал, като е ловил риба в реката.

— Че как не? Ей сегичка! — тя отваря една врата и вика: — Ленче, Лен- че!

Къща с градина. Курник. Пристройка.

На вратата се появява бременна с хиляда и една лунички по лицето. Бременните наричам платноходки. Плуват по улицата и сякаш се гордеят с нещо, с което чак няма толкова защо.

— Влез, мило, влез в къщи и си остави куфара — нарежда стрина Вера. А ние в това време с Ленчето ще се разпоредим.

Оставят ме сама. Тръгвам с куфара към къщата и чувам гласа на мама: „Анета, никога няма да пускаш у дома непознат човек.“ Но гласът ѝ е заглушен от стрина Вера:

— Ленче, веднага пет яйца!

Бавно изкачвам петте стъпала на къщата.

На бяла електрическа печка ври канче с билка. Канчето ми се вижда ог- ромно. Стрина Вера ми го подава.

— Без захар е по-лековита! За билки само стрина си Вера ще питаш! Как се казваш, мило?

А. . . а. . . Анета.

Протегнатата ѝ ръка държи към мен канчето с билката. Опитвам една глът- ка. Мръщя се.

— До дъно! До дъно! Горчивко е, мило, но без горчивко не може. . . — настоява стрина Вера.

Затварям очи и стисвам носа си с ръка. Дебелата жена не млъква.

— А как те пуснаха вашите сама?

Въпросът е ненадеен и ме стрясва. Забравам да се правя на пресипна- ла.

— Отивам при баба.

— Я, я — засиява стрина Вера. — Ленче, Ленче, чудо стана, майка. От билчицата е. . . Преди да си легнеш, ще изпиеш още едно канче, мило.

— Хапнете и лимайте — казва. — Аз ще прескоча до фермата.

И тя изчезва.

— Майка ти да не е по медицината? — питам Ленчето, което ми се вижда съвсем нормално, освен дето е бременно.

— Чете. . — казва то и чак сега виждам купищата „Здраве“ на бюфета. На печката отново ври канче с билка.

Аз прелиствам списанията. Мисля си: „Дано да го забрави, дано да го забрави. Нарочно казвам: „Колко интересно! — . . . Тук има за старческия инфантилизъм.“

— Хайде! — прекъсва ме Ленчето и ми подава канчето с билка.

Поемам го примирено. И да го изтърва случайно, ще ми сварят пак. . .

В спалнята ни посрещат два огромни кревата.

— От три години сме женени и сега за пръв път — въздъхва Ленчето и почва да оплита косите си на плитка. — Голяма радост е. . .

Изваждам си пижамата. Ленчето вече се е пхнала под юргана и протяга ръка към една книжка.

— Обичаш ли любовни стихове?

Въпросът ѝ ме стрясва, но тя продължава най-спокойно:

— Аз също, само че като започна да чета на Васко, и заспива, та затова сега, докато го няма, чета на малкото. . .

Пъхам се под юргана. „По-добре любовни стихове, отколкото билка.“ Ленчето зачита. . .

— „. . . Все така съм тъжен, Люсиен. . . мисли скръбни. . .“

Гледам я и се чудя. . .

— Ако неродените поемат, по-добре е да им се решават задачите на глас! Без математика сега за никъде не сме. . — казвам аз, но Ленчето сякаш не ме чува:

— Анета, билката!

Няма какво да се прави. Ставам боса и взимам канчето, което съм оставила на масата. Отивам към прозореца.

— Каква луна!

Но Ленчето не ме слуша. Тя продължава да декламира.

— Чудесна луна! — Голяма и красива, красива и голяма — повтарям аз и накланям канчето полека-лека над храста край прозореца. Изсипвам билката до капка. Без угризение на съвестта. После се преструвам, че пия.

Гласът ми е вече съвсем добре.

Ленчето поглежда над книжката и казва:

— Погледни утре — най-хубавите цветя в градината цъфтят под моя прозорец. Майка вика, че почвата била най-силна тук, ама аз все си мисля, че е от билката, дето ми я даваше за стомаха.

Усмивхам се от учтивост, а тя протяга ръка и загасва лампата на нощната масичка.

Леля Вера им подава пакет и бутилка.

— За из път, мило. Баничка и билчица! Уредила съм. Камionenът на ДЗС-то ще те откара.

— Нали ще дойдеш пак, когато малкото. . . — пита ме боязливо Ленчето.

— Непременно — казвам аз.

Камионът потегля.

Минаваме през селото и внезапно. . . аз виждам Бой! Той пуска нещо в пощенската кутия на пощата.

— Чичо, чичо, спри! — викам аз.

Шофьорът спира и аз скачам от камиона и изтичвам към Бой.

— Бой!

Той се обръща, нахално пхва ръце в джобовите си. Това ме вбесява.

— Какво се надуваш? По-добре да ми беше казал колко тополи има по тая линия и на коя какъв влак спира.

Бой ме измерва с презрителен поглед.

— Я не го извъртай!

Сега вече така се разярявам, че не мога да спра.

— 18 километра гоня като луда бързия влак. Едва не ми ампутираха краката. И с билки ме тровиха. Животът ми висеше на косъм!

— Ами аз те чаках и търсех. Навсякъде.

— Хей, малките! — извиква шофьорът на камиона. — Хайде!

И ние двамата се връщаме към камиона.

Седим отзад в камиона между щайги с череши. Това не е лошо!

— Бой, ти как пътува?

— В първокласно купе. Сам. Екстра беше!

— А къде спа?

— В хотела.

— Там не пускат малолетни.

— Ама не в селския бе. . . В мотела „Балкантурист“. . . И да знаеш какви работи ставаха. . . Един щеше да убие една жена, добре, че се намесих. . .

— Ти ли?

— Ами да. . . , една хватка джудо и. . .

— Бой, ама да не ме ментосваш? . . .

— То още какви работи имаше, ама вие момичетата сте едни. . .

— Бой, а пие ли ти се? — питам аз и невинно му подавам шишето с билката на леля Вера.

— Може — казва той. Надига шишето и първата глътка едва не го задавя от горчивина! Ядосва се и запраща бутилката по шосето. Нищо! Така му се пада.

Слизаме от камиона.

— Ама защо дойдохме в тоя град? — пита Бой.

— Тук живее дядо ми, Сърдиткото. . . Ти ме чакай на площада, аз ще му се обадя.

Стоя пред вратата на Сърдиткото. Той ми отваря. Прилича на птица. Очите му са приближени едно до друго, а в устата му стърчи цигара. Слаб е като чироз и носи ръкавели на самото си.

— А, ти ли си? — казва той и допира брада до челото ми.

Влизам в стаята. Масата му е отрупана с чертежи, моливи и линии. Даже и на канапето и на столовете са разпръснати чертежите. Стените са окичени с карти, а в ъгъла има тесдолит с лата.

— Донесе ли? — сепва ме Сърдиткото.

— А. . . , да, мама ти праща кейк, но във влака го откраднах.

— Искah ви писци за туш — пратихте ми портокали, исках кадастрон — получих кафе. . . Снощи телеграфирах на баща ти да донесеш оризова хартия. Носиш ли? Тук отдавна. . . Като търсиш нещо, все го няма.

— Не. . .

— Ти кога тръгна?

Гледам го право в очите, без да мигна. Поне умея да лъжа. Колко пъти съм репетирила, охохо. . .

— Тая сутрин!

Сърдиткото спокойно изважда очилата си, слага ги на носа си и се обръща към мен. И като ми зашлепява една плесница. Свят ми се завива!

— Гледа, не мига. . . , лъже, и баба ти така. . . — но той сякаш съжалява, че е изпуснал последните думи — Истината! Снощи телеграфирах на баща ти да донесеш оризова хартия, а днес имам покана за разговор.

— Дядо. . . — почвам да пелтеча — аз всъщност тръгнах вчера, но с една приятелка и се отбихме. . . , навеждам очи надолу, за да не познае, че лъжа, преспахме при една селянка, баба й. . . Сутринта ме качиха на един камин. . . Ама пътят лош, защото го поправят.

— Кой път?

Той хваща ръката ми и ме помъква към картата на пътищата на България. Посочвам наслуки.

— Мисля тук. . .

— Какво значи мисля? Не можеш ли да се ориентираш? На какво ви учат в училище?

Свивам се и мълча. Мисля си: „Голям късмет имам с тоя дядо. При това ми е истинският.“

— Поправяли пътя — мърмори той. — Защо ще го поправят, като го правиха миналата година? Багабонти! Икономии! Премиални! И в кой джоб бъркат? В моя, в твоя бъркат, ако искаш да знаеш!

Инстинктивно пипам в джоба, а той продължава, повече на себе си.

— Всяка пролет кърпим дупки! — после се обръща към мен. — Остави куфара и направи чай — сега се Сърдиткото за мене.

— И без захар! Вредно е за ума!

Охо, от въглехидратите значи не само се дебелее, но и тъпее. Затова ни тъпчат с шоколад. Да сме глупави и да ни държат в подчинение! — мисля си аз.

Включвам чайника. През отворената врата виждам дядо. Забравил за моето съществуване, той продължава:

— Колко пъти им казвам, ако обработят добре банкета, няма да има нужда от пътни ивици. . .

Говори си сам — мисля си аз и вадя чаши от бюфета. — Сърдитко! Сърдит е на целия свят!

Стенният часовник бие. Поглеждам го. Може би и Бой сега ми е сърдит и ме презира. . .

— Анета — извиква Сърдиткото, — бягай до пощата. Оправи се сама с баща ти. Чакай, вземи поканата! И помни — искам оризова хартия, а не торта.

Излизам от пощата. Бой ме чака и стои някак много особено на краката си.

— Какво ти е?

— Стисках палците на краката си.

— Оправих се. . . Татко бил дежурен нощес, та сега той се обади. . . Вървим бавно по улицата. Купуваме си пуканки.

— Бой — казвам аз внезапно, — ти какво пусна в пощенската кутия в селото.

— Тайна — загадъчно казва той.

— Лили пък казва, че всички момчета й пишат любовни писма!

— Можеш ли да пазиш тайна? — пита Бой.

— Гроб съм!

— Пратих телеграма в Ракитен. . .

— Къде? — почти извиквам аз.

— Да бе, там е електронният институт и аз нали съм първенец в кръжока, пращат ме на специализация. . . Мислех да ида по-късно, но като видях, че те няма и автостопът пропадна, реших поне тая работа да свърша. . .

Изведнъж се засмивам.

— Какво се хилиш? — сепва ме Бой.

— Тайна — отвръщам аз и се смея. — Весело ми е, много ми е весело.

Влизаме в една сладкарница и едновременно и двамата казваме:

— Сладолед!

Ядем сладолед.

— Знаеш ли — казва Бой, — хората може да бъдат замразявани. Вече има десетина неизлечимо болни, които са замразени в калъпи. Приспани са в „минимален живот“, така се казва.

— Всеки може да замръзне — отговарям важно, — когато спре на една точка и вече нищо ново не го интересува.

— Какви ги дрънкаш?

— И дядо ми, ако искаш да знаеш. . .

— Всеки нормален човек има две баби и двама дядовци. А за твоите трябва азбучник — справочник — казва Бой.

Аз не се обиждам. Казвам най-спокойно.

— Всъщност ти би трябвало да си благодарен на покойната ми баба.

— Какво? — той замалко не глътва лъжичката.

— Ами ако не се беше оженила втори път за Порядъчния, тая вечер нямаше да имаш къде да спиш.

— Щуротии! — казва той, — аз ще си спя в хотела.

— Не пускат без паспорт! А паспорти ни дават чак когато остареем. Нарочно, за да ни държат в подчинение!

Малка едноетажна къща сред градина (същата от снимката, която получих за рождения ден).

Отварям градинската врата. Влизаме с Бой. Вървим по пътеката с калдъръма.

— Ама ти сигурна ли си, няма ли да се върне? — пита Бой.

— Порядъчният ще се върне в друг ден. . . Тогава ме очаква. . . А сега е на село. . .

— Защо го наричаш Порядъчния?

— Държи всичко да е, както трябва. Казва, че порядъкът отличава човека от животното!

Отивам до градинската чешма. Вдигам една от плочите и измъквам един ключ.

— Ето виждаш ли, ключът е на вечното си място и мога да си отрежа главата, ако и вътре не е всичко така, както го оставих лани.

Отключвам вратата. Запалвам лампата.

— Гаси лампата. Ще ни видят! — извиква Бой.

— Бъди спокоен, тук сме като в гроб!

Отивам към прозореца, той е закован с дъски.

— Това е, за да не влизат крадци.

Повдигам единия край на плюшеното перде, закарфичено с найлон.

— А това е, за да не го ядат молците.
Оглеждам стаята. В нея цари невероятен ред. Всичко е с калъфи. На бюфета наредени десетина гилзи в различни големини.

— От Първата световна война — казвам.

— Допотопна работа. . . — забелязва Бой. — Сега един лазерен лъч и. . .
Страшен е — мисля си — много знае.

Влизаме в кухнята. Отварям бюфета. Празен е.

— Храна в къщи не държи да не се въдят мишки!

— Без мишки и морски свинчета науката е загубена! — отсича Бой.

На масата в колона по четири се мъдрят двадесет абсолютно еднакви ябълки.

— Я. . . , ябълките ги нямаше лани! Тъкмо да отровят десет Снежанки.
Ако искаш, вземи?

— Никога! От бебе съм отвратен.

Отварям сандъка в кухнята. На капака от вътрешната страна има огледало. Опитвам се да видя левия си профил, но не мога. Вадя едно старо одеяло, наръсено с нафталин, и го хвърлям на миндера.

— Ще спиш тук!

Двамата сядаме на миндера.

— Бой, ти имаш ли наследство?

— Един истински учен — казва той — не се занимава с глупави имоти!

— Така мисля и аз, а Порядъчният иска да завещае тая къща на мен, като се ожена. . . , само че аз няма да се жена.

— То се знае. Женитби — щуротии. . . — казва Бой.

— А Лили отсега мечтае каква ще бъде венчалната ѝ рокля.

— Гъска!

— Гъска я! И баба е имала венчална рокля. . . , пък се е развела. . . Сега се маскирам с роклята. Бой — питам уж нехайно, — ти, на кого прати картичка?

Бой се прави на разсеян. Мълчи, значи признава — мисля си. — Сигурно е на Лили! Настръхвам.

Вадя кибритената кутийка.

— Играе ли ти се? — пита Бой.

Потупвам с нокът кутийката на масата. Петдесет.

— И-и! Претрепах те!

Бой взима кибритената кутийка и ядосан я подхвърля.

— Кибритени кутийки! Наследства! Глупости! Ти знаеш ли, че учените чакат всяка минута да влезнем във връзка с други цивилизации, че до половин година ще се отрежат всички телефонни жици и ще говорим с мюмезони.

Мюмезони! Все ги измисляш такива!

— Ако не вярваш, чети бе! Или се запиши в кръжока. . . Нали си чувала за него?

Чувала съм. . . И много други неща съм чувала. За Лилито например. Всички знаят защо е в тоя кръжок. Държи снимката ти в тетрадката си и навсякъде пише буква Б-Б-Б, която е грозна и отвратителна!

Изскачам бързо навън и тръшвам вратата. Бой се опитва да отвори, но аз вече съм я заключила.

— Отвори! — вика Бой отвътре и дръжката на вратата трака като картечница. — Не искам да спя тук! Ти спи в тоя гроб!

— Стой буден тогава! — отвръщам победоносно и скривам ключа под плочата.

— Дядо ти ще те набие! . . . крещи Бой.

Изтичвам отново до вратата.

— Теб те бият! Затова те наричат Бой!

Една страшна плесница ме посреща в дома на Сърдиткото.

Три часа те няма и пак измисляш разни лъжи — казва дядо с очила на носа.

Мълча, не ми се говори.

— Върви да вечеряш!

Масата в кухнята е отрупана с най-различни неща.

— Ще пия само чай — казвам. — Втриса ме.

— Както искаш — казва Сърдиткото и включва чайника. После отива в другата стая. През отворената врата го виждам как сваля очилата си и сяда до отрупаната с чертежи маса.

Пия горещия чай. Дори се опарвам, но пак не мога да се сгрея.

Вадя кутийката с кибритените клечки и драсвам една.

Стоя сама на едно празно шосе. В ръка държа голяма кутия. На нея пише „мюмезони“. Изведнъж чувам, че някой тича — Лили. Тя размахва картичка в ръка: „Чакай ме на автостоп! Целувки! Бой!“ Аз бавно отварям кутията. Лили се спира ужасена. Трясък. Гръм! И по шосето лети кола, карана от дядо. На задната седалка седим двамата с Бой — аз съм с розова рокля, много красива и с цветя. А Бой е със синьото си поло. Много отива на очите му.

Край шосето се мярва нещо бяло. Лили, облечена в бялата венчална рокля на баба ми и с букет в ръце. Минаваме край нея, без да я погледнем! Глупачка! Не знае, че с тази рокля баба ми два пъти се е развеждала!

Какви са тия викове? Стрясвам се, отварям очи и скачам от леглото. Изтичвам до прозореца, излизам на балкона. Вече добре чувам виковете:

— Крадец! Крадец! Милиция. . .

Става нещо лошо. Пъхвам левия крак в дясната обувка и хукам.

Сърдиткото вече седи до писмената маса и чертае.

— Дядо. . . — викам аз. Дядо!

Той слага очилата си и ме поглежда.

— Дядо, заведох един прия. . . — един съученик в дома на Порядъчния, нямаше къде да спи. А сега там. . . Чуваш ли?

Сърдиткото се надига от стола, сваля очилата си и казва кратко:

— Тръгвай!

Бързаме към двора на Порядъчния. Там са се събрали хора. Ръкомахат. Говорят високо. Порядъчният застанал с гръб към нас и хванал с една ръка Бой за ръката и вика:

— Влезнал с взлом.

— Нека каже кой е, откъде е! — пищи с невероятно тънък глас една невероятно дебела жена.

Бой разрошен мълчи.

— Крадат. . . Такива все гледат да откраднат! Изял ми е ябълките. . .

За селскостопанската изложба бяха. Миналата година крушите ми спечелиха бронзов медал, а ябълките за златен! Милиция! Защо никой не вика милицията!

На мен ми прекипява. Не мога да издържа повече.

— Той не е крадец, а Борьо от нашия клас! — извиквам аз, но гласът ми ненадейно излиза един слаб, никакъв.

Порядъчният ме забелязва:

— Анетке, моето момиче! Кога дойде?

— Борьо нямаше къде да преспи и аз му отворих. Знаех, че ключът е под плочата до чешмата. А ябълките се разпиляха, когато. . .

— Ябълки изобщо не обичам и не ям! — обажда се за пръв път Бой.

— Детето има благородно сърце, лесно жали — обръща се Порядокният към хората. А дебелата жена подхвърля:

— Уж деца, ама май вече. . .

Порядъчният ми пошепва:

— Как можа да кажеш пред хората къде крия ключа! Но довечера, когато се прехвърлиш при мен, ще се разберем!

— Получи се телеграма — казвам. — Баба е много болна. Отивам при нея!

— Я тръгвайте и двамата с мен! — казва Сърдиткото и си тръгва.

Вървим двамата с Бой след Сърдиткото.

Чайник ври на печката.

Двамата с Бой закусваме в кухнята.

— Готов ли е чаят? — вика от дугата стая Сърдиткото.

— Изпил е най-малко един язовир чай. . . — казвам аз, докато отсипвам чай за Сърдиткото.

— Нека аз — протяга ръка към чашата Бой.—Мярнах един пергел на масата му. Очите ми избоде!

И докато го видя, той отнася чашата и мигновено се връща обратно.

— Страшен е — казва той.

— Щур е. . ., на татко не проговори пет години, защото станал хирург, вместо да търчи по пътищата.

— Абе кой говори за дядо ти? Пергелът е. . . Мечта!

И пак закусваме.

— Баба ти защо се е развела с него? — нехайно пита Бой.

— По цял ден седяла сама, а от прозорците се вижда къщата на Порядокният. Той се прибирал всеки ден направо от работа. . .

— Гъска!

— Но тя се е развела и с него!

И в това време и двамата млъкваме. На прага стои Сърдиткото. И когато заговаря, гласът му звучи някак особено:

— От вас хора няма да станат—казва той, — това е, защото през лятото ви водят да берете домати, вместо да строите пътища. Взел съм ви билети. . . За рейса. Аз имам работа. . . Правят мост в съседното село. Пък и трябва да видя какви са тия дупки по пътя, дето казваш. . .

— Ама защо бе, дядо? — опитвам се да го отклоня. — Нали си вече пенсионер?

— В древния Рим пенсии не е имало, но пътищата им са били в ред! — срязва ме Сърдиткото.

Пред входната врата на къщата Бой и аз се разделяме със Сърдиткото.

— Много здраве на „болната“ ти баба — казва той и докосва с устни челото ми. И помни: лъжата е обидна за този, който я изрича. . .—после той млъква, само за миг. И добавя с един такъв равен, особен глас: — А ако не ти се идва при мен, хич не идвай!

След това бръква в джоба си, изважда оттам пергела, който Бой бе харесал, и му го тиква в ръцете.

— Вземи!

Обръща ни гръб и си тръгва.

— Каза ли му, че ти хареса? — питам Бой.

— Ами. . . — гледа той доволен пергела.

Тогава извиквам високо, нарочно високо и без да зная точно защо. А може би зная. . .

— Довиждане, дядо! Ще дойда пак!

Двамата с Бой вървим към автобусната спирка. Не бързаме много. Пристигаме точно в мига, когато автобусът, претъпкан с хора, заминава. Затичваме се след него, но. . . шофьорът не ни вижда.

— Ами сега?

— Аз тръгвам пеш — казва Бой. — Чакат ме.

— Далече е, да почакаме другия рейс. . .

— Ама ти къде отиваш всъщност?

— В Ракитен!

— Я най-добре се върни при дядо ти. В Ракитен аз имам работа, важна. Бой ме вбесява.

— Там освен твоя институт, ако много искаш да знаеш, живеят и моите баби.

Бой ме поглежда стреснато.

Бой мъкне и моя куфар.

Вървим по пътя и той сякаш няма край, И, както вървим, аз минавам от другата му страна, така че да се вижда по-хубавият ми профил. А той пита:

— Абе какво току се въртиш около мене?

— Да ти помогна за куфара — казвам аз.

По небето се сбират облаци. Гърми.

— Страх ме е от гръм! — казвам.

— Няма нищо страшно! — отговаря Бой. — Веднъж аз като си свирех на челото, в стаята влезна една кълбовидна светкавица, повъртя се; повъртя се, послуша музика и си излезна. . .

Завалиява. Едри, дъждовни капки. Скриваме се под една скала.

— Искам нещо да ти кажа. . . — казва Бой и не ме гледа. Какво ли ще ми каже.

Но точно в този миг на шосето спира кола и една жена извиква:

— Ей, вие, малките, качвайте се да ви отведа.

И ето ни, все още измокрени, в града на моите баби.

Стоим на площада. Бой казва:

— А сега трябва да намеря нашите. . .

— Кои вашите?

— Ами от електронния институт. . . Следобед в пет ще те чакам тук.

И той се обръща и тръгва нанякъде. Поглеждам ръчния си часовник, за да сверя с часовника на градската кула. Не стига, че е грозен, ами и не работи — тръсвам го и помъквам куфара си.

Домът на бабите. Блъсвам с крак вратата, на която има табелка „Образцов дом“. От двете страни на циментовата пътечка са бухнали бабините рози. Оставам мокра диря по пътеката.

Влизам в къщата. Вратата е отворена. Баба ми и сестра ѝ Малката се карат. Спирам в преддверието.

— Любителска трупа! — крещи баба ми. — Ако беше жив татко, нямаше да преживее това!

— Какичко. . . — обажда се Малката тихо. — Драмсъставът е окръжен първенец.

— Театри. . . , зрелища. . . , разврат! .— крещи голямата ми баба, а малката ѝ сестра едва успява да вмъкне по някое:

— Но, какичко, аз. . .

— Ох, лошо ми е. . . , лошо ми е, припадам.

Голяма преструвана. Все припада, щом не ѝ изнася нещо! — мисля си. — Време е да се намеся. Влизам. Баба, полупримряла, лежи на канапето. Сестра ѝ я пръска с вода.

— Здравей, бабо! — казвам високо.

— „Стара майка“ — чува се немошен глас, — колко пъти съм ти казвала, Анетче, да ме наричаш „стара майко“.

— Стига с тая вода! — заповядва тя на сестра си, надига се от канапето и аз потъвам в прегръдките ѝ. Едра е. Пълна е. Властна е.

— Потна си! Кърпа!

Малката баба ме гледа с умиление.

— Донеси на детето и аспириин!

— Ама не съм болна, нищо ми няма. . . — протестирам аз.

— Чувствителна е като мен! — не търпи противоречия „стара майка“ и вика след Малката:—И хинин! За всеки случай!

— Получи ли гоблена, Анетче? — пита ме „стара майка“.

— Да. . . , чудесен е. . .

— Гоблените и цветята останаха единствената ми утеха в тоя суров свят. Ах, какво ми дойде до главата, какво. . . Вратата зейнала от сутрин до вечер. Мъкнат се тук едни, търсят баба ти Милка, мен все едно, че хич ме няма. . .

Вратата хлопва. „Стара майка“ мисли, че е Милка и моментално се отпуща на канапето. Притваря очи:

— Ох. . . ах. . . Зле ми е. Валериан.

— В кухнята, аптекката, горния рафт. Кафяво шише с червен етикет — чувам мъжки глас. Обръщам се стреснато и виждам, че през холчето минава висок мъж, влиза в една от стаите и затваря вратата след себе си. Баба също се е стреснала и седнала при звука на гласа му.

— Кой е този?

— Наемател ни е. . . от три месеца.

— Възрастен е. . . , трябва да има 25 години — казвам.

— Не е лошо момче. Работи в института. У дома е инсталирал разни музика, но няма отношение към изкуството.

Тя става и изважда от шкафа един гоблен — гоблена с Мадоната, — на който една смръщена Богородица е прегърнала детето си.

Това синьо със зеленото много важи! — казвам и баба ми засиява, но чува някакъв шум. Вероятно мисли, че е Малката. Отново се отпуща на канапето. Стоя и се чудя какво да правя. — Зле ми е! . . . пошепва тя. Уви. Няма никой. Тогава баба казва: Малко сладничко за нервите. В килера. . . , петото бурканче. На втория ред отгоре надолу, вляво!

Килерът на бабите е голям. Рафтовете са отрупани с десетки, стотици буркани сладка и компоти с етикетчета. На малко столче е седнала Малката, разтворила е папка и мърда устни.

— Ох, забравих аспирина, хинина! — скача тя, като ме вижда.

— Бабче, вече нищо не разбирам — казвам аз и се облягам на вратата, — какво става тук?

— Ами. . . репетирам. . . , ролята си репетирам . . . Играя в читалището в драмсъстава.

— Ще се побъркам — казвам аз, — мисля, че ще е добре да си взема лъжичка бяло сладко.

— Не, не бяло сладко. Какичка не разрешава. То е само за сватби и погребения.

— Какво репетираш, защо те тормози баба?

— Ах, Ане. . . , какичка само ми желае доброто. . . Пък аз, без тя да знае. Не беше красиво от моя страна. . .

— Анета! Анета! — чува се гласът на „стара майка“ доста отблизо. Грабвам бързо едно бурканче сладко и изчезвам от килера.

Подавам буркана на баба. Тя го гледа срещу светлината.

— Такъв цвят! И никога не се захаросва! Бъркам само със суха лъжичка. А ти си облечи официалната рокля. Ще вървиш довечера на театър, не бива да я оставяме сама. . .

— Бабо—казвам подло, — като се налага да отида довечера на театър, ще отида, но преди това трябва да изляза. От училището ни е дадено съчинение — „Първи впечатления. . .“

— Разбира се — казва тя, — щом ви е дадено от училището.

На площада поглеждам часовника си. В този миг Бой притичва към мен.

— Забавих се! Страхотия — казва задъхан той.

— В електронния институт ли?

— А, не! Там всичко мина о кей! Говорих с директора и като излязох, гледам един Ситроен на крик и под него се напъхал някакъв. . . Нищо не разбира! А аз нали съм цар на карбураторите. Оправих го.

— С мюмезони ли?

— Ама и ти си пълен аут. Попита ме какво искам, а аз казах—да спя в клетката. . . — Ще спиш в клетка? — ужасявам се аз.

— Глупачка! Така наричат гаражите с готови конструкции — казва Бой.

— А аз отивам довечера на театър — поглеждам го надмменно. — Ако искаш, ела с мен! Ще те вкарам. Баба ми играе!

Бой запва изумен. . .

Читалище на площада. Големи афиши съобщават за вечерното представление. По говорителя гърми музика. Пърпорят мотоциклети. Майки с колички. Пенсионери с вестници.

Малката и аз вървим към читалището. Тя куцука с накривена шапчица, аз съм в празнична рокля на капки. Оглеждам се в една витрина. Мисля си: Приличам на мухоморка.

Недалеч от читалището се върти Бой. Забелязва ме и неусетно тръгва срещу нас. Още миг и ще се сблъскаме:

— Ах — извиквам аз, — Борьо, ти ли си?

— На курорт сме тук. . . — отвърща той и ми смигва.

Ръкуваме се, като никога досега.

— Бабче. . . обръщам се към Малката, — да те запозная с отличника на нашия клас.

Малката му протяга ръка.

— Да имате един билет в повече? — пита Бой.

— Всичко е разпродадено — казва доволно Малката.

— Не може ли да го вкараме някак, бабче — шепна ѝ аз. — Умира за

театър. Играе в нашия драмсъстав „Овчарчето Калидко“.

— Не зная как, няма да е удобно. . . — плахо казва Малката. — Да попитаме. . .

Във фойето Малката се суети.

— Как да ви настаня, то не може без билети. . .

— Здравей, майко — чувам в този миг глас. — Добре дошла. Гости ли водиш?

— Внуци! — бързо отвърщам аз.

Ложа. На двата предни стола седим ние с Бой. И изведнъж отсреща на балкона забелязвам Наемателя на бабите. Казвам си: Ама този може да предизвика любовна епидемия сред гъските от нашия клас. Падат си по стари мъже!

— Бой, онзи отсреща е наемателят на бабите.

— Какъв е?

— Композитор — отговарям, без да мигна.

Завесата се вдига. На сцената е Малката — неузнаваема: с копринена рокля и перука. Дори и гласът ѝ е друг. Побутвам тихичко Бой.

— Бой, абе сигурен ли си, че това е моята баба?

— Ако беше моята, щях да зная — отвърща той.

— Шт! Шт! — съскат зад гърба ни.

Малката играе. Не само играе, ами я и убиват. И дори умира!

Ръкопляскания. Много ръкопляскания.

Поглеждам гордо Бой.

Навън е вечер, почти нощ. Градът спи. Вървим с Малката към дома.

— Бабо — питам аз, — друг път играла ли си в театър?

— Не, Ане. Баща ми щеше да ме убие. Веднъж бяхме в София. Прибрах се късно, а той мислеше, че съм на любовна среща. . .

— А ти къде беше?

— На среща. . . Само че той играеше на сцената, пък аз седях на балкона. Когато каза „обичам те“, щях да припадна.

— Хм, а на истински не си ли се влюбвала?

— Имах един ухажор. Отидохме на театър. Даваха „Маскарад“. . . Горката Нина! Двете едновременно ни отровиха!

— Какво?

— Заспа. . . Заспа, Ане, тъкмо когато Нина умираше. . .

— В нашия клас има едно момче, което е влюбено — съвсем глупаво казвам аз.

— Ах, Ане, любовта е такова нещо. . . Когато Ана Каренина се е влюбила и. . .

Наближаваме къщата. И изведнъж от тъмнината изниква Наемателят. Той се покланя на Малката, като държи едната си ръка зад гърба, и казва:

— На малките таланти — големи букети, а на големите. . . и поднася една роза „Краллица Марго“ на Малката. — Откъснах я от вашата градина. . . Не продават цветя в такъв час.

— Благодаря. Много благодаря. . . — Малката е смутена и трогната. Наемателят ни повежда към къщата. Отваря тихо вратата.

Тишина. Тишина. И баба ми е една — мисля си, — как може да спи, когато. . .

Наемателят казва:

— Не си лягайте още. Момент! — и изчезва в стаята си. Стоим с Малката съвсем глупаво в хола. Аз се приближавам към вазата с изкуствени цветя и ги

изхвърлям през отворения прозорец. Потапям „Кралица Марго“ във вазата.

— Анета! — разтревожено казва Малката, — недей! Какичка ще се сърди.

— Нека се сърди!

— Ах, Ане, тя винаги ми е желала доброто.

— А защо не дойде да те гледа в театъра?

— Аз, Ане, няма да играя повече. Замалко да забравя една реплика.

— Никой не забеляза. Ти беше чудесна!

— Късно е. Много е късно, Ане!

Става ми мъчно за Малката, но не зная какво да правя. Мълча. Тя се навежда и помирихва розата. В този миг Наемателят отново се появява.

— Заповядайте — казва той. — Каня ви в моята стая на малко празненство.

— Само за. . . минутка — плахо отвръща Малката.

Седим в стаята на Наемателя. А той отпушва шише с шампанско. Ох, да можеше отнякъде да ме види Бой.

— На мен съвсем малко. Не съм свикнала. . . — плахо казва Малката и поднася чашата си. Аз също подавам моята.

— Наздраве! — Наемателят се чуква с нас двете. Опитваме. Малката едва не се задавя. И аз отпивам една глътка. Не ми харесва.

Оглеждам се. Ние двете сме седнали на леглото, а той седи на единствения свободен стол в стаята. Покрай стените и столовете на камари са натрупани книги и грамофонни плочи. От двете страни на прозореца — два бокса. По земята пълзят кабели и усилватели. Има един страхотен грамофон. А на вратата е залепен плакат с плезещ се старец.

— Слуша ли ви се музика? — пита Наемателят.

— Може, ако не е на чело — казвам аз.

— Избери си сама.

Отивам към плочите. Разглеждам ги.

Плик на плоча с джазова музика. Падам си по тия, но. . . ще му се видя обикновена.

Плик на операта „Тоска“.

— Водиха ни от училище — казвам. — Тоска беше на 100 килограма. Марио стигаше до кръста ѝ. Скарпия по ѝ подходеше.

Плик „Музика на водата“, Хендел.

— Вода! — казвам иронично. — Глупаво е да търсиш картинки там, където има само настроение.

— Ама ти да не ходиш по концерти? — казва Наемателят.

— То се знае. . . , с дядо ми имаме постоянни места.

Плик „I класическа на Прокофиев“.

— Цигулките от интермецото носят на хората една надежда — повтарям думи, които съм чула и докато Наемателят ме гледа почти зяпнал, очите ми за миг се примрежват и сякаш чувам думите на мама. Или може би това е от виното? „Музикалното образование на децата трябва да започне постепенно — с достъпни неща, с увертюри „Кралската сврака“ или. . .

— Какво виждам, ти си капацитет — казва Наемателят, — но аз предпочитам за тая вечер нещо по. . .

И той избира една плоча, която не съм чувала никога. Хубава музика. Джазова.

Обръщам глава към вратата, за да се вижда левият ми профил, и погледът ми спира на големия плакат с плезещия се старец. Усмивам се.

— Това вашият дядо ли е?

— Не. . . за съжаление. Свирел на цигулка.

— Музикант ли е? А защо се плези?

— Може би защото иска да каже на хората — а вие, какво? Мислите, че знаете всичко, така ли?

— Да. . . , да — едва сподавам една прозявка. — Ох, как ми се доспа.

Наемателят вади от джоба си кутийка кибрит и запалва цигара. Оставя кутийката. Аз я поемам, без да мисля, подхвърлям я:

— Петдесет — извиква той, — може би ти се играе?

— Кибритени кутийки, игри, глупости. . . — без да се усетя повтарям думите на Бой, — учените до шест месеца ще прекъснат всички телефонни връзки и ще си говорим само с мюмезони.

— Мюмезони ли? — Ти ме срази — казва Наемателят. А Малката прирежи очи.

— Сега в училище много ги учат.

Плочата на грамофона се върти и песента излиза през отворения прозорец. Аз не мога да разбера какво става с мен. Той подиграва ли ми се или напротив. Без да искам, клепачите ми клюмват и аз заспивам най-позорно.

— „Кралица Марго“! Кой обезглави кралицата? — събужда ме викът на баба от двора. Малката по пеньоар и чехли притичва през стаята. Аз, както съм по пижама и боса, изскачам подир нея на двора.

— Най-хубавата ми роза! Дядо ти, бог да го прости, я присади тук преди двадесет години! Горката! Кралицата винаги е увяхвала на корена си.

— Бабо, започвам аз, но тя ме сръзва: „стара майка“, стара майко, Анетче! — Снощи. . . като се връщахме—продължавам, розата беше прекършена и за да не я стъпче някой.

— Благодаря за защитата, но тя е излишна!—Наемателят се показва до половин от прозореца и заявява на „стара майка“: Аз откъснах розата!

— Вие! „Стара майка“ като че ли не вярва на ушите си. Сега ще изригне вулканът, мисля си, но ненадейна усмивка разтяга устните на баба ми. — Е, да, млад човек. . .

— Подарих я на сестра ви. Тя игра чудесно! — казва той.

— Да, да. . . , то се знае. И аз, ако бях добре, непременно щях да отида да я гледам — казва „стара майка“. Наемателят се прибира и затваря прозореца и баба ми се захваща с мен: — Ти какво се мотаеш в такъв вид из двора. И кое време е вече? Така е, като си лягаш късно. Приказваш врели-некипели и пиеш. . . , тук баба се сеща, че е казала нещо повече, отколкото трябва. (А може би е и подслушвала снощи) и се хваща за сърцето. — Ох, ох. . . Нещо ми прилоша. . . Валериан!

— Кухнята, аптеката, горният рафт, кафявото шише с червения етикет — казва Наемателят, който, вече облечен, прекосява двора и отива на работа.

Отново чакам Бой на площада. И ето го, той се задава с едно русо момиче най-много 2—3 години по-голямо от мен. Какво е това момиче? Откъде го познава Бой! Затова ли закъснява? Тръгвам след тях.

Ето пресичат улицата. Пресичам и аз. Влизат в киното. Влизам и аз. Бой се нарежда на опашка за билети, а момичето се заяпва в снимките от филма. Мисля си: Грозна е. Сигурно си е изрусила косата. Отивам към опашката и невинно се обръщам към Бой.

— Едно билетче в повече?

— Изпарявай се! — изсъсква той.

Така ли? Да не мисли, че много ми е притрябвал. Обръщам се и напушам киното.

Не знаей накъде да поема и ето, че от дъното на улицата се задава баба. Това решава всичко. Моментално се пъхвам в най-близката сладкарница. Поръчвам си една баклава. Ям и си мисля: Защо си поръчах баклава? . . . Солена е. Може би защото сълзите невероятно глупаво и сами се стичат по бузите ми. Ядосано ги изтривам с ръка. Искam да напусна сладкарницата, но за беля „стара майка“ се е спряла точно пред нея и разговаря с една жена. Поръчвам си още една баклава. Мисля си: От много въглехидрати не само седебелее и тъпее, но се хваща и диабет. А от диабета сигурно се умира. Нека!

Баба все още бърбори на улицата. Вада от джоба си кутийката с кибритените клечки. Драсвам една и виждам:

Музейна зала. Експонат „Замразено от мъка момиче“. Зад стъкления шкаф седя аз. Но в тази зала има и други шкафове: „Замразена съперница“ с онова русото момиче и „Замразена портаджийка“ — тоест Лили. В цялата зала има само един особен шкаф. С табелка „Незамръзващ дядо“. Зад него седи дядо и учи някакъв урок. Може би по унгарски.

Изведнъж като от изневиделица се появява Сърдиткото. Той протяга към мен чаша чай, защото му е мъчно за мен и е сигурен, че чаят ще ме размрази. Напразно. Аз не се помръдвам.

Тогава се появяват: леля Вера с канче билка в ръка, след нея Малката с шише валериан. И после — Наемателят, който протяга роза към мен. Напразно. Аз съм дълбоко замразена.

Внезапно в залата влиза едно момче — Бой. Той се спира пред мен и ме гледа с неизразима скръб. Дядо го вижда и почуква на стъклото. Със знаци му показва как се размразяват спящи царкини.

Тогава Бой се приближава до стъклото на моя шкаф. Лицето му е така близо до моето, че не ми остава нищо друго, освен да се раздвижа, за да приближа и аз малко по-близо моето лице до неговото, т. е. до стъклото на шкафа.

В ръка още държа изгорялата кибритена клечка. На масата има няколко празни чинийки. А пред мен наистина стои Наемателят.

— Всичко ти ли го изяде? — пита ме той.

— Не. . . — гледам го в очите, без да мигна.

— Влезнах за кибрит, но не продават. . . — каза Наемателят, — ти да имаш още някоя клечка.

— Не отново го гледам, без да мигна. И лекичко извърщам към него левия си профил. Ненадейно той казва:

— Искаш ли да се поразходим?

Излизаме на улицата. Вървим. Минаваме край една книжарница. Заяпвам се във витрината. Извиквам:

— Момент! — и хлътвам зад вратата.

Излизам миг по-късно. В ръка държа малък българско-унгарски речник.

— Какво те прихвана? — пита ме той и аз му показвам речника. Той свирва от изненада.

— Смятам да изуча десет-дванадесет езика — казвам нехайно. . . Човек никога не знае какво може да му се случи. . .

И наистина не знае. Защото насреща ни се задават Бой и русокосото момиче.

— Ох — казвам аз.

— Какво ти стана?

— Крака. . . — най-нахално лъжа аз. — Навяхнах го. . . Той ме поглед-

да разтревожено. — Хвани се за мен. . .

Хващам го под ръка. И така минаваме край Бой и момичето. Бой ми прави някакви знаци с очи. Не му обръщам никакво внимание.

Отминаваме ги.

— Не бяхте ли с това момче снощи в театъра? — попита Наемателят.

— Никога не съм го виждала. . .

— Боли ли те? — пита Наемателят.

— Хич! — отговарям. Откъде накъде ще ме боли! А, да, той питаше за крака ми. . . — Ех, малко — казвам аз.

— Ела. . . , ще си починеш в нашия институт. Съвсем близо сме. . . — казва Наемателят.

„Електронноизчислителен институт“ — филиал, гр. Ракитен — пише на черна табелка.

Залата с машините.

Наемателят облича бяла престилка. Приближава се до мивката и мие ръцете си с четка и сапун.

— Винаги ги мия, преди да доближа машините. . . — казва той.

— Аз пък имам един дядо. . . Преди да почне да чертае, пие чаша чай без захар — казвам съвсем глупаво.

Въртят се разни колела, тракат и аз внезапно запитвам.

— Ученици идват ли при вас?

— Ако са завършили МЕИ с отличие. . .

— А кръжок? Кръжок по мюмезони има ли? Едно момче да е идвало?

— Какво момче? Онова, дето не си го виждала ли?

— Много мразя да се лъже! — изтърсвам, без да искам. Нещо ме е хванало за гърлото и току виж ревнала съм на глас. Машината трака тихичко и говори с дупчиците на лентата си.

— Защо лъже човек? — говори сякаш на себе си Наемателят, — може би, за да задълбочи тайната. . .

— Каква тайна?

— Ами около най-интересното — собствената си личност! Нищо не се знае, може би един ден науката или мюмезоните ще ни помогнат да разкрием тайната. Но ме е страх, че тогава ще бъде скука, голяма скука. . . А така никога не знаем какво ще ни се случи из пътя.

— И дядо казва тъй. . .

— Дядо ти инженер ли е?

— Не! Моят си дядо!

Вървим с Наемателя по улицата към къщата на бабите.

— Ане! Ане! — чувам познат глас.

Обръщам се. Зад гърба ми като за снимка са наредени майката на Бой, братчето му, момичето с русите коси и самият Бой, който явно иска да се смеле и излезне. Следващия миг майката на Бой ме целува:

— Ане, най-малко теб очаквах да видя тук. . . Ние сме за първи път. . . Казват, че тукашните води са много лековити. Майка ти какво лекува? Чудно! Как не сме се видели досега. Пък Борьо пристигна вчера. Забави се заради кръжока. . . Много ги претоварват тия деца! — обръща се тя към Наемателя, а след това пак към мен. — Ще постоите ли повече? Да се видим довечера.

— Аз не съм на курорт, а на гости — казвам. — Утре заминавам на автостоп.

— Скучно градче — не млъква майката на Бой, — никакви развлечения. Ако нямах нужда от бани, никога. . . Добре, че имаме и роднини тук, иначе не знам какво бихме правили по цял ден. Снощи Борьо ходи в читалището. . . Давали театър, ама много слабо било, и артистите никакви, и. . .

— Тъй ли? — обажда се за пръв път Наемателят. — На мен представлението ми хареса. А най-вече артистите.

Казвам ясно и отчетливо:

— Бой, запознай се с директора на електронния институт! — и не изпитвам никакво угризение от лъжата.

Бой гледа надолу и не подава ръка.

— Добре тогава — усмихва се майката на Бой, — довиждане, другарю директор.

Ние си тръгваме. Не се обръщам, подсмърчам.

— Нещо си хремясала — казва Наемателят, — трябва да си настинала от снощи — и той ми подава кърпата си.

— Много лесно хремясвам — казвам аз — и вирвам главата. Да не си въобразява, че плача. Хайде де. . . , заради някакъв лъжливек! Ох, как го мразя!

— Имам един приятел скулптор — казва Наемателят, — трябва да те заведе при него. . . , имаш хубав профил. . .

Аз се чудя как да мина от дясната му страна така, че да се вижда левият, по-хубавият ми профил, и неусетно успявам, като уж се спирам да погледна един афиш. Но той казва:

— Не този. . . Десният ти профил е по-интересен.

Десният ли?

Къщата на бабите. Играя в градината. От прозореца на Наемателя доли-та тиха музика. Една ръка отвътре затваря прозореца. Не ми се играе повече. Ще се прибера в къщи. Изкачвам стъпалата и чувам гласа на Малката:

— Ами, какичко, тя как ли ще го приеме?

Какво се е случило? За кого става дума?

Влизам в кухнята. На масата стои бурканът с бяло сладко. Но нали бяло-то сладко беше само за. . . Баба ми трие с кърпичка очите си. Малката се из-низва зад гърба ми.

— Седни, Анетче — гальовно казва баба и ми отсипва от сладкото в една чинийка, — сипвам ти две лъжички. Хапни си!

Но аз не вдигам лъжичката към устните си. Гледам баба.

— Ох — въздъхва тя. — Всички сме смъртни. . . И аз така някой ден. . .
Какво се е случило?

— Починал е третият мъж на баба ти. Донесоха телеграма. Но вие не бяхте близки, нали?

Ръката ми търси в джоба кибритената кутийка.

— Ти никога не си била привързана към него, както към нас. . . Хапни си, хапни си. . . — казва баба.

Не я слушам повече. Бутвам настрани чинийката със сладкото и изли-
зам от стаята.

Къде да ида? Какво да правя. Защо? Защо, дядо?

Отварям вратата на килера.

Малката репетира, седнала на дървеното столче.

Очите ми шарят по рафтовете, по бурканите — десетки буркани и едно.
празно място между тях — мястото, където е бил бурканът с бялото сладко
Облягам се на вратата.

— Бабо, страшна ли е смъртта?

— Ах, Ане — отвръща ми Малката, — Такива хубави стихове има за
смъртта! — и тя започва да декламира: „Страхливецът мре приживе сто
пъти, храбрецът вкусва от смъртта веднъж. От всички чудеса на тоя свят най-
чудното за мен е туй, че може човек да се страхува от смъртта, когато знае,
че е неизбежна!“

Какво да правя? Къде да ида?

Отварям, без да чукам, вратата на Наемателя.

Той седи на леглото, прегърнал едно момиче.

Аз бързо затварям вратата.

Хвърлям дрехите си в куфара. Ще си вървя! Непременно ще си вървя!
А ето и българско-унгарския речник. Посягам да го сложа в куфара и. . . и
се разплаквам. Защо? Защо, дядо? Вадя отново кибритената кутийка. В
нея вече няма клечки. Аз я пускам на земята. И си спомням:

Дядо! С него седим върху вестници на стъпалата в натъпканата концертна
зала. И слушаме „Музика на водата“ ли? „Първа класическа“ от Прокофиев ли?

Дядо! С него прелистваме книги, играем шах, гледаме през лупа един цвят.

Дядо! С него ядем заедно солени семки и аз се люлея на люлеещия се стол.
Но докато аз се люлея, той не глътва ли, обърнат с гръб към мен, лекарство.

Дядо! Все дядо! Ето го. Тича сам по празния перон на гарата и размахва
широкополата си шапка за сбогом.

Отново съм у дома. Седя в люлеещия се стол — стола, който дядо е оста-
вил за мен, и се люлея.

От отворената врата към кухнята долита гласът на мама:

— Анета, пак ли се люлееш? Ще взема да изхвърля тая вехтория!

Тогава нещо се замъглява пред очите ми. Не! Не са сълзи!

Дъждовни капки се стичат по стъклото на прозореца.

И внезапно скачам от стола, отварям чекмеджето на малкото бюро, измъквам нещо дребно, увито в хартия и започвам да надувам един балон. И той става все по-голям. Едър, красив и жълт. Не е лошо в дъждовен ден да има и малко слънце, нали?

Люлея се на стола и гледам закаченото малко слънце на лампата.



ГЛЕДАЙТЕ ПО ЕКРАНИТЕ СЪВЕТСКИЯ ФИЛМ
„ЖЕНИТБА“

НА ЧЕТВЪРТА СТРАНИЦА НА КОРИЦАТА
СЦЕНИ ОТ ФИЛМИТЕ „УДАР СЪС СТИК“ (САЩ)
И „ПРОБНИ СНИМКИ“ (ПОЛША)

