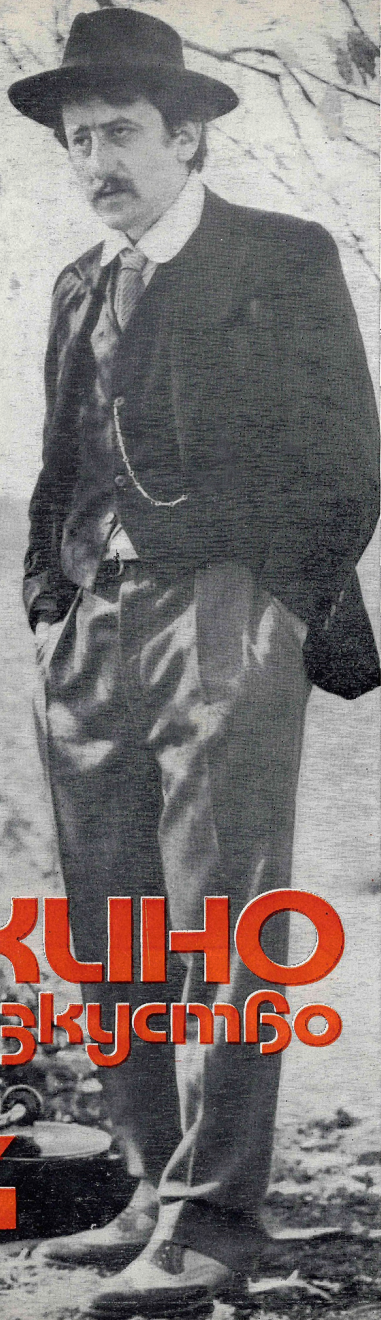


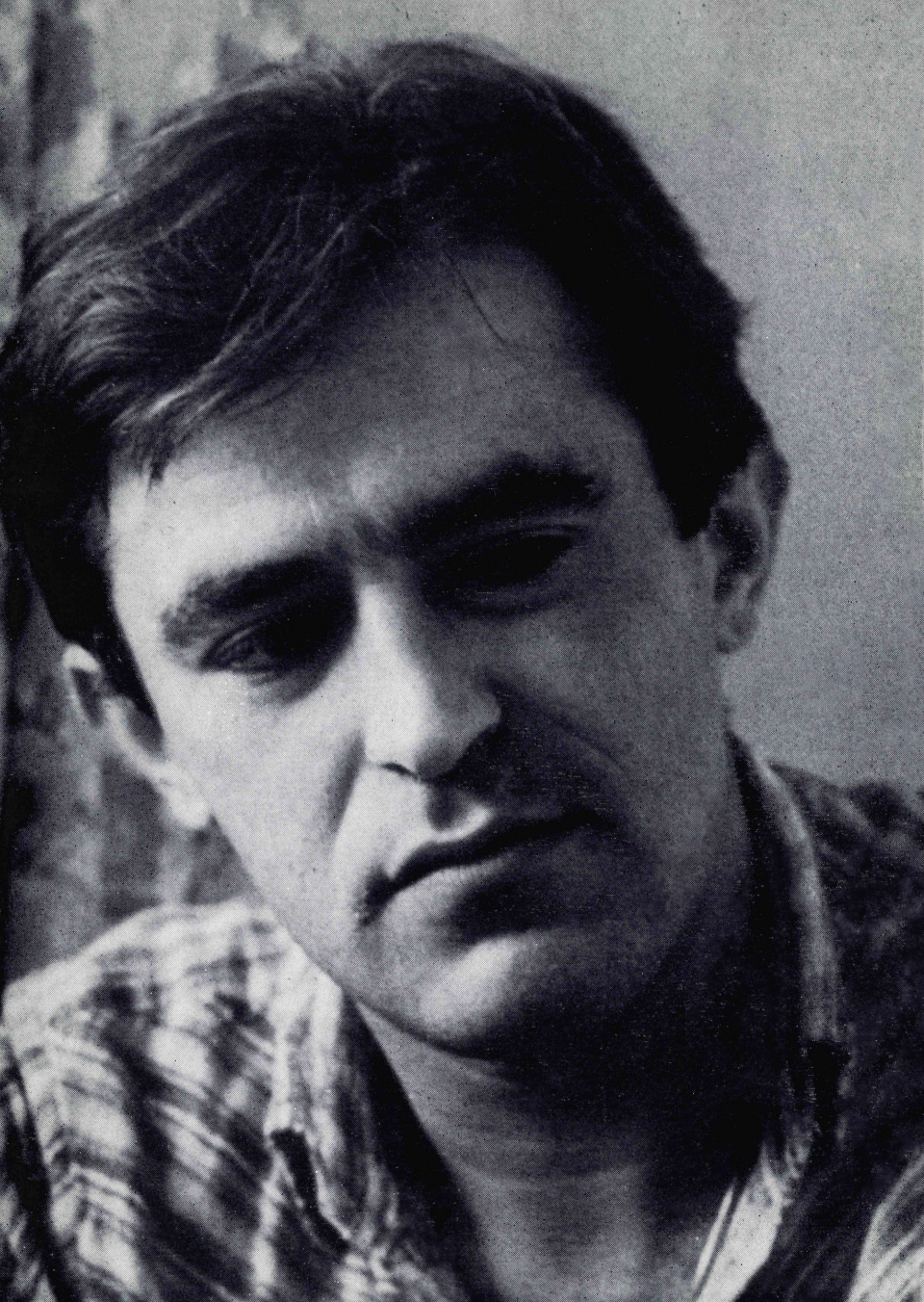


КЛИНО

изкуство

4





кино изку ство

Орган на Комите-
та за култура, на
Съюза на българ-
ските филмови
дейци и Съюза на
българските писа-
тели

Година XXXVII
бр. 4, април 1982 г.

ISSN 0323-9993

съдържание:

ЗА ВИСОКОИДЕЙНИ, ХУДОЖЕСТВЕНИ ТВОРБИ /3/
НАГРАДИТЕ НА СБФД ЗА 1981 Г. /20/

☆

НЕДЕЛЧО МИЛЕВ — ОПИТ ЗА ЕЛЕМЕНТАРНА ТЕО-
РЕТИЧНА ХАРАКТЕРИСТИКА НА КИНОИЗКУСТ-
ВОТО (статия II) /21/

ИВАЙЛО ЗНЕПОЛСКИ — СЪВРЕМЕННА ФИЛМОВА
КУЛТУРА: ДРАМАТИЧНО ТЪРСЕНЕ НА СТИЛ, ПО-
ЗИЦИЯ И ПОПУЛЯРНОСТ /33/

☆

ИВАН СТОЯНОВИЧ — „ЛАВИНА“ /41/

АЛЕКСАНДЪР ГРОЗЕВ — „ЖЕНА НА ТРИДЕСЕТ И
ТРИ“ /46/

☆

ХРИСТО МУТАФОВ — ИВАН ФИЧЕВ — ЕДИН ОТ
ПИОНЕРИТЕ /52/

РУМЕН ГРИГОРОВ — В СТРОЯ ДО ПОСЛЕДЕН
ДЪХ /58/

☆

Весел екран

ГЕОРГИ МИШЕВ — ДЕТЕ НА КОМПРОМИСА /61/
БОЖИДАР МИХАЙЛОВ — НАЙ-ЕФИКАСНИТЕ ГА-
РАНЦИИ /62/; БРАТЯ МОРМАРЕВИ — ДОПУСТИ-
МО ЛИ Е НЕДОПУСТИМОТО? /63/; ЛЮБА КУЛЕЗИЧ
— ТОЗИ ТЪЙ НУЖЕН МЪЖ /64/; БОЖИДАР МАНОВ
— РАЗПОКЪСАН ДИАЛОГ С ЕДИН РЕЖИСЬОР /66/;
РАЙМОНД ВАГЕНЩАЙН — КРИТИЧЕСКИ НЕВОЛИ
НА ТЕМА „НЕДОПУСТИМО СЛАБИЯТ ФИЛМ“ /67/

☆

ГЕОРГИ СТОЯНОВ—БИГОР — КНИГА ЗА БРАТЯ ВА-
СИЛЕВИ /70/
БОЖИДАР МИХАЙЛОВ — СВЕТЪТ НА КИНОТО —
ТАКЪВ, КАКЪВТО Е... /74/
КРИСТИНА СТОЯНОВА — ЖИВОТЪТ И СМЪРТТА,
ИЗКУСТВОТО И ДЕЙСТВИТЕЛНОСТТА ВЪВ ФИЛ-
МИТЕ НА БОБ ФОС /84/

☆

ХРОНИКА /91/
ЛЕОНИД ЗОРИН — СРЕЩА (сценарий) /101/

Киноизкуство

Излиза всеки месец

Главен редактор

ЕМИЛ ПЕТРОВ

Редакционна колегия

РАНГЕЛ ВЪЛЧАНОВ

БУРЯН ЕНЧЕВ

ПЕТЪР КАРААНГОВ

БОЖИДАР МИХАЙЛОВ (отговорен секретар)

БОРИСЛАВ ПУНЧЕВ

ВЪЛО РАДЕВ

ЛЮБЕН СТАНЕВ

АЛЕКСАНДЪР ТИХОВ (зам.-гл. редактор)

ИВАН ШУЛЕВ

ВЛАДИМИР ЯНЧЕВ

оформление и техническа редакция

КОНСТАНТИН КЕЧЕВ

коректор ЦВЕТАНА МАРИНОВА

Адрес на редакцията:

София, пл. „Славейков“ 11, IV етаж,
тел. 87-91-11, вѣтр. 316, 317 от 14 до 18 ч.

Творчески фонд при СБФД

Каса — 84-21, вѣтр. 589

ул. „Екзарх Йосиф“ 37

Годишен абонамент — 10 лева

Тираж — 10400

Абонаментът се внася при всяка телеграфопощенска станция в страната.

Рѣкописи не се връщат.

Редакцията не удовлетворява молби за снимки, адреси, автографи на филмови дейци.

Дадено за набор на 3. III. 1982 г.

Подписано за печат на 9. IV. 1982 г.

ДП „Георги Димитров“ —

бул. „Ленин“ 117; код: 9524158511

На първа страница на
корицата сѣни от новия
български филм
„БЯЛА МАГИЯ“

На втора страница ак-
тьорът
КИРИЛ ВАРИЙСКИ

© Комитет за култура, Съюз на българските филмови
дейци и Съюз на българските писатели

За високоидейни, художествени творби

Ето че зад гърба ни остава още една година, необичайно наситена с дела и юбилейни дати.

Дори едно протоколно изреждане:

13-вековният юбилей на българската държава,

90-годишнината от създаването на марксистка революционна партия в България,

25-ата годишнина от историческия Априлски пленум на Централния комитет на партията,

XII конгрес на БКП,

70-годишният юбилей на първия ръководител на нашата партия и държава др. Тодор Живков —

всичко това събужда чувство на естествена и законна гордост у всеки българин, спомага за израстване на едно заслужено национално самочувствие, реално базирано върху принципите на социалистическия патриотизъм и интернационализъм.

Тази година като че ли най-ярко очерта разцвета и международния престиж на българската култура, в това число и на националното кино.

Този възход, стремителен и дързък, ще остане завинаги свързан с името и делото на незаменната Людмила Живкова, ще буди болка от тежката и невъзвратима загуба за цялата ни национална култура, за целия български народ, ще напомня колко много дължим на изключителната фигура, на творческата и политическата личност — др. Людмила Живкова.

Вероятно е необходимо време, за да се оценят по достойнство и в дълбочина историческите аспекти на този напрегнат и динамичен живот както за цялата ни нация, така и за нейната национална култура.

1981 година в същото време е и сложна международна година. Никогa империализмът не е бил така откровен, така настъпателен във възкресяването на духовете на студената война, така неприкрит, така непримирим в проявленията на антисъветизма. . .

Отчетен доклад на бюрото на партийната организация при СБФД, изнесен на годишното отчетно-изборно събрание на организацията.

За тази година са характерни и затрудненията, до които доведоха отклоненията в изграждането на реалния социализъм, когато се подценява ръководната роля на партията. Когато класовите и партийни критерии не са решаващи в оценката на реално съществуващите факти, не са в основата на методите и стила на повседневната работа.

Това определя общата политическа и идеологическа обстановка, за която не бива да забравяме при оценката на ефективността от резултатите в цялостната ни дейност.

Толкова по-отговорно, толкова по-задълбочено трябва да пристъпим към разглеждането на нашата работа през изтеклата година, да осмислим с необходимата яснота процесите, които се развиват в нашия кинематографичен живот. И това е възможно единствено ако за отправна точка в оценката на партийната и съюзната ни дейност послужат реалните усилия за превръщане в дела на решенията на XII конгрес на БКП, ако при анализа на проблемите на съвремението се водим от поуките на октомврийското национално съвещание, ако в разсъжденията ни върху сложните закони на съвременното развитие за основа послужи дълбочинният и новаторски анализ на др. Тодор Живков относно природата и характера на противоречията в социалистическото общество, развито в словото му пред студентите на 7 декември 1981 г.

Състояният се на 1 февруари т.г. пленум на Комитета за култура още веднъж подчерта единството и сплотеността на българската творческа интелигенция около БКП и нейния Централен комитет, нейната вяност на априлската културна политика на партията.

С марксистко-ленинска яснота и принципност бяха огледани процесите в националната култура. В словото на др. Александър Лилев пролича загрижеността на нашата партия за запазването на постигнатите високи успехи на българската художествено-творческа интелигенция, отчете се натрупаният ценен опит в организацията, развитието и усъвършенствването на обществено-държавното начало в управлението на културата. Бе отделено необходимото внимание на идейната чистота и идеологическата боеспособност на културното ни развитие.

В този смисъл постановките на Политбюро както против идейно-естетическата аморфност, така и против опитите за съживяване на догматизма и сектантската ограниченост, изразени в словото на др. Ал. Лилев, разчистват терена за истински партийното изкуство, правят го неделима част от културата и изкуството на социалистическата общност начело със Съветския съюз.

Не може да не буди дълбоко удовлетворение формирането на новото ръководство на Комитета за култура, призовао да продължи и занапред ленинската априлска политика в областта на изкуството и културата, представено от авторитетни и ярки политически и творчески личности.

Разбира се, основните положения на отминалия пленум многократно ще се разглеждат и изучават. В тяхното задълбочено осмисляне и правилно идейно-художествено приложение ще се провери нашата готовност да бъдем верни и докрай последователни на плодотворната априлска културна политика на нашата партия.

* * *

Нашата естествена и пряка задача е и си остава създаването на високо идейно-художествени филми. Болшинството от водещите фигури в нашето киноизкуство са комунисти и те влагат цялата си творческа енергия, ум и талант за създаването на ярки, вълнуващи филмови произведения.

„Тяхна е заслугата, ако тези произведения търсят начин да проникнат дълбоко в мислите и чувствата на народа, успяват да откликнат на желанието му да надникне в съкровеният факти на собствената близка и далечна история, подпомагат изграждането на националното самочувствие с откровен и principen диалог върху проблемите и постиженията на бурно развиващото се съвремие.“

Не всичко е постигнато, не всички резултати са ярки.

Но знаменателно е, че нашата партия и лично др. Тодор Живков намират време и начин да отбележат с внимание и такт всеки конкретен положителен резултат, приемат тези факти за основни при оценка на цялостната ни работа и отбелязват отделните ни слабости, непрестанно бдят за запазване и съхранение на атмосферата на сигурност и спокойствие, така нужни и така ценни за плодотворното развитие на родното киноизкуство през последните години.

Филмът „Хан Аспарух“ сам по себе си успя да заслужи висока народна оценка, тази висша оценка на дадена творба, творец или културна дейност, осяществи щастливо и на високо ниво единение между публиката и народ.

Позволете ми да цитирам част от писмото на др. Тодор Живков към създателите на тази кинотворба:

„... Филмът въздейства не само с героичната тема за непреклонния дух на нашите прадеди, но и със своето силно съвременно звучене. . . той вече стана едно от най-значителните събития, една от най-крупните творби, посветени на 1300-годишнината от създаването на българската държава. Фактът, че творбата бе приета възторжено от милиони зрители, че събуди у тях законно чувство на национална гордост, доказва големите ѝ художествено-професионални достойнства. Тъкмо затова кинопопееята „Хан Аспарух“ изигра и тепърва ще има да играе голяма роля за патриотичното и естетическото възпитание на трудещите се и особено на младежта.“

Филмът е голям успех на българската актьорска школа. В него изпълнители от всички поколения разкриват нови страни от своя богат талант.

Работата по създаването на филма се превърна в чудесна съкровищница на опит, който, надявам се, Българската кинематография и Съюзът на кинорежисьорите ще използват за създаване на нови произведения; възпяващи труда и героизма на българския народ в изграждането на развито социалистическо общество в слънчевата ни родина. . .“

Можем от все сърце да поздравим за творчески успех и проявения талант сценариста Вера Мутафчиева, режисьора Людмил Стайков, както и всички останали участници от творческия екип на филма „Аспарух“.

Но трябва определено да заявим, че ако не бяха грижите на ЦК на партията и лично на др. Т. Живков към проблемите на киното, към неговите технико-производствени и творческо-кадрови нужди, ако не беше внесена скъпа техника, ако не беше привлечено участието на БНА, ние не бихме могли да имаме такива високи резултати. Не бихме създали сегашната техническа база.

Не бихме имали така радващи и толкова ценни срещи на такова високо равнище, обновители на цялото ни киноизкуство.

В този смисъл срещата на др. Т. Живков и Секретариата на ЦК на БКП със създателите на филма „Аспарух“ в началото на тази година не може да не се окаже като окриляща за цялото ни киноизкуство, като мощен стимул за създаване на истински ценности в областта на киното, като насърчаваща подкрепа на усилията на кинорежисьорите при реализирането на сериозно, проблемно и вълнуващо кино.

Същевременно тази среща ни задължава да отгледаме целия ни творче-

ски процес заедно с всичките му слабости и неблагоприятия, призовава ни да пресечем пътя на сивите, безпроблемни филми — филми, които не участвуват и няма с какво да участвуват в изграждането на развитото социалистическо общество.

Кара ни да не забравяме нито за миг основната повеля на партията — мястото на родното киноизкуство е в челните позиции на идеологическия фронт

* * *

Какво е характерно за нашата работа през изтеклата година в областта на игралното кино? Ще си позволя да цитирам миналогодишния доклад на партийната организация: „... Предстои ни една трудна и отговорна година, година, през която на практика се реализира програмата за чествуването на 1300-годишнината на българската държава; филмовата продукция, свързана с тази годишнина, поставя на изпитание творческата, организационната и производствената зрелост на нашето филмово изкуство.“

Въпреки известна доза скептицизъм, който определено беше тази амбициозна програма, можем да заявим, че киното се справи с нея. И се справи на равнище, което ни позволява да се огледаме с удовлетворение и не без самочувствие сред всичките отреди на националната култура. При това, без да търсим снизхождение или извинение заради големите очаквания, а в повечето случаи и неочаквани производствени и технически трудности.

Е, помагаше и армията! Но кога и къде армията не е помагала в решителни моменти?!

И така нашата радост от „Боянският майстор“ преминава в гордост с „Мера според мера“, открива нови хоризонти в „Аспарух“, укрепва с „Ударът“, заживява вълнуващо с „Човек от народа“.

Зад тези заглавия стоят имената на комунистите Христо Ковачев и Георги Дюлгерев, Людмил Стайков и Борислав Шаралиев, Борис Янакиев, Радослав Спасов и Венец Димитров, а и още колко комунисти са дали своя принос в общия труд! ... Една част от тези филми накара милионите български зрители да пълнят салоните в продължение на месеци.

А нима филмът „Йохохо!“ на Валери Петров и Зако Хеския не е филм за юбилейната годишнина? Всеки хубав филм, бил той на съвременна или на историческа тема, участва по достойнство в празнуването на 1300-годишния юбилей на нашата държава.

Всички тези резултати говорят за наличието на добра българска актьорска школа, за присъствието на имена от различни поколения, като Васил Михайлов, Руси Чанев, Стойко Пеев, Кирил Варийски, Георги Георгиев—Гец, Велко Кънев, Стефан Мавродиев и редица други.

И когато говорим за успехите на игралното кино през изтеклия период, на нас ни се струва, че трябва да отделим специално място на героичните усилия на СИФ „Бояна“ и по-специално на нейния директор—комуниста Емил Ангелов. Що се отнася до фактите — един е достатъчен, колкото и прозаичен да е той. През тази година вместо обичайните 13,5 млн. лева СИФ е усвоила около 28 млн. лева. И, както се вижда, количеството не винаги е за сметка на качеството.

Радостен е фактът, че стилово и жанровото разнообразие на игралния филм не се е загубило и през тази година. За това ни напомнят и комедията на Людмил Кирков и Станислав Стратиев „Оркестър без име“, и детският филм на Димитър Петров и Рада Московска „Куче в чекмедже“, и криминалният филм „Комбина“ на Николай Рударов и Вл. Ганев, и приключенският на Ст. Дичев и Вл. Икономов „Среща на силите“, и психологическият „Милост

за живите“ на Т. Стоянов и Н. Никифоров. Разбира се, жанровите определения са условни, но индивидуалният почерк е съвсем реален.

Разнообразието е било и е израз на богат творчески потенциал, който трябва да се пази и развива. Сам по себе си той говори за една ведрa и творческа атмосфера, говори за едно принципно, грижовно отношение към творческите кадри както от страна на ДО „Българска кинематография“ и СБФД, така и за онзи другарски дух на доверие и взаимно разбирателство, който съществува между ръководствата на СБФД, партийната организация и ДО „Българска кинематография“. Тази атмосфера е постигната с немалко усилия и трябва особено да се цени и да се пази. Тя е залог за равноправно творческо съществуване на различни жанрове и стилови направления и е възможна благодарение на огромните завоевания на априлската линия на партията. Разбира се, става дума за жизнени направления, тези, които водят художествените произведения към най-пълна и всестранна изява. Тези, за които единният и неизменен критерий е — дали служат на делото на партията, на делото на социализма.

* * *

Сега, когато правим отчет за една изминала година, една успешна година, ние не можем да не отчетем приноса на колективите за блестящото осъществяване на амбициозната юбилейна програма, защото именно при колективите стана спояването на творческите усилия на Вера Мутафчиева и Людмил Стайков, на Руси Чанев, Георги Дюлгеров, Свобода Бъчварова, на Никифор Никифоров и Борислав Шаралиев, на Никола Русев и Георги Стоянов; тук се родиха „Предупреждението“ на Любен Станев и Хуан-Антонио Бардем и др.

С неотслабващо напрежение колективите продължават да работят историческите филми, свързани с 13-вековния юбилей, които и през 1982 г. ще имат относително голям дял в производствения репертоар на студията — това са филмите „Константин-Кирил Философ“, „Предупреждението“, „Борис I“.

Когато се вземе списъкът на произведените филми през 1981 година, естествен е чувствителният дял на филми от далечното и близкото минало на народа ни. Естествено е, че и през 1982 г. продължават да фигурират исторически заглавия. Естествено е, че техническият и творческият потенциал бе съсредоточен върху тези филми. Но време е творческите усилия да бъдат хвърлени в по-нататъшно овладяване на съвременната тема.

И едно малко прозаично отклонение.

Всички много добре знаем, че цените в кината са увеличени. Това е естествено, растат и цените на услугите. Щастливо обстоятелство е, че въпреки това броят на зрителите, преди всичко на българското игрално кино (поне през тази година), е нараснал значително. Тогава защо бюджетите на някои български филми, и то на съвременни филми, чувствително изостават?

След очевидните успехи в областта на историческата тема от голямо значение за настоящето и бъдещето на киноизкуството е да се извърши задълбочаване на идейната тематика върху основата на една жива, пулсираща съвременност. Дванадесетият конгрес на БКП сочи като магистрален път за повишаване на идейно-художественото качество по-нататъшното овладяване на съвременната тема, постигането и на съвременния герой — носител и изразител на съзнанието и душевността на новия социалистически човек.

Творецът на новото е главният герой днес. Това значи, че той воюва срещу всичко, което пречи на нашия идеал. Срещу всичко, което спира движението на обществото като цяло. Парадоксално, но свършеновярно е,

че ние се поддаваме на нравствената, мисловната, емоционалната и действителната сила на героя в зависимост от това срещу кого и срещу какво се бори. Филмът трябва на всяка цена да увери зрителя, че този герой е жив, че той се бори за нещо съществено и побеждава или пада в реални обстоятелства, на които трябва да повярваме. Не повярваме ли, целта губи своя смисъл. Не повярваме ли, ние гледаме героите на строежа, в директорския кабинет, в лабораторията, по улиците с неонови светлини и т.н. и знаем, че са съвременни и положителни по заявка, но съдбата на героя, макар и положителен, не ни завладява така, сякаш се отнася за собственото ти съществуване, до висшия смисъл на твоя живот, до живота на твоя народ. Защото това, срещу което се бори героят в подобни филми, е често пъти зад кадър, липсва партньор, в който положителният герой да се отрази в цялата си величина.

Невъзможно е да изтъкваш само успехите, а да не посочиш с цената на какви препятствия и усилия те са постигнати. Защото изкуството се стреми да отразява самия процес, а не само крайния резултат. Немислимо е да се говори за съвременната тема и изследване на чертите на съвременния човек без изследване на тези вътрешни конфликти в нашето общество.

Състоянието на българския документален филм показва, че той е навлязъл в етапа на своята идейна и художествена зрелост. Неговата същностна черта е интересът към съвременните социални процеси, към човека на днешния и утрешния ден. По своята социална ангажираност, по своята проблематика и търсения в разкриване на човека като субект и обект на тези процеси нашето документално кино постигна завоевания, които го отличават като воюващо, преобразяващо, социално кино — идейно и естетически защитено.

Филмът на Хр. Ковачев „Човек от народа“ само до 1 февруари т.г. привлече над 1 млн. и 200 хиляди зрители. Случаят е уникален и може да се мери само с 10-те милиона на филма „Аспарух“, като се спази съотношението между игралното и документалното кино. Филми като „Дамян“ и „Чий съм аз?“ на Хр. Ковачев, „Майки“ на А. Пеева, „Художникът“ на Николай Волев, „Христина“ на Румяна Петкова, „Разстановка“ на Васил Шопов, „2000 надежди“ на Атанас Киряков, „За хората и рибите“ на Аврам Игнатов, по пълват галерията на сериозните идейно-художествени завоевания през годината.

Казаното обаче не означава, че тази висока оценка важи за цялата произвеждана документална продукция. Те са въпрос на селекция от една много по-голяма цифра от средни и лоши филми. В средата на документалистите има много млади и надеждни творци — режисьори и оператори, които трябва да намерят място в една добре подбрана идейно-тематична програма. Особено внимание трябва да се отдели на кинохрониката, чието съществуване в киното все още не е решено, а средствата за тематичните, сатирични и други хроникални или юбилейни филми не се оползотворяват по най-подходящия начин.

Като тематика и постижения изминалата 1981 г. беше традиционна за научно-популярния филм — т.е. тя почти не се отличаваше от картината на предните години. Създадените около 30 филма се разпределят в познатите групи: наука и технически прогрес, природо-математически науки и опазване на околната среда, медицина и спорт.

Може би най-точната оценка на състоянието е задържането на едно постигнато и оценено вече равнище. Преобразованията и промените все още твърде слабо личат. Преди всичко е необходимо да се надмогнат шапките и клишетата в поднасянето на необходимата информация. Научно-популярният

филм трябва да бъде активен участник в процеса на познанието, а не да трупа поредица от данни и факти. Това разбиране за характера на научно-популярното кино е съществувало винаги в най-добрите филми на студия „Време“ още от годините, когато такива творци като Константин Обрешков, Константин Григориев, Константин Костов, Койо Коев, Любен Цолов и др. издигнаха престижа на този филм до високите изисквания на човешкото и техническото развитие. Днес може би само в своето биологично направление научно-популярното кино все още пази своите устои.

Тук стигаме до нещо много важно, което всички знаем и за което най-малко се говори — професионалните качества на творците — автори, режисьори и оператори. За съжаление компромисите все още са много — от приемането на сценария до одобряването на работното копие. Липсва трезвата самопреценка на възможностите за написване на сценария, за решаване на драматургията в интересна, съвременна киноформа и пр. През годината напуснаха студията няколко режисьори — утвърдени имена в областта на научно-популярното кино. Младите кадри, които не са малобройни, не проявяват особен интерес към научно-популярния филм — те смятат, че само в документалното кино могат да се изявят добре и бързо, а пред тях има и още едно поле за изява — детският филм. Във връзка с националната програма „Знаме на мира“ студията повиши вниманието си към детския филм, но сега е особено необходимо внимание към неговото качество. Към филмите за деца в областта на науката, изкуството и спорта сега трябва да се добавят и подходящи теми и за най-малките.

Ръководството на студията се ориентира към бързо решаване на някои производствени проблеми — подобряване на работата на художниците и трика, набавянето на нова, съвременна и с богати възможности техника. Усъвършенствува се организацията на процесите, съгласуването при обслужването на снимачните групи.

Вниманието, грижите към поръчковите филми и заплащането на труда по тяхното реализиране вече са изравнени с тези при филмите по държавния план. Предстои да се уточнят и регламентират проблемите, свързани с поръчителя и реализатора на това кино. Но въпреки всички трудности около материалната обвързаност по отношение на поръчителя все още главните и нерешени въпроси остават в сферата на творческата висококачествена реализация на поръчковата програма.

Анимационното ни кино в момента се намира в етапа на една професионална стабилност, която се заявява в произведенията на най-изтъкнатите режисьори на анимацията. На Пловдивския фестивал и след него бяха отбелязани качествата на много анимационни филми, сред които „Вундеркинд“ на Иван Веселинов, „Пасторал“ на Слав Бакалов, „Маймуни“ на Румен Петков, „Неделя“ на Николай Тодоров и Анри Кулев, „Компромис“ на Христо Топузанов, „Фарс“ на Димитър Петков, „Саможертва“ на Велислав Казаков и др. Но и тук постиженията като цяло не превъзможват едно познато състояние. За нашата анимация днес се поставят редица по-специфични проблеми. Предстои повишаване на качеството на детския анимационен филм, който в последно време натрупа вече опит по линия на количествени показатели в развиването на различните творчески стилове и почерци с оглед да се търсят пътища за по-пряка връзка със зрителите.

Тазгодишният Пловдивски фестивал на късометражното кино даде възможност да се разкрият съществени и типични черти в процесите на неговото развитие. В конкурсната програма участваха близо 80 филма. Бе показана и една обширна информационна програма, която освен поредицата за 1300-годишнината от създаването на българската държава включи в прог-

рамата си и филми на кинолюбители. Нов момент при провеждането на фестивала бяха вечерните дискусии върху всекидневните програми, които се превърнаха в действителен професионален форум за обмен на мнения, оценки, прогнози върху развитието на нашия късометражен филм. Тези дискусии, осъществени със съдействието на Съюза на българските филмови дейци, по-специално на секция „Критика“, дойдоха да покажат необходимостта от професионални контакти и обмен на становища — една форма на творчески живот, която в последно време изглеждаше позанемарена.

Естественят интерес към обсъждането прерасна след фестивала в едно двудневно обобщително обсъждане на отделните видове кино с доклади, в които се поставиха основните проблеми в развитието на документалното, научно-популярното кино и анимационното ни кино. Тези инициативи бяха използвани от секция „Документално кино“, като в Дома на киното бе въведена една нова форма за контакт между творци и публика — така наречените късометражни вторници. Важен момент в тази дейност е активизирането на художествените ръководства на съответните студии за късометражно кино, които сами изготвят програмите за вечерите, канят специалисти, критици, представители на художествената интелигенция, разработват нови форми за показване на филми, творчески портрети, специализирани панорами и др.

През изтеклата година нашето късометражно кино се представи достойно и на няколко международни фестивала: Москва, Краков, Атина, Солун, Лайпциг, Световния фестивал на анимацията.

Сред наградените филми са „Чий съм аз?“ на н.а. Хр. Ковачев (Сребърна награда в Москва), „Пасторал“ на Слав Бакалов (в Краков и Балканския фестивал в Атина), „Маймуни“ на Румен Петков (почетна награда в Лайпциг), „Агънцето“ — документална миниатюра на Стилиян Парушев (фестивал в Солун), „Фарс“ на Дим. Петков и „Саможертва“ на Велислав Казаков (на II световен фестивал на анимационния филм във Варна).

За престижа на късометражното кино много спомага и растящият авторитет на Световния анимационен фестивал във Варна, който миналата година претърпя своето второ издание.

По преценка на чуждите гости и журналисти Варна'82 бе проведен на много по-високо ниво от Варна'81, тъй като страната-домакин (НР България) удачно се е съобразила с бележките, направени след Първия фестивал.

По време на фестивала бяха проведени десетки ретроспективни прожекции на наградени от последните години филми, както и ретроспекция на всички режисьори, участващи в селекционната комисия и журито. Това даде възможност публиката и авторите да се запознаят с постиженията и творчеството на хората, които ги съдят. Това се оказа една полезна практика, която и занапред може да се внедри при провеждането на следващите кинофестивали.

Няколко думи по въпроса — късометражното кино и неговият зрител.

Все още стои нерешен проблемът за зрителя на късометражното ни кино. Тук се фокусират поредица от общи и частни въпроси, свързани с динамичната система: производство—разпространение—обратна връзка. Може да се каже, че въпросът за зрителя стои още в началното залагане на продукцията в тематичните планове на студиите и колективите за 2,3 и 5 години.

Все още продукцията не може да задоволява нуждите на така очертаното разпространение. Тъкмо тук принципите на новия икономически механизъм ще изискват усилията на Съюза на кинодейците и ДО „Българска кинематография“, за да се намерят и утвърдят ония механизми, които ще поощрят развитието на краткия и необходим документален, научно-популя-

рен и анимационен филм. Едно от сигурните средства за това е изменение-то на възнаграждението за творчески труд в късометражното кино, което все още робува на дългата лента, а не на доброто качество. От друга страна, е необходимо да се подобри в най-висока степен репертоарната работа, свързана конкретно с набелязаните направления, по които се разпространява късометражният филм.

Много перспективи за създаване на подготвени зрители крие програмата „Национален кино клуб „Знаме на мира“. Това е цяла система от късометражни и игрални програми, които се показват на учениците по абонаментната система 6 пъти през учебната година. Тези програми са съобразени с възрастовите групи в българското училище и обещава интересни резултати. Но все още програмата на ученическите кино клубове „Знаме на мира“ съдържа много, главно организационни недостатъци. Не си е извоювала необходимата популярност. Но усилията и на киното, и на училището сега са насочени много активно към едно истинско настъпление в тази насока.

* * *

Телевизионният игрален филм, без да се отказва от своите младежки увлечения, тръгва по пътя на сериозното и дълбоко изкуство, превръща се в разностранен и равностоен партньор на игралното кино. Той продължава да разширява специфичната своя територия, без да копира опита на игралното кино, намира специфични за телевизионното излъчване форми на въздействие, бори се за българския зрител. В това отношение като положителен пример трябва да посочим сериала „Капитан Петко войвода“ и някои други начинания на телевизията. Наред с това на малкия екран се появяват и съмнителни творчески произведения, които, меко казано, будят недоумение. Тук за пример може да послужи появилият се в програмата на Студио „Х“ — „Петимата от карето“. Вероятно вътре в самата телевизия мирно съществуват доста различни по ниво и взискателност художествени критерии.

Тук му е мястото да се върнем към една от идеите на партийното бюро и СБФД за единни идейно-художествени критерии в областта на киното, критерии, които са еднакво взискателни, еднакво важат както за СИФ, така и за телевизията, така и за всяка отделна студия. Още повече, че щатната таблица е уеднаквена за всички. А не бива по-слабият резултат да носи повече материални стимули.

* * *

Може да се каже, че 1981 г. е една от успешните творчески години в живота на студия „Екран“. Не са малко филмите, които през годината завоюваха признания и отличия както на екрана на Българска телевизия, така и на наши и международни фестивали.

Освен 16 игрални в СТФ „Екран“ се създават и 80 документални филми. Високо обществено признание получи поредицата от филми „1300 години от създаването на българската държава“, излъчена с голям успех по БТ, която получи наградата на СБЖ. Заговори се за телевизионно документално кино. На различни нива бе констатирано, че поредицата „1300 години България“ оказва силно въздействие върху духовното развитие на нацията.

С наградата на София бе отличен филмът „Естрадата“. В Оберхаузен бе награден филмът „Помен“, на фестивала в Лайпциг филмът „Че Гевара“ получи наградата на Международната федерация на кино клубовете, а в Прага филмът на Орфей Цоков „Мъжка песен“ получи една от първите награди на фестивала за телевизионни филми.

От 16 наградени на фестивала за документални филми в Пловдив 11

са на СТФ „Екран“. Между тях са филмите „Кратка автобиография“, което получи „Златният ритон“, „Професия“ — „Сребърният ритон“, и др.

Сега СТФ „Екран“ е отправил поглед към годишнината от рождението на Георги Димитров. Започна излъчването на поредица от 22 документални филма за Г. Димитров в централно време по БТ. Те са дело на изтъкнати наши кинодокументалисти.

Постигнатото задължава. То изисква нови творчески пориви и естествено решаване на стари, отдавна поставени проблеми. Един от тези основни проблеми на студията е незавършеният производствен цикъл на произведените филми. Студията работи на 16 мм формат и излъчва филмите на БТ на две ленти. Засега въпреки че в лабораторията в квартал „Младост“ се намира машина за получаване на оптичен тон за събиране на двата основни компонента на една лента, тази машина, носеща етикет с надпис СТФ „Екран“, инвентарен № 1380, не е усвоена. Проблемът е сложен и многостранен. Той нееднократно е повдиган на събрания и обсъждания.

Излъчена е комисия, която да подготви документ за внасяне на изложение в ЦК на БКП относно затваряне на цикъла на производството на тези филми.

Както виждате, този проблем стана редовна точка от отчетните доклади на ППО. Засега студията е затруднена в показването на своите филми, освен по телевизията, на други места — на фестивали, пресконференции, дори и в салона на Дома на киното.

Успехите в областта на документалния филм са налице. В него работи активен отряд от политически и художествено зрели професионалисти. Но острият политически филм продължава, както и преди, да фигурира в графата на дефицитните жанрове. Този идеологически въпрос е и въпрос на средства, но струва ни се, че решаването му е по силите на ръководството на студия „Екран“ или най-малко заслужава да бъде разгледан от ръководството на телевизията.

* * *

Нееднократно през последните години от тази трибуна се критикуваха творческите колективи както за недостатъчна идейно-художествена високост, така и за недостатъчно чувство за отговорност пред ангажираните си към студията и филмопроизводството.

Несъмнено тяхната работа се нуждаеше от критично оглеждане, от търсене на необходимите промени, за да се стимулира работата им, да се намери новият тласък, импулс, творческо оживление във всекидневната им практика.

През изминалото десетилетие творческите колективи станаха творчески център, който допринесе много за обогатяването на палитрата на българското кино. Те отприщиха естествения за всяко растение напор към разностранни тематични и изразни търсения, дадоха възможност да се привлекат имена от най-различни поколения, да се експериментира в интерес на едно по-мощно, по-пълноводно и силно въздействащо боево национално изкуство.

Създаването на колективите, без изцяло да премахне т.нар. „сценарна криза“, я превърна в „сценарен въпрос“, което значително облекчи работата на студията. През последните години сякаш се смени тонът на непрекъснатата конфронтация между студията и колективите, израз на конфликта между двете начала — производственото и творческото. Всяка страна започва да проявява разбиране към проблемите на другата.

Но всичко това не създаде в колективите идилично успокоение. Възбуждаха разговорите и предложенията за промени в съществуващата организация на работата на творческия и производствения механизъм започнаха в сами-

те колективи.

Осъзнавайки високия принос на колективите за постиженията на българското кино се търсеха вече форми и възможности за по-голяма самостоятелност на колективите — нов, естествен етап в тяхното развитие.

Неведнъж бе изтъквана необходимостта от цялостно преразглеждане на съществуващите статут и нормативни актове, свързани с колективите.

И така, ръководейки се от гореизложените съображения, от задължението да се отговори на поставените задачи от XII конгрес на БКП, в колективите бе осъществена реорганизацията. В момента в СИФ съществуват два творчески колектива вместо четири с художествени ръководители: Зако Хеския и Людмил Кирков. Съветът по художествено-творческите въпроси към ДО „Българска кинематография“ само ще приема филмите и ще участва в изграждането на репертоарните планове.

Мотиви за реорганизацията:

Предполагаемият увеличен производствен обем от филми, послужил за основа при изграждането на колективите, на практика отпадна и до края на петилетката нашето игрално кино ще произвежда 23 — 24 заглавия. Смята се, че новите колективи ще проверят реалните нужди от редактори, възможностите и перспективите на всеки от тях.

Оценява се известна умора и неравностойност в работата на колективите и в този процес на окуляване се ликвидират закърнелите колективи.

Общият лимит за филмопроизводството ще се дели на две, а не на четири части, което ще даде по-големи оперативни възможности при създаването на репертоарния план на колективите.

Досега съществуваше относителна разпръснатост на основните творчески сили — четири редакторски ядра, четири художествени съвета, четири групи режисьори-съветници, — при новата организация те се съсредоточават в два колектива.

В основата на целия комплекс от мерки стои идеята за по-нататъшното развитие на самостоятелността на колективите, на обществено-държавното начало като доказан от практиката принцип на ръководство на художествения процес. Без самостоятелност, без чувство на относителна свобода в творчеството е невъзможно да си представим овладяването на нови терени от действителността, нови ресурси в художественото ѝ претворяване, повишаване на идейно-художествените качества на нашето киноизкуство.

Тенденцията е в бъдещата си практика двата колектива да придобият правото да обсъждат завършените сценарии в собствената си среда, със собствените си художествени съвети и да пускат в производство филми със санкцията на ръководителя на колектива.

Всяко ново сложно начинание неизбежно съдържа в себе си и нови трудности. Наша важна и отговорна задача е да се извлече максимална полза от настъпилите промени, да се разкрият всички положителни структурни възможности в процеса на работата.

1982 година ще бъде решаваща в живота на новите колективи. Именно сега те трябва да докажат своята жизнениост, да намерят особен облик, за да може българското киноизкуство да извърши нова крачка към овладяването и претворяването на действителността.

Тя е важна и за това, че през 1982 г. в творческите лаборатории на колективите се ражда филмовата програма на 1983 — 1984 г. и всъщност се определя обликът на киноизкуството ни за цялата петилетка, присъствие то и мястото на киното сред другите изкуства и в целия ни обществен живот.

Гаранция за нова крачка в развитието на изкуството е наистина внима-

телното въвеждане на икономическия механизъм с отчитане на спецификата на киноизкуството, гаранция е наистина творческата самостоятелност на колективите и пълното политическо и художествено доверие към техните ръководства (разбира се, без никой да освобождава от права и задължения ръководството на кинематографията), гаранция е отсъствието на администриране и стремежът да не се накърни естественият характер на кинопроцеса.

Новият икономически механизъм, който е породен от обективни процеси, не може да не засегне и изкуството. Без да променя стратегията на неговото предназначение в нашето общество, той изисква вътрешна тактическа реорганизация за по-интензивно развитие и изява на този постоянно балансиращ се процес на производството и киноизкуството.

Въвеждането на икономическия подход изисква по-цялостно разглеждане на съществуващите в киното механизми и умело обвързване на творческите и производствените процеси.

Възможностите и надеждите за висока ефективност и нови качествени постижения в процесите на киното, заложили в принципите на новия икономически механизъм, ще се изявят пълноценно в прецизното му въвеждане и прилагане. Наша първостепенна задача е съвместно с всички звена в кинопроизводството да го доведем докрай.

Естествено е да напомним, че не всички неща, които го предхождат, са свързани с него.

В отчетния доклад на ЦК на БКП пред XII конгрес на партията д-р. Тодор Живков каза: „Прилагането на икономическия подход и неговия механизъм в областта на културата не бива да се разбира като механично пренасяне на правила и положения на ръководството от стопанската в духовната сфера. . . Да не забравяме, че печалбата в областта на културата се мери с много сложни показатели, с дълготраен ефект, който понякога се равнява на социалната роля на цели поколения.

. . . Ръководителите на културните институти, творците, творческите съюзи трябва да осъзнаят необходимостта от преустройство върху основата на икономическия подход и икономическия механизъм. Заедно с това следва да се напомним на дейците на културния фронт и на съответните държавни и стопански органи, че партията няма да допусне заради криворазбрани икономически интереси и користолюбиво печалбарство да бъдат нарушени художествено-творческите и класово-партийните изисквания в тематичната и жанровата насоченост на културата, чиято главна задача е била и остава непоклатима — възпитаване на дълбоко убедени комунистически личности.“

* * *

И през изтеклата година дейността на българската киноkritика следваше плътна хода на филмовия процес у нас както чрез упражняване на своите оценъчни функции по отношение на конкретните творби, така и чрез извършването на по-общи обзори, анализи, изследвания и прогнози. Тази двупосочна дейност естествено се реализираше преди всичко чрез публикациите в печата, чрез изявите в радиото и телевизията. Едва ли има български филм, излязъл през годината, който да не е получил своевременната и широка оценка на критиката в средствата за масова информация въпреки недостатъчното място, което някои от тях отделят за киното. Независимо че отрядът на нашата критика е вече доста многоброен и че в него се открояват различни творчески профили, почерци и предпочитания със следващи-

те от тях различия в някои преценки, можем със задоволство да отбележим, че продължава да е налице едно принципно единство на критиката на основата на марксистско-ленинския мироглед, класово-партийния подход и разбирането на призиването и задачите на нашето социалистическо киноизкуство. Това се прояви между другото и във факта, че най-ярките произведения на българското кино през юбилейната 1981 г. събраха около себе си оценъчното единодушие на критиката, което пък в общи линии съвпадна и с реакцията и оценката на зрителите. Българската кинокритика даде своя дял за популяризирането и утвърждаването на ценностите, съдържащи се в тези най-ярки творби.

От друга страна, доста са материалите, които очертават творческия профил на един или друг деец в сферата на игралния, документалния, научно-популярния и анимационния филм, портретистиката започва да заема все по-широко място в практиката на критиката, а наред с нея все по-често се прибегва и до интервюто. Подчертано се засилва и стремежът към анализи и обобщения от по-общ теоретичен и исторически характер, насочени към интересни явления и проблеми на филмовия процес у нас. Заедно с това интересни обзори и анализи се посвещават и на някои явления и тенденции в развитието на киното по света, което в значителна степен се дължи на факта, че сега повече кинокритици имат възможността да присъствуват на задгранични филмови фестивали и да се запознаят непосредствено с творби и явления на световния филмов процес.

Нашата кинокритика взе активно участие и в ред обществени мероприятия, организирани от обединението, съюза и партийната организация. Става дума за различните обсъждания и дискусии по важните въпроси от развитието на нашето кино, за пресконференциите, предшествувачи излизането на българските филми на екран, за заседанията на художествените съвети в студията и други.

На проведената в началото на февруари миналата година дискусия за нашия игрален филм и докладът, и повечето изказвания принадлежаха на кинокритици. Тук бяха поставени и обсъдени такива важни и може би все още не напълно изяснени въпроси като този за същността и характеристиката на подема на нашето кино през 70-те години, за новите моменти в сегашния период от развитието му и очертаващите се насоки напред, бяха анализирани отделни филми от продукцията на 1980 г. и т.н. Макар дискусията да не може да бъде оценена като особено успешна, тя все пак даде храна за сериозен размисъл по някои най-съществени проблеми.

Подобни проблеми бяха обсъдени и на срещата, която в началото на декември ръководството на ДО „Българска кинематография“ проведе с критиците. Тук естествено бяха поставени и много въпроси, свързани с работата на самата критика, с условията, при които тя упражнява своите функции, с възможностите тя да допринася още повече за издигането на нашето кино. Първа по рода си, тази инициатива вероятно ще стане традиция.

Много активно беше участието на кинокритиката и при обсъждането на състоянието на нашия късометражен филм след прегледа в Пловдив. Във връзка с това трябва да се подчертае, че съществуващото доскоро отчуждение на голяма част от критиката от проявите и проблематиката на късометражния ни филм започва да се преодолява, свидетелство за което са и по-честите печатни публикации за него, и дейното участие в поменатото обсъждане. На него критиката сполучливо открил някои от физиономичните черти на днешния наш документален филм, подкрепи социално-аналитичното направление в него, отбеляза по достойнство възхода, очертаващ се в кино-документалистиката от последно време.

Особено голямо внимание през изтеклата година критиката отдели на дебютите, на първите прояви в игралното кино на младото поколение режисьори, сценаристи, оператори и актьори. Това внимание бе изразено както в значителен брой публикации в печата, така особено в организираното от нашата партийна организация през ноември м.г. обсъждане на дебютите. Както в публикациите, така и на обсъждането (където двата доклада са изнесени от критици, а други взеха думата при изказванията) критиката сполучливо разграничи успешните от неубедителните или неудачните първи филми, в доброжелателен тон анализира работата на дебютантите.

Най-важното на това обсъждане бе ударението, което докладите поставиха върху обществената позиция и заангажираност на младите творци, т.е. върху насоката на техните художнически интереси, избора на теми и проблеми, гледната точка, от която те биват разработвани и осмислени. В тази насока бяха изказани някои основателни безпокойства, които навярно ще намерят отзвук и у самите млади творци, и в ръководствата на кинематографията и на съюза.

Понеже говорим за младите творци, нека отбележим, че прилив на нови сили има и в редиците на самата критика. Техните имена започнаха да се появяват все по-често на страниците на вестниците и списанията и това е добре. Младите кинокритици са организирани заедно със своите връстници в Кабинета на младите филмови дейци, освен това връзки с тях поддържат и някои редакции. Но иначе те стоят сравнително откъснати от секция „Критика“ при съюза, самата секция не е направила почти нищо, за да ги доближи до себе си, да ги включва в своите мероприятия. Това се дължи може би на факта, че самата секция не води активен вътрешен живот. До неотдавна секция с редовен организиран живот, групата на кинокритиците последните две-три години рядко се събира, за да обсъди в своя кръг отделни творби или по-обща проблеми, за да разглежда критически книги, излезли от печат, и т.н. Ние смятаме, че секция „Критика“ трябва да се върне към своите добри традиции.

А поле за изваз има — то не трябва да се мери с броя на отпуснатите редове (макар че и такива трябва). В него трябва да се усети зараждането на новите явления в националното киноизкуство. Само количеството на нови дебюти би трябвало да привлече вниманието към възможността от откриване на нови гледни точки към нашето съвремие, би открило възможността за съвместни усилия в откриването на нови процеси, нова проблематика, така нужни при изграждането на образа на нашия съвременник, активния съзидател на новото общество. Тук критиката, особено младата, изпуска рядката възможност да бъде съпричастна в творческия откривателски процес на зараждането на нови за нашето киноизкуство теми, теми младежки, теми, които не могат да не съпътствуват всяко ново поколение.

Естествено, тази критика не може да бъде случайна. Нейн творчески, обществен и партийен дълг е да прилага високи класово-партийни критерии, ако тя иска да бъде на висотата на своето съвремие, ако иска да бъде в крак с активните герои и представители на своето време. Само отгук може да очакваме зрялото боравене с художествените факти при отделяне на главното от второстепенното, моменталното от непреходното, естетически лековатото от идейно същностното. . .

* * *

И сега няколко думи за младите.

Кабинетът на младите филмови дейци съществува повече от едно десетилетие. Той участва във всичките по-крупни прояви на Съюза на българ-

ските филмови дейци, на Централния комитет на Комсомола и на Клуба на младата художествено-творческа интелигенция. През изминалата година такива бяха „Съборът на плодородието“, където бяха демонстрирани филми на млади режисьори и оператори, „Южна пролет“ — фестивал в Хасково, където се представихме с няколко дебюта. Един от тях — „Дом за нежни души“ — спечели наградата на фестивала.

През декември 1981 г. в Пампорово се проведе поредният преглед на творчеството на младите кинематографисти. Бяха показани и обсъдени над 50 късометражни творби и девет игрални. Обсъжданията се водеха тематично, бяха разгледани въпроси като „Етиката в документалното кино“ и други. Прегледът е добра възможност за общуване и размяна на мисли между младите, но той е все още слабо отразяван от пресата, а най-добрите от филмите не се популяризират. Прегледът в същината си е вътрешно „кабинетно“ мероприятие. Той е предназначен като че ли за наша консумация. Публиката в Смолян е случайна, предимно ученическа. Твърде редки и вяли са обсъжданията, които се правят с нея, неуспешни са опитите тя да бъде въвлечена в живи и полезни дискусии.

Групата на младите критици поде инициативата и бяха обсъдени два филма — „Дом за нежни души“ и „Масово чудо“ в рамките на кабинета.

Експерименталната студия, която се води към Съюза на филмовите дейци, всъщност е под ръководството и опеката на кабинета и има за художествен ръководител Захари Жандов. През миналата година тя произведе „Нашият Шошканини“, „Монолог за прасенцето“, „Дом за нежни души“, „Барабанчикът и неговата жена барабанчица“, документалния среднометражен филм за Петър Димков — една внушителна продукция. За игралните филми говорихме по-горе, документалният беше награден в Пловдив на фестивала на късометражния филм (автор-оператор — Михаил Венков).

Оценката за изминалите години може да бъде положителна в едната си част, но се набелязва тенденция към поощряване на дългите игрални филми: Вероятно причините имат и финансова подоснова — тяхната реализация става със средствата на кинематографията и за да се възвърнат, те трябва да се закупят от ДП „Разпространение на филми“. При блокираните средства сравнително малко хора могат да опитат късмета си в дебюта с игрални новели или къси документални филми. Един стегнат документален филм като „Такава, каквата бях“ на Емил Цанев не по-лошо представя автора си от разточителен и подробен разказ в повече метри.

Необходима е нова стъпка по проблемите на дебютите от страна на СБФД, ДОБК и на самите колективи, за да могат те да се осъществят по-пълноценно. Още в началния стадий на работата трябва да се заложи и отстои качествената основа на бъдещата творба. И, от друга страна, самите млади трябва да бъдат по-критични към своето творчество и своята драматургична първооснова. Да преодолеят известен херметизъм в кухнята на собствената работа. Това ще им помогне да преодолеят съблазните на бързото самоудовлетворение, ще отстрани опасността от благодушие и моментни настроения в преценките на готовите резултати.

Естествено е от тази тема — възможността да се дебютира и да се изяви младият — да преминем към ВИТИЗ. Вече десет години, кажи-речи, функционира кинофакултетът към ВИТИЗ. Първите му възпитаници вече работят в киното — режисьори, оператори, киноведи. Работят успешно. Добре е, че имаме своя киношкола, радват ни успехите ѝ. И нека да видим какви са перспективите. Не е решен окончателно въпросът за нуждите от млади кинематографични кадри и бъдещото им разпределение. Това поставя за възрастващите ВИТИЗ пред заплахата да нямам постоянно разпределение.

Самото създаване на кинофакултета е нужно и своевременно, но в програмирането на учащите се и на преподавателския състав се наложи едно повече или по-малко стихийно начало. В резултат — от първите вече завършили випуски се създаде едно пресищане с кадри. Липсват реални работни места в системата на кинематографията. Телевизията едва ли би могла да поеме всички завършващи, а и не всички желаят да работят в нейните подразделения. Наложил се изминаващата учебна година (1981/1982) да бъде обявена за „нулева“; не се обявил конкурс за киноспециалностите. Правят се научни прогнози за нуждата от кадри в бъдеще, но в кинопроизводството се набелязва един процес на задържане — ще се произведат толкова филми, колкото сега, или около тази цифра.

От друга страна, абсурдно е да се спре идването на младо и свежо попълнение. Годините, в които киното ни беше затворено в себе си, въртеше се в един вир без притоци, не са от най-плодотворните за неговото развитие. Следователно трябва да се търсят пътища за естествен отбор на най-талантливите идващи млади творци. Трябва да се съобрази подборът във ВИТИЗ с реалните нужди на кинематографията и телевизията, по-строго да бъде преподавателското отношение по време на самия процес — да се отсява некадърното още по време на самото обучение, но с мярката единствено на художествената преценка, а не чрез администриране. Трябва да се използват вътрешните прояви на кинофакултета, неговите ежегодни фестивали, за да се запознаят със студентските работи на бъдещите си колеги всички желаещи членове на съюза, както и ръководствата на СБФД и ППО към СБФД. Същото се отнася и за художествените ръководители и главните редактори на колективите. Няма по-верен и по-точен критерий за бъдещия кандидат от неговото творчество.

Материалната база на кинофакултета е оскъдна. По-лошо бе през изминалите години, сега вече има каква да е техника, но именно каква да е. И тъй като не е възможно съвременното научно обучение да бъде на високо равнище без необходимата материално-техническа база, така не е възможно и един процес на кинообучение да бъде ефективен, ако се снима на старата и бракувана лента, при проявяването на която няма гаранция, че заснетото просто ще се вижда. Да не говорим за цветови и прочее операторски търсения. Но това е проблем не само на Учебната студия при ВИТИЗ, това е проблем на цялата кинематография. Кинообучението има още много нерешени проблеми. Може би в бъдещата си дейност партийната организация трябва да отдели не едно събрание, за да разгледа и обсъди състоянието и перспективите на кинообразованието. Основното си остава — точното и научно прогнозиране на нужните кадри, строгото им приемане, безкомпромисно обучение и отсяване още по време на учебния процес, осигуряване на работа на младите завършващи кадри, отглеждането и поощряването на талантливите. Може да се възрази — талантливият вирее навсякъде. Но по-добре да вирее на плодородна почва, а не на камък, нали?

* * *

След кратък поглед към основните направления на нашия творчески живот могат да се направят няколко извода.

Първо — както и преди, нашето филмово изкуство стои на здрави идейни позиции, вярно отразява живота, водейки се неизменно и единствено от класово-партийния критерий.

Високите обществени оценки дават основание да кажем, че филмовите творци, особено комунистите-филмови творци, имат здраво комунистиче-

ско съзнание и твърдо стоят на позициите на социалистическия реализъм.

Второ — макар че няма гаранция от творчески неуспехи, това не ни освобождава от задължението да реагираме остро срещу всяко безкрито, посредствено произведение. Но главна задача е и си остава създаването на мащабни произведения, отразяващи в пълнота времето, в което живеем. Не бива да забравяме, че мащабността на филмовото произведение не е ново изискване, то винаги е било и ще си остане наша основна задача. То ще бъде и трябва да бъде в центъра на ежедневните грижи на нашата партийна и съюзна организация.

А това предполага точна, ясна и вярна преценка на идейно-художественото ниво на всеки български филм, за да открием онези плодотворни тенденции, които трябва да подкрепим и да развием.

И трето, активно участие в този процес е наш творчески и партийен дълг, то на практика означава претворяване в конкретни дела на решенията на XII конгрес на партията, превръщане на идеологическото съдържание на конгреса в разбиране, убеждение и мотиви за действие на всеки филмов творец комунист.

* * *

Отмина една трудна и отговорна година, през която на практика се реализира една немалка част от програмата за чествуването на 1300-годишнината на българската държава. Ще намалее потокът от исторически заглавия, но това не може да бъде повод за едно успокоение или отпускане в нашата бъдеща работа. Точно обратното — на преден план трябва да излязат търсенията и увеличаване на усилията в решаването на съвременната тема. Те ще заложат основи в реализацията на по-ярки и значими филми за съвремението.

В документите на XII конгрес на БКП се казва: „Главното внимание. . . трябва да се насочи към по-нататъшното издигане на идейното и художественото равнище на творческите прояви, за създаване на такива творби, които със своето дълбоко социалистическо съдържание и национална самобитност да имат трайно общочовешко значение. Литературата и изкуството още по-силно трябва да подпомагат за изостряне на непримиримостта на народа към отклоненията от социалистическия начин на живот, за утвърждаване на вярата на народа в комунистическата правда.“

Подчертава се способността на изкуството да прониква, да усвоява, да отразява нови форми на социален живот, новите конфликти и отношения, формирането на нови черти у съвременника.

Анализирайки и отразявайки променящата се съвременност, киноизкуството ще въздейства активно и най-непосредствено върху социалните процеси в страната, ще играе активна роля в живота на народа ни. И именно според степента на своите открития в сферата на съвременността, на социалистическата съвременност то ще обогатява световното изкуство, ще получи истински шансове за уникално присъствие в световния художествен кинопроцес.

Именно овладяването на съвременната тема на ново идейно художествено равнище е основната задача на българското киноизкуство сега.

Изпълнението на тези трудни задачи иска максимална концентрация на организационните и творческите възможности на цялата кинематография, изисква от всичките кинодейци пълно себеподдаване на таланта, ума и сърцето си, повелява на комунистите-творци да бъдат винаги начело, да бъдат първи в създаването на високохудожествени, вълнуващи произведения, ярки по своята форма и партийни по своята същност.

Наградите на СБФД за 1981 г.

Голямата награда „Златна камера“ се дава на **Захари Жандов** за цялостния му принос в развитието на българското киноизкуство.

Награди получават: за режисура — **Людмил Стайков** за филма „Аспарух“; **Георги Дюлгеров** за филма „Мера според мера“ и **Зако Хеския** за филма „Йохохо!“, за сценарий — **Валери Петров** за филма „Йохохо!“, за операторска работа — **Борис Янакиев** за филма „Аспарух“, за сценография — **Атанас Велянов** за филма „Търновската царица“.

Художничката **Мария Сотирова** е награждена за костюмите във филма „Мера според мера“ и за цялостната ѝ дейност. Награда за музика е дадена на **Кирил Дончев** за филма „Йохохо!“.

За най-добра мъжка роля е награден **Васил Михайлов** за ролите на капитан **Петко войвода** в едноименния филм и на **Кубрат** във филма „Аспарух“, а наградата за най-добра женска роля се дава на **Пламена Гетова** за участието ѝ във филма „Дом за нежни души“.

Наградата за дебют получава **Стойко Пеев** за ролята на **Аспарух**.

В областта на документалното кино награда се дава на **Христо Ковачев** за филма „Човек от народа“; за научно-популярно кино — на **Димитър Китанов** (посмъртно) за филма „Интеркосмос „България — 1300“; за анимация — на **Иван Веселинов** за филма „Вундеркинд“.

За кинокритика — на **Емил Петров** за книгата „Подметът“; за оперативна критика — на **Искра Димитрова** и **Григор Чернев**.

За монтаж — на **Блага Малева**; за звук — на **Кузман Шопов** за цялостната му дейност и на **Людмила Махалнишка** за филма „Аспарух“.

Опит за елементарна теоретична характеристика на киноизкуството

Статия III

Елементарни съставки на филмовия образ

НЕДЕЛЧО МИЛЕВ

Убедихме се, че сложно-съставната и комплексна природа на филмовия образ налага отпечатък не само върху художествените, но и върху информативните изобщо и чисто езиковите му измерения. От една страна, то е продукт на сложно колективно творчество. От друга страна, като следствие на колективизма — информацията, която този образ ни съобщава, също има съставен и комплексен характер.

Ненаучно е да се противопоставят едни писмени системи на други, като се изтъкват предимствата им в отделни случаи. Но не бива да се подценява и своеобразието им. Азбучно-словесната писмена система е незаменима при обозначаването на рационални стойности; може би само езикът на математиката я превъзхожда в своята точност и абстрактност. Съответно музикалният нотен запис е уникален в способността си да обозначава движението на емоциите, вплътено в мелодия и ритъм. Иконичните знаци са незаменими в определената си нагледност.

Филмовият запис не превъзхожда нито една от тези частни системи в собствената ѝ конкретна област. Същевременно той ги съчетава и сумарно притежава свойствата на всяка една от тях. Негово предимство е взаимно обогатяващото се взаимодействие на техните отделни качества. Киноното като запис е всеобхватна система, която обозначава явленията адекватно и разностранно — в този смисъл — пълно. Предметният свят е даден във филмовия „текст“ и с движението си във времето. Словото — и с непосредствената си интонация и ритъм. Музиката — и със свойственото ѝ при конкретно изпълнение неповторимо звучене и стил. Звучащата действителност (музиката изобщо — в широкия смисъл на думата) — в непосредственото си, действено битие.

Цялата звуково-зрима действителност — образ и движение — получи чрез киното адекватна и комплексна система на запис, която при определени обстоятелства се превръща в обозначаваща и условна. Други обстоятелства съответно ѝ дават и художествени измерения.

От теоретична гледна точка филмовият образ ни предлага **автоматичен и всестранен** запис. Практически този запис винаги е **целенасочен и ограничен** (непълнен). От това диалектическо единство и противоречие на фотографическия и филмовия образ произтичат главните особености на кинематографическия текст — неговите естествено или изкуствено обособени дискретни единици или интегрално преливащи се в единен процес семиотични значения.

Автоматизмът и всестранността на филмовия запис са предпоставени от високо развита модерна техника, с помощта на която той се осъществява. Устройството на камерата позволява различна бързина на снимките. Устройството на обектива — различно приближаване или отдалечаване на наблюдението. Качествата на лентата — широк диапазон от ефекти във всички багри на светлината и цвета, графично-контрастно или меко рисуващо изображение. . . А различните видове движения на камерата позволяват да се види и заснемем всеки обект, достъпен за наблюдение от зрението и слуха.

Но точно това богатство на възможностите предполага **избирателност** при практическото използване само на някои от тях. От конкретните обстоятелства и конкретната воля на онзи, който борави с филмовата техника, зависи кои нейни страни ще играят активна роля и как те ще се съчетаят.

А от семиотична гледна точка напълно естествено възниква въпросът, в **какво** те ще се съчетаят. Кои са основните съставни единици на филмовия текст. И какво представлява структурната система, в рамките на която тези единици си взаимодействуват.

В киното общоприета елементарна структурна единица е така нареченият **кадър-план**. Някои кинематографически конвенции го назовават само „кадър“, други — само „план“. Съвременните структуралисти в кинонауката измислиха и термина „инсърт“.

Без да навлизаме в подробности, нека уточним, че терминът кадър е приложителен, защото може да бъде разбран в два смисъла:

„кадър-клетка“ и

„кадър-план“.

Първото понятие е **фотографическо**, защото само латентно съдържа в себе си филмовото движение. Както ще видим по-нататък, то е съществено необходимо, защото назовава основния **микроелемент** на филмовия запис.

Приближително е и понятието „план“. От една страна, то обозначава непрекъснатия филмов запис от относително единна гледна точка. Но много често именно в него се съдържа и качеството на погледа спрямо обекта: „близък“ или „далечен“ план. . . Понякога то назовава и вътрешнокадровото изменение на гледната точка: „план-секвенция“ . . .

Понятието „инсърт“ обособява елементарния, „прост“ кадър (крупния план на Мосжухин“, ако се конкретизираме с общозвестния пример от прословутия експеримент на Кулешов или още по-добре — един от трите каменни лъва в знаменитата Одеска стълба на „Броненосецът „Потьомкин“). Той се различава коренино от „сложно-съставния“ кадър, включващ всевъзможни вътрешнокадрови движения на обектите в кадъра и гледната точка спрямо тях (например прословутите секвенции на Хичкок във „Въжето“, в рамките на които се разиграва цял филмов епизод. . .). Това назоваване (както и целият речник на модерната кинолингвистика) може, разбира се, да бъде обосновано и защитено, но си остава основната уговорка и претенция

спрямо него: винаги е по-добре да се използва общоприета и единна терминология, като с нови термини се обозначават само нови открития: неизвестни или неназовани досега обекти и явления. Назоваването на стари понятия по нов начин увеличава разноезичието и внася допълнително объркване и приבלителност в и така твърде сложната проблематика.

В рамките на френската киноведска мисъл понятието „кадър“ обозначава преди всичко **пространствените**, иконичните измерения на филмовия кадър — рамката му, пространствената композиция на обектите в него, съотношенията им спрямо гледната точка, най-често подразбираща се като неподвижна. С други думи — отсъствува измерението на драматическото движение в кадъра и в двата си аспекта (като движение на обектите в кадъра и като движение на гледната точка спрямо тях).

Съответно понятието „план“ съдържа преди всичко **продължителността** на основния филмов елемент във времето.

Такова донякъде двусмислено разделение има и в класическото съветско кинознание. От една страна, понятието „кадър“ най-често се употребява в разбирането му като „кадър-план“, т.е. подразбира се онова, което французите наричат „план“. В противен случай Айзенщайн би въвел определението „мизанплан“ (по аналогия с театралния „мизансцен“) вместо **мизанкадър**. . . Но прибягвайки до необходимостта да „спре“ лабораторно и условно движението, за да анализира композицията на кадъра в условията на статичност, съветското кинознание бе принудено да въведе и понятието „кадърче“ („кадрик“) по две причини:

първо — за да избегне двойното прочитане и разбиране на понятието „кадър“ . . .

второ — за да назове точно онзи фотографически първичен микроелемент (мгновената фотография), който неотменимо лежи в основата на кинематографическия ефект.

Така се появи и терминът „кадър-клетка“. То е по-убедителен от наивно-умалителното назоваване „кадърче“, най-малкото защото съдържа в себе си смисъла на ключовото Айзенщайново определение, че „кадърът е основно клетъчно ядро (ячейка) на монтажа. . .“

Съответно терминът „кадър-план“ не само внася точност в назоваването на явлениято, но и обединява смисъла в терминологическите открития на класическото кинознание. Той донякъде внася и единство между тях.

Кадърът-план е основна семантична единица, защото съдържа и трите основни измерения на филмовия образ: пластическото, драматическото и кинописното. Кадърът-клетка съдържа само две от тях: пластическото (на композицията на кадъра) и една от страните на кинописа (определеността на гледната точка). Третото — драматическото измерение — се появява едва след като е налице основният „филмов ефект“: протяжността във времето, породена от редуването на серия статични фотографии със скорост, изпреварваща разграничителните възможности на човешкото око. Това измерение не е присъщо на „кадъра-клетка“; то дава основната характеристика на понятието „кадър-план“.

Друга съществена страна на филмовия драматизъм неделимо произтича от повествователното му, кинописно измерение. Това е движението на гледната точка, което подразбираи включва монтажа, но не се изчерпва с него. Това качествено ново измерение на драматизма вече **надхвърля** по същество даже семантичното ниво на понятието „кадър-план“.

Освен това на нивото на кадъра-клетка е невъзможно да се говори за **звуковото** измерение на кино. Звукът и в качеството си на слово, и в качеството си на музика, и в качеството си на природен шум задължително изис-

ква. времетраене, т. е. драматическо развитие. Така взаимно се обосновават две основни положения на филмовата теория:

първо — защо киното е драматическо изкуство. . .

второ — защо кадърът-план е основен елемент и за киносемиотиката, и за кинознанието.

Киното е драматическо изкуство, защото е немислимо без обобщаващото движение във времето — от **филмовото действие**. То предполага и изразително движение във времето на вътрешнокадровите обекти, и изразително движение на фиксиращата ги камера от определена (и драматически активна във времето) гледна точка.

Кадърът-план е **основен** градивен елемент на киното, защото е най-малката глобална повествователна единица, която съдържа и трите му главни измерения: пластическото, драматическото и кинописното.

Възможно е, но не е коректно от научна гледна точка да се правят буквални аналогии между структурните елементи на киното и връзките между тях спрямо елементите и структурата на другите знакови системи. Такива аналогии се правят най-вече с езикознанието и литературата. Кадърът се сравнява ту с буквата и фонемата, ту с думата и монемата. . . Монтажната фраза се сравнява с изречението, а монтажният епизод — с абзаца или главата в литературния текст: в зависимост от дължината и сложността му. Такива аналогии могат да се направят и с нотата, музикалният такт, музикалната фраза и частта на музикалното произведение. Най-близки са аналогичните с елементите на театралното действие: отделната сценическа задача, явлението, действието. . . Въпреки това подобни сравнителни паралели могат да се приемат само в тяхната приблизителност и относителност.

Не случайно лингвистите са озадачени, когато определят с какво именно да отъждествяват кадърът-план в знаково отношение — с буквата или с думата. Фактът, че той е **основен** градивен елемент на филмовия текст, ги насочва към аналогии с буквата. Фактът, че той е **сложно-съставен** елемент (в сравнение с буквата), ги насочва към думата. Но думата се състои от **линеарно-последователни** буквени обозначения, докато съобщението в кадъра е **и едновременно-вертикално**. . . Може би следва да се потърсят аналогии с нотните стойности, които освен последователно образуват значенията си едновременно и по вертикала — в акорд. . . Но от своя страна акордът е съставен от **еднородни** в същността си нотни значения, докато значенията в кадъра най-често са **разнородни**: пластически, драматически, музикални, словесни. . . Този факт смущава повечето съвременни лингвисти, насочва ги към противоречиви изводи и заключения. Например Лотман достига до важното определение за съществуването на „елементи“ и „нива“ в киноезика; това свое заключение той обосновава в отделна глава. Той прави и вярното наблюдение, че **живото** слово е носител и на музикална информация (интонационна и мелодическа), за да заключи:

„Но колкото и да са значителни неизобразителните елементи във филма (слово, музика), те все пак играят подчинена роля. Тук може да се проведе паралел: живият, устен разказ, разбира се, не е словесен текст в чист вид. В него се включват и иконични знаци — мимика, жест, а при повишена емоционалност на детската реч (също както и при разговор със събеседник, недостатъчно владеещ даден език) — елементи на театрална игра.

Но ако живата реч е синкретична по своята природа, то това не отменя факта, че в основата ѝ лежи словесната структура, чийто доминиращ характер се проявява на по-абстрактното ниво на писмената реч.“¹

С наблюденията на Лотман можем да се съгласим, но това не се касае и

¹ Ю. Лотман. „Семиотика кино и проблемы киноэстетики“, Талин, 1973 г., стр. 53.

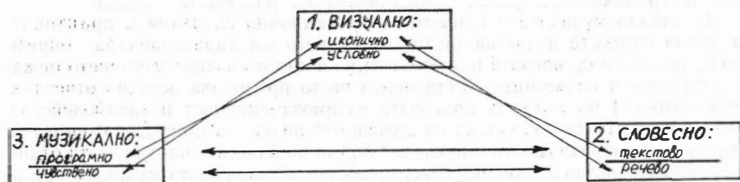
за заключенията му. Ако с известни уговорки някои изследователи приемат, че в киното звукът има подчинена роля спрямо изображението (за мен те са **равноправни**), то „иконичните знаци—мимика, жест“—изцяло се разкриват в киното по **изобразителен** път. От друга страна, те са **драматически** в същността си. Те много по-непосредствено и органично се „връзват“ с мелодията на звучащата реч и звучащата музика.

В краен случай би могло да се говори за две **различни** езикови системи: на нямото и на звуковото кино. Но тогава **разноезичието** се поражда от факта, че Лотман анализира всъщност семиотичната природа на **нямото кино**, като често я смесва с примери и проблематика от съвременното **звуково-зримо кино**, чийто език и природа са различни. При него музиката и звукът в **никакъв** случай не играят подчинена роля. . .

Тогава и мнението на Лотман, че „Семиотиката на жеста и мимиката съставляват **особен** проблем, който има **съприкосновение** с нашата тема, но трябва да се разглежда отделно“¹, е оспоримо.

Семиотиката на мимиката и жеста е **неотделима** от „всеобщия език на действието“, ако си послужим с определението на Пазолини. Не е логично тя да се разглежда отделно от семиотиката на киното (именно това е темата на Лотман в цитирания труд), без да се окажем на нивото на езика на **нямото кино**, който най-малкото е арханизъм в съвременното битие на звуково-зримия кинематограф. Още през 1937 г. Айзенщайн категорично включва и анализира „семиотиката на мимиката и жеста“ в рамките на киноезика.²

Семантичната природа на филмовия образ е **равноправно-троединна**: визуална, музикална и словесна; така е поне в **съвременното кино**, ако надраснем предразсъдците, завешани ни от **нямото кино**, при което действително визуалното начало е водещо. . . Взаимодействието между отделните му семантични нива може схематично да се обозначи по следния начин:



1. Визуалното семантично ниво включва в себе си и непосредствено-иконични, и условни значения. Крайностите на иконичното семантично ниво клонят към непосредствения фотографизъм — т. нар. „директно кино“. Крайностите на условнознаковите филмови значения — към „кавалкадата на цифрите“ в епизда с млечния сепаратор в „Старото и новото“. Айзенщайн подробно анализира етапите на това движение към обобщението: от непосредствената емоция през словото към пълната абстракция на написаното число. . .

2. Словесното семантично ниво включва и писмения текст, и живата реч. Изразителен пример за използване на писмена реч (титри) като обобщаващ художествен похват, включващ наситена и богата информация, са над-

¹ Пак там, стр. 60.

² Приложение: схема от том II, стр. 398, бълг. издание.

писите в началото на всеки епизод на „Балонът“ на Желязкова. Смесена-колажна форма за използване на титри (като фон, който осмисля действието) има в „Омъжената жена“ на Годар: по същество това не са даже титри, а надписи, четящи се на втори план като естествен „фон“. Крайна форма за „музикално“ звучене на живата реч е диалектният говор на възрастната неаполитанка в неореалистичния филм „За две пари надежда“; там смисълът на речта почти чезне в бурния словесен поток, за да остане само ритъмът и интонацията. . .

3. **Музикалното семантично ниво** включва в себе си както програмна, така и обертонно-сетивна информация. Като пример за програмна, целенасочена информация може да се посочи изграждането на епизода с хеликоптерите в „Апокалипсис сега“ на Копола върху музиката от полета на Валкюриите на Вагнер. Другата крайност е музиката на Джовани Фуско към филмите на Антониони или „Войната свърши“ на Ален Рене: изключително незабележима отделно, но въздействаща властно и спонтанно-подсъзнателно в рамките на общото филмово възприятие.

Със стрелки на горната схема са обозначени взаимната „валентност“ и заменяемост на отделните семантични нива.

Като пример за музикална иконичност („прамузика“) Айзенщайн анализира в „Неравнодушната природа“ известната „сюнта на мъглите“, с присъщото ѝ минорно звучене. Съответно в „мажорно“ звучене броненосецът „реже“ вълните в тържествения финал на „Броненосецът“, „Потьомкин“. В тези случаи „непрограмният“ иконичен образ може да бъде сравнен (условно!) с живописиста на Кандински; той е лишен от музикалността на цветовете ѝ, но е обогатен от мелодиката и ритмиката на течащите във времето мъгли (вълни). . .

Съответно — „кавалкадата на цифрите“ в „Старото и новото“, от една страна, клони към математическата безпристрастност и абстрактност, а, от друга — чрез уедрявящия се графически рисунок — към свойственото на футуристите графично-текстуално обозначаване на растящата емоция.

По начало музиката и словото са традиционно свързани в практиката на драматическите изкуства (взаимодействието им характеризира определен музикален вид: операта и оперетата), но в киното взаимодействието между музикалните и словесните компоненти често придобива особено отчетлива сегментация. И по пътя на кръговата взаимозаменяемост и взаимодействие освен в цитираната прамузика на „течащите“ визуални природни форми (мъгли, вълни) драматическите „човешки“ форми на балета и пантомимата отлично познават взаимодействието между „собствено“ звучащата музика и зримата музика на пластически стилизираното музикално-драматическо поведение на действащия човек.

Всичко това свидетелства, че семиотиката на визуалния образ, включително жестът и мимиката, семиотиката на словото (написано и звучащо) и семиотиката на музиката следва да се разглеждат в киното **комплексно и глобално**.

Какво може да се извлече от интервенциите наблюдения и противоречивите изводи на Лотман? Това е преди всичко констатацията му, че освен елементите — по хоризонталата на филмовия текст — има и други нива на филмовото съобщение, които в съответствие със завещаната от Айзенщайн традиция могат да се изследват по вертикала. Тук извънредно уместна може да се окаже употребата на друго понятие, пренебрегвано от повечето лингвисти, но отдавна възприето в сферата на кинонауката и практиката: разглеждането на единния филмов образ като единство от органично взаимодействащи си компоненти. В този смисъл доразвива възгледите си за вертикалния монтаж и Айзенщайн в последното си, незавършено теоретическо изследване — „Нерав-

нодушната природа“.

Съществени и плодотворни са също констатациите на Лотман за съществуването и съвместното семиотично действие на различни езикови форми в рамките на филмовия образ: монтажно-езикови, собствено-словесни, иконично-езикови (пластически), музикално-езикови... Ценни са наблюденията му върху „билингвистичната“ аранжировка на едно и също съобщение в иконичен и звучащ текст, но и тук разсъжденията му биха могли да отидат по-далеч, доразвивайки изследванията на Айзенщайн върху контрапунктичната и полифоничната природа на филмовия текст. При филмовото послание може да се говори даже не за „билингва“ и „билингвичност“, а за „полилингва“ и „полилингвичност“. Това означава, че един и същ текст се аранжира и обогатява в драматическото си развитие чрез различните конкретни „езици“, които в рамките на филмовия текст звучат подчинено и комплексно по вертикала (на различни нива) в качеството им на „субезици“. Именно това свойство лежи в основата на филмовия контрапункт и филмовата полифония. Аналогите с музикалния текст, който се „чете“ едновременно или последователно от различни инструменти и в различни темброви окраски, тук не бива да бъдат буквални, но те са извънредно съществени, за да се разбере многогласието на филмовия текст.

Паралелите и сравненията с характера на съвременния театрален спектакъл още повече ни приближават към същността на киносемiotиката в нейната сумарност и цялост. Посланието в съвременния театър отдавна вече не е монопол на актьора. Силно нарасна ролята на пластическото решение в спектакъла (костюм, декор, сценическо осветление). Забележима, често водеща стана ролята на режисьора, който не само ни „говори“ с езика на мизансцена, но и обединява в комплексно звучене всички компоненти на театралния спектакъл — на театралния „текст“, — ако го третираме в качеството му на съобщение. . .

Исторически погледнато, режисурата и театърът обособяват тези свои „езикови“ страни главно през втората половина на XIX и през XX век. В общия поток на развитието на драматическото изкуство изобщо непосредствено предшествуват появата на киното, предвещават го и го обуславят. Това основно качество на младото изкуство като нова форма на драматическо действие изразително е манифестирано, макар и по малко парадоксален начин в статията на Айзенщайн „Двата черепа на Александър Македонски“.

Следователно предшествуващият опит на изкуствата и свързаните с тях езикови системи дава основание да се обособи членението на киното в две основни измерения: по хоризонтала и по вертикала.

Членението по хоризонтала обособява отделните елементи на филмовата образна и знакова система.

Членението по вертикала обособява отделните компоненти както в обема на цялостното послание на кинотворбата, така и в рамките на всеки отделен елемент или подсистема от интегрално свързани елементи.

Още Айзенщайновият анализ на епизода „Плач над тялото на Анастасия“ във филма „Иван Грозни“ („Неравнодушната природа“) напомня твърде много информационна решетка, при която членението във времето (елементите) е обозначено по хоризонтала, а координатите на компонентите са дадени по вертикала. Засрещането им по хоризонтала и вертикала дава достатъчно точна представа за полифоничното и контрапунктично развитие на посланието във филмовата творба: „линеарно-мелодично“ или „дисонансно“, но и „едновременно-хармонично“ или не — в паралелните съзвучия и контрасти... Тук вече Айзенщайн донякъде нюансира назоваването на „елементите“ и

„компонентите“. . . Въпреки че характеристиката им още не е отчетливо кристализирала, „компонентите“ са сравнени с „инструментални групи“, а „елементите“ се разглеждат като „част от фразата“. . . Характеристиката на взаимодействието между елементите и компонентите във филмовия текст, ако се изразим с езика на семиотиката, е относително подробна и изчерпателна. Няма да се спирам в детайли на този анализ, защото той е известен (или следва да бъде известен) на всеки що-годе професионално грамотен кинематографист. Ще приведа само схемата на структурата на епизода, направена от автора на филма и анализа. Тя е достатъчно красноречива.¹

Днес има различни лингвистични теории за киното, които класифицират по свой начин дискретните единици на филмовото повествование, за да ги обединят в определени, свои системи. Една от твърде шумелите измежду тях е т. нар. „голяма синтагматика“. Без да се отричат известни нейни достойнства в сферата на рационалната систематизация, следва да се отбележи и лабораторната ѝ изкуственост. Тя може да се оприличи с езика „есперанто“, без обаче да има достойнствата му: на първо място яснотата и простотата. . . Пренебрегвайки и подменяйки традиционната терминология и систематизация, утвърдени от филмовата наука и практика, тя страда от известна елитарност, умозрителност и зашифрованост. Тя е трудно усвоима и не особено популярна в професионалните филмови среди, към които най-вече е насочена.

Живият филмов процес спонтанно е утвърдил и наложил повече или по-малко конвенционална система на словесен запис, предшествуващ или следващ самата филмова творба. Предшествуващият запис — това е т. нар. „режисьорски сценарий“ или „режисьорска книга“. . . Киноведската наука утвърди и друга форма: т. нар. „литературен филмов запис“, който разказва с литературни средства готовия филм и ще продължи да е неосенимо практическо помагало на киноизследователя, докато не бъде изместен от видеокасетата и видеомагнетофона, които са по-богати на информация и адекватни. И режисьорският сценарий, и записът на филма са извикани за живот от икономически съображения. Първият е „предзапис“, а вторият — „постзапис“. И двата целят да улеснят създаването и анализа на **основния** филмов текст — самия филм. Те носят белези на съподчиненост и вторичност спрямо него, но същевременно са убедително доказателство за наложеното от практиката хоризонтално и вертикално членение на филмовата творба. Тези форми на вербален филмов запис могат да се отличават в отделни частности, но притежават едно неизменно качество на методологията. По вертикалната линия на описанието и анализа на сложно-съставния филмов образ те отчетливо обозначават — на всяко ниво на отделните елементи — присъствието и взаимодействието между различните му компоненти: сценарий, режисура, актьорска игра, изобразително решение, музика и звук. По хоризонталната линия на повествованието те отчетливо се делят на кадри, сцени и епизоди.

Както вече видяхме, най-приблизително и донякъде неточно са изяснени и названи съотношенията между „кадър-клетка“ и „кадър-план“.

От структурна гледна точка „кадърът-клетка“ е основна елементарна **микроединица** на филмовия текст. Тя не е самостоятелна филмова единица в буквалния смисъл на думата, защото не е достъпна за непосредствено възприятие (освен в лабораторните условия на „стоп-кадър“): нито визуално, а още по-малко слухово. И мелодията, и говорът, и естественият шум са неразчленими в рамките на 1/24 или 1/25 част от секундата. . . Въпреки това тази клетка (единичната, мигновена фотография) е основният градивен мате-

¹ Том 3, стр. 374.

риал на филмовия образ. Без нея са невъзможни основният кинематографичен ефект (движението) и произтичащата от него фотографичност. Като цяло един от най-съществените моменти във филмовото съобщение — композицията на кадъра — се анализира в лабораторно-стерилните условия на „замразения“, статичен кадър-клетка, въпреки че при тези изкуствени обстоятелства един от основните параметри на киното — движението на обектите в кадъра и произтичащите от това изменения на композицията и гледната точка — е само загатнат.

Следващият семантичен елемент на филмовия текст е „кадърът-план“. Той се счита за основен. Обективно научно основание за това е фактът, че в него обикновено са налице всички съставки на филмовия образ. Ако някои от тях липсват, това е продиктувано от субективни, а не от обективни съображения.

Именно на нивото на „кадъра-план“ се обособяват и двата основни, характеризиращи феномена на явлението кино: фотографичността и монтажът. Те не са елементи на филмовото съобщение в прекия смисъл на думата, а **основни структуриращи фактори**, без които филмовият текст не е възможен. Те свързват елементите, доосмисляйки ги. Те са взаимодопълващи се, а в известни граници — и взаимозаменяеми. Именно това има предвид Айзенщайн в ключовата си дефиниция:

„Кадърът е ядро на монтажа.“¹

Нека поясним това определение, което често се тълкува приблизително или изобщо се оставя без внимание!

В основата на явлението фотографичност лежи бързата смяна на статичните фотографии, изпреварваща разграничителната способност на човешкото око. От това се ражда „филмовият ефект“ — усещането за непрекъснато движение в „кадъра-план“, който вече се възприема като **интегрално цяло благодарение** на статичната и единната гледна точка на обектива спрямо снимания обект. Това движение е основа на **вътрешнокадровия драматизъм**.

Всяко движение на **гледната точка** спрямо обектите в кадъра ражда драматизъм от ново качество. Това е драматизмът на **кинописа**: особената форма на киноповествование чрез драматически активния поглед на камерата. Това движение лежи в основата на монтажа.

Но, както вече подчертах, тези два основни градивни фактора на филмовото повествование и изразяване не са непреодолимо обособени и взаимно изключващи се. Нещо повече — те са взаимно допълващи и взаимно осмислящи се.

Това не е парадокс!

Да анализираме явлението фотографичност през призмата на монтажа! Всеки нов, следващ „кадър-клетка“ се отличава от предишния. Изменени са съотношенията на обектите вътре в кадъра, а това в крайна сметка води до промяна (макар и малка) на гледната точка спрямо тях: Следователно мигновената смяна на статичните кадри-клетки, която поражда илюзията за движение, може да бъде охарактеризирана като „микромонтаж“.

И, обратното, да преосмислим монтажа през призмата на явлението фотографичност, което записва движението кадър по кадър. **Кинописът** включва в себе си и монтажа в тесния, собствен смисъл на думата, и вътрешнокадровия монтаж (движещата се камера и мизансцена). Но и двете форми на монтаж записват движението на **погледа** и на **възгледа**. Те са също запис на движението-действие. Те целят да се види по-добре това движение или да се изрази по-пълно присъщият му вътрешен смисъл. Следователно действие-

¹ С. Айзенщайн, цит. съч., стр. 290.

ната гледна точка спрямо обекта продължава и завършва целта, която преследваме и с непосредствената фотографичност: изразителен и пълен запис. В този смисъл кинописът може да бъде охарактеризиран и като „макрофотографичност“.

Ако прибегнем към логически недвусмисления и прецизен език на математиката, за да охарактеризираме взаимоотношенията между снимания обект и снимащия го обектив, ще открием корена на взаимозависимостта между фотографичността и монтажа. Всеки отделен „кадър-клетка“ може да бъде разглеждан като „дискретен квант“, а „кадърът-план“ — като „интегрален процес“, обединяващ и поглъщащ в себе си отделните дискретни кванти. От тази позиция можем да направим и извода, че фотографичността и монтажът се съотнасят помежду си, както диференцирането и интегрирането. Фотографичността може да бъде охарактеризирана като „интегрален монтаж“, а монтажът — като „диференциално“ движение на камерата. . .

На пръв поглед тези разсъждения могат да прозвучат откъснато от образната и семиотичната природа на киното. Това е само привидно. Именно те дават ключа към разбирането на всички следващи единици от филмовото послание. Те дават и достатъчно издържано от гледна точка на физическите науки обяснение на пространствено-временните модификации, които се наблюдават в условията на монтажния преход (стык). Пространствено-временното поведение на обектите в кадъра при промяната на гледната точка се свързва научно с обясненията на теорията на относителността.

В условията на статичния „кадър-клетка“ детайлно могат да се изследват резултатите от операторската и режисьорската работа, както и работата на художника — в отделни техни страни. Може да се съди за композицията на кадъра, за осветлението, за характера на обектото, грима и декорите. Не е възможно да се анализират всички компоненти, които се развиват във времето: движението на камерата, актьорската игра, музиката, звукът. . . За тях можем да правим обосновани умозаклучения на нивото на „**драматически подвижния**“ кадър-план. Нотук вече могат да се появят разноезичия, произтичащи от двойния характер на филмовия текст: в различни частни случаи той може да бъде дискретно сегментиран или протичащ като интегрално действие. Това вече има непосредствено отношение към поставените по-горе проблеми: както на нивото на вътрешнокадровото движение, така и на нивото на повествователната камера (кинописа).

Лотман счита, че семиотиката на мимиката и жеста следва да се изследват отделно и специално — откъснато от филмовото послание. Не мисля, че е така, защото те са неделима част от него. Това е валидно не само за игралния филм, защото човекът с присъщите му мимика и жест е обект на всички видове кино: игрално и неигрално. . . (Доскоро можеше да се изключи само анимацията, но най-новите постижения на компютърната техника определено дават основание да се говори за мимика и жест и в този вид кино. . .)

На нивото на вътрешнокадровото движение (действие) може да се наблюдава както дискретна сегментация в поведението на действащия човек, така и интегрална неразчлененост на действието.

Пантомимата и балетът добре познават условното членение на театралното действие на отделни дискретни жестове и пози. Айзенщайн счита, че в източния театър тази тенденция е доведена до крайност и съвършенство. Нямото кино също беше разработило своя система на игра, при която тези дискретни единици отчетливо се обособяваха в отделни крупни планове (знаменитият крупен план на Мосжухин е хисторически цитиран пример за обособяването на такава дискретна единица). . .

Но още нямото кино позна и друг, „интегрален“, **неразчленим** стил на иг-

ра (показателен в това отношение е също христоматийният кадър на Пелагия Ниловна—Барановска в „Майка“ на Пудовкин, когато узнава за смъртта на мъжа си и с жест „пъди“ жестока вест. . .). Звуковото кино извърши революционно преосмисляне на семиотиката на актьорската игра. Водещо стана „второто“, **интегралното** направление. Но това съвсем не означава, че разчленяването на актьорската игра на дискретни семантични единици е изгубило смисъл, изчезнало е. Например развитието на Чаплиновия стил красноречиво опровергава това. Той забележително модифицира обобщената и отчетлива пантомимическа разчлененост на своята игра в условията на звуковото кино. Често в тази плоскост се анализира играта на диктатора Хийкел със земното кълбо („Великият диктатор“). По-характерен обаче е примерът с неговия антипод — малкият бръснар. Забележителното бръснене, отчетливо съвпадащо с ритмическото и мелодическото движение на класическата музика, е показателно именно с отчетливото „скандиране“ на виртуозните детайли от актьорската игра: отделните жестове с бръснача, сапуниването. . .

Следователно актьорската игра в киното съдържа както интегралното преливане, присъщо на актьори като Жан Габен, Спенсър Трейсн или Смок-туновски, така и дискретното разчленяване, връх на което е стилът на Чаплин: не само в нямото кино, но и във „Великият диктатор“, „Господин Верду“ и „Светлините на рампата“. . .

Този широк и разнообразен диапазон в характеристиката на вътрешнокадровото действие поражда и съответни отлики в поведението на камерата, която го „записва“. Разчлененото актьорско поведение най-често изисква отчетлив монтаж. Мелодично преливащата се актьорска игра съответно се записва по-добре с непрекъснато движение на камерата. В първо семиотично приближение и едното, и другото следва да бъдат назовани „кадър-план“.

Тук се налага да обособим понятията „прост“ и „сложно-съставен“ кадър-план.

От семиотична гледна точка „прост“ е този „кадър-план“, в който се съдържа **една** действена кинематографическа задача. Този термин употребявам по аналогия с членението на Станиславски; той определя сценическата задача като молекулярен съставен елемент на театралното действие. Със същия успех може да се употреби и Айзенщайновия термин „атракцион“. Формулировката е работна. Тя има предвид минималната комплексна единица на филмовото действие-повествование.

От семиотична гледна точка „сложно-съставен“ е този кадър-план, който съдържа **повече от една** такива единици: дискретно обособени или интегрално слети. Съединяващият ефект може да бъде постигнат визуално, чрез светлинно или цветово решение (очите на Иван Грозни се „наливат с кръв“ посредством червен прожектор, лицето на „болярския княз“ мъртвешки посинява — цветният финал на „Иван Грозни“). Най-често той се постига или чрез вътрешнокадров актьорски монолог (танца с хлебчетата — в „Треска за злато“), или чрез кинописно-изразително движение на камерата (стила на Орсън Уелс или Уилям Уайлър). . .

Именно движението на камерата и характерът на актьорската игра внасят двойственост в по-нататъшното хоризонтално членение на филмовото послание. С помощта на демонстративен, явен монтаж дискретно сегментират, обединяват се кадри в монтажна фраза. Аналогична по семантичен обем и характер на информацията спрямо монтажната фраза е филмовата сцена. Тя обединява посредством вътрешнокадрово движение обектите (мизанкадър) и интегрално движение на камерата няколко прости кадъра. По аналогия монтажната фраза и филмовата сцена могат да се сравняват приблизително

телно с театралното явление, като в първия случай кинописните функции се поемат от монтажа, а във втория — от фотографичността.

Следва да се подчертае, че във възходяща последователност от „сложно-съставния“ кадър нататък често се обособява и самостоятелното семантично значение на отделни компоненти като носители на допълнителен смисъл и информация в рамките на общия филмов текст.

Ако кадърът-план е основна елементарна единица на киноповествованието, то филмовият епизод е основна **структурна** единица. В най-общи линии той съответствува по място и значение на отделното действие (акт) в театралното послание. Той донякъде може да бъде сравнен и с отделната глава в прозаическото произведение или поемата. Им нно на нивото на епизода кристализират в относително чист вид „микроструктурите“ на киноповествованието: фотографическа, монтажна, монологична или полифонична. Тези четири типа повествование дълбочинно и цялостно характеризират **структурното** взаимодействие между всички филмови елементи и компоненти.

Цялостната структура на кинотворбата се формира от кадри, сцени, монтажни фрази и епизоди. Във филмовия разказ е възможно използването на всеки от тези структурни елементи, както и съчетаването им в най-разнообразни връзки и отношения. По този начин филмовото послание се формира хоризонтално, **последователно**. Неговото вертикално и **многогласно** въздействие ще бъде обект на следващата статия.

Съвременна филмова култура: драматично търсене на стил, позиция и популярност

ИВАЙЛО ЗНЕПОЛСКИ

Разцеплението в съвременната филмова практика между гигантски суперпродукции и евтини филми, между принципа на развлечението и сериозното авторско търсене, между конформизма и социалната непримиримост, накрая — между популярност, гарантирана от стереотипите, и трудното постигане на индивидуален стил все повече застава в центъра на вниманието. Неотдавна интуитивно, но точно и директно това беше изразено от Клод Льолуш в интервю по повод ретроспектива на творчеството му по Френската телевизия. Оспорван от критиката заради своята повърхностност и псевдопроблемност, той на свой ред ѝ отправи предизвикателство, афиширайки пристрастията си към популярната култура. Направи признанието, че е израснал в кварталните кина и е закърмен с културата на царувания там народен, масов филм, изпълнен с чародействата на авантюрата и патетичните емоции. По-късно се срещнал със сериозното, авторското кино, чиято кинематографична изаящност на свой ред го пленява. Все пак постепенно установява, че разказаните от него истории го оставят напълно хладен, че продължава да предпочита изпълнените с напрежение и фантазия разкази на масовото кино. Тогава пред него възниква въпросът, как да съедини съдържателния пласт на популярното кино със стилистичната красота на авторския филм.

И творчеството му в своята цялост се явява самонадеян опит за преодоляване на съществуващото разцепване на културните пластове в киното. За съжаление то си спечели по-скоро символичната стойност на една предвзрително обречена на неуспех „хитрост“. Далеч не беше достатъчно да се осъзнае дилемата, за да се преодолее. Стремехът към нова, алтернативна филмова култура не беше въпрос на повече или по-малко успешно дозиране (съчетаване) на определен жизнен материал, начин на разказване и кинематографична изразност. С тях не може да се борави като с външни компоненти, те са неразчленимо свързани и обусловени от нещо, което е извън тях — характера на съвременната цивилизация, начина на живот, социалния хоризонт на изкуството и личността... Стилът в съвременния филм се явява момент на драматично търсене, въвличащ в сферата си проблемите на популярността (широката комуникативност) и социалната позиция на филмовата творба.

И ето че днес наблюдаваме редица реакции на съвременното кино пред лицето на така очертаната дилема, ангажирането му в търсения, които не изглеждат нито толкова лесни, нито толкова ефективни. При това на различните нива на киното проблемите придобиват характерни модификации. Диапазонът на това търсене се разполага между полюсите на подаване на тежението на публиката (чийто вкусове се формират от телевизионните сериали) и пълния отказ от каквито и да е компромиси. Между тях множество опити за компромис...

Авторски търсения и субкултурни форми

Констатираме една устойчива тенденция — авторското, проблемно, сериозно кино не само се ориентира към естетиката на спектакъла, но проявява и подчертан вкус към някои субкултурни форми. Приближаването се осъществява по две различни, но успоредни и често допълващи се насоки. Първата е свързана със субкултурата, в смисъла на една болезнена сфера на смазан дух, на протонародното начало, напълнено с некултивирувани, но силно изявени фантазми.

„Палермо, втори Фолфсбург“ на Вернер Шрьостер ни предлага един типичен пример в това отношение. Героят е млад сицилианец, напуснал родната си, за да работи във Фолфсбург, заводите „Фолксваген“. Изразявайки омразата си към този леден свят, към това стандартизирано общество, една нощ убива двама младежи. Той е съден и процесът е разгледан от гледна точка на неговото съзнание. Точно тук, отбелязват коментаторите, следвайки Пазолини, който обожаваше примитива, за да обини цивилизования, окачествявайки го като варварин, действието интегрира народната култура, народните традиции, вярвания. Реализмът се пропуква, плъзгайки се към фантазмагоричното, за да изрази света на героя, опората и мотивировката, която той намира в културата, от която идва. Елементите на високата (на автора) и на ниската (на героя) култура изграждат едно абсолютно единство, разнообразно и просто — израз на една солидарност, родена в болката от културните пропасти. Както отбелязваха повечето коментатори, „Тенекиеният барабан“ на В. Шьондорф е включен в традициите на „културното кино“, такова, каквото само Европа може да прави — близко до литературното произведение, от което е извлечен, с много културни референции. В същото време крачката към големия спектакъл, към зрителите е направена в обръщането към изворите на народната нанивност, която най-удачно се резюмира в протонародните забавления. Тук спектакълът не е обрънат към тържественото, смайващото, а към чудесното в детския смисъл на дума-

та — нещата, които зрителят вижда в него, ги е срещал в цирка или по па-наирите.

Втората посока се изразява във взаимствуване на мотиви от съвременната градска популярна култура, масовите жанрове и клишираното въображение. „Един свят, изграден от остатъците на по-висш свят на културата, област на долнокачествена стока, на пубертетни митове, на непризнати страсти . . . второстепенна област, компенсационна. Именно там се ражда някаква срамежлива поезия, някаква компрометирана красота. . .“ (Е. Гомбрич) Тук на свой ред търсенията за интегриране на елементите на ниската култура протичат в две различни посоки. В единия случай — предимно в холивудската практика, това се прави главно с оглед да се подсили фикцията. Възприемат се редица сензационни мотиви, спечелили зрителска популярност, като се изкупват със стремежа да облагородят заложените в тях неясни интуиции с максимално възможни честни отговори. Така например „Китайски синдром“ (А. Брианаст) излиза от нашумелия преди няколко години жанр на филма-катастрофа. „Норма Рей“ (М. Рийд) се отблъсква от „Ф. И. С. Т.“ (Н. Анунсѝн) и „Синята яка“ (Л. Шрейдър), очиствайки проблематиката на синдикалното движение в САЩ от налепите на сензацията и насилието. А „Коса“ (М. Форман) показва, че искреност и младежки бунт може да се намери и в сферата на попвълната, на хипимодата (младежката контракултура!). . .

Във втория случай елементите на субкултурата са вмъкнати в по-сложни конструкции, в които те се използват като гравивен материал, предварително обречен на ерозиране, на подкопаване от ироничната дистанция, което претворява евтнините шаблони в един объркан свят. Този подход е характерен за редица представители на новото западногерманско кино. Така по повод на Фасбиндер („Бракът на Мария Браун“, „Третото поколение“, „Лили Марлен“, „Берлин — Александърплац“) беше лансиран терминът дистанцирана мелодрама. Режисьорът не скрива, че използва похватите на комерческото кино (широкото повествователно платно, грижа за външната форма, големите чувства, оголени до същността им в съответствие с холивудската мелодраматична продукция) — това е, както той сам твърди, неговият начин да прави „политическо“ кино. Стреми се да достигне до широката публика, „не за да внуши определено убеждение, а по-скоро, за да я изправи пред съмнения и проблеми“.

Климатът на ниската култура, изглежда, се свързва по-безболезнено с киното на тоталната контестация, отколкото с проблемното кино, което се стреми да се ангажира с позиция. Впрочем това не е случайно — младите западногермански режисьори тръгнаха от преклонението си към Годар и неговата формула, която съедини интереса към „трилъра“ и „синема-веритѝ“ с фоторомана и авангардистките провокации (изпразване на формите, разрушаване на разказа, вербализиране на действията. . .). Някой беше казал, че Годар е най-значителният немски режисьор! В едно неотдавнашно интервю самият Фасбиндер допълва: „Според мен Годар е един от най-значителните режисьори в историята на киното. Годар за киното е това, което Фройд бе за западната култура.“ Изобщо призрактът на Годар се извисява над съвременното кино в момент, когато над него витае призрактът на еkleктиката. Неговото влияние се усеща в „Хамбургска болест“ (П. Флейшман), „Светкавица над водата“ (В. Вендерс), „Третото поколение“ (Р. Фасбиндер) и т. н. Последният изглежда направо изскочил от „Малкият войник“ или „Карабинерите“. И все пак нещата са тласнати напред (или назад) — формулата е интегрирала разказа (макар и иронично оспорван), отдръпва се от дистанцията зрител — повествование, поддава се на емоция-

та. . .

Бихме могли да говорим за едно истинско **връщане към мелодраматичното**: към този компонент на ниската култура като че се посяга най-често. Вече споменахме за Фасбиндер. Но тук са и Луи Мал („Малката“, „Атлантик сити“), Франсоа Трюфо („Последното метро“, „Жената отсреща“), Клод Соте („Една обикновена история“). Тук са с последните си филми и Клод Шаброл и Дино Ризи, и Луиджи Коменчини. Тук са и „Москва не вярва на сълзи“ (В. Меншов), „Есенен маратон“ (Г. Данелия) и „Пет вечери“ (Н. Михалков). Тук са нашумелите филми на Пол Шрейдър — „Хардкор“ и „Американско жиголо“, — които обсъждат света на порнографията и институцията с пуританството; съчетават булевардната драма и морализаторската проповед.

Но защо точно мелодрамата? Защото в процеса на емоционалното изсушаване на филма-спектакъл тя, апелирайки към емоционалната памет на аудиторията, успява в най-голяма степен да осъществи контакт.

Бернардо Бертолучи заявява: „Ако сте гледали Дъглас Сирк — ето това е мелодрамата. Ако сте гледали филми на Фасбиндер — ето това е новата мелодрама. **Намиране на пространство, където страстите могат да отидат до крайност. . .**“ И след това: „Новото за мен при подобни сцени е, че вече не се срамувам от емоцията или удоволствието.“ Аналогична мисъл ще намерим изразена и от Никита Михалков. По повод на „Пет вечери“ той заявява: „Искаше ни се да кажем с този филм, че единствената истинска връзка между хората е любовта.“ Неговата позиция се свежда до: „да погледнем с тъга, с нежна добра усмивка“.

Мелодраматичното е използвано по различен начин. В „Китайски синром“ то е въведено чрез сензационното, в „Последното метро“ — чрез света на театъра, в „Луна“ чрез операта и света на операта и т. н. Бертолучи определя своя филм като една стъпка между оперната сцена и филмовата действителност на героите. А Ален Рене в „Чичо ми от Америка“ въвлича мелодраматичното дори в експериментирания от него нов жанр на **научна фикция. . .**

Съвсем очевидно мнозина автори от проблемното и авангардното кино днес вече не се задоволяват с относително ограничената си аудитория. Интелектуалното признание не им е достатъчно. Те се стремят към разширяване на аудиторията си, в различна степен оставяйки верни на интелектуалността.

В същото време забелязваме и обратната тенденция: масовото кино на свой ред интензивно интегрира елементи от високата култура — то върви сравнително близо до откритията и бързо приема и трансформира за свои цели мотиви и изразни средства (стандартизира ги в духа на всяко производство, което трябва да се рентабилизира). Така например с „Ах, този джаз“ (Боб Фос) музикълът посегна към вселената на твореца и проблемите на творческото Аз. С. „Пришълецът“ (Ридли Скот) т.нар. „космическа ария“ потърси вдъхновение в теми, типични за класическата интелектуална фантастика. В „Есенен маратон“ (Г. Данелия) битовата комедия търси дълбочината и убедителността на психологическата драма. И дори филмираният комикс вече не е същият. По повод на „Супермен“ вече писаха, че масовата култура е загубила своята невинност и търси алиби в някоя интелектуална мода (в случая — научна фантастика). Появи се дори статия с показателното заглавие: „Метафизика на масовата култура!“

Това обратно движение още повече усложнява картината на съвременното кино, в което процесите на поляризация се съпътствуват от постоянно нарушаване на граници, от редица вътрешни приближавания. Постепенно

се налага едно усреднено, еkleктично вдъхновение (въображение), което заимствува от различни източници. И така от две посоки се върви към една универсална, **средна филмова култура**, към създаването на един нов модел на филм за широка консумация. (Тъй като днешният среден зритель е значително по-образован и старите комерсиални модели не го задоволяват.) Този процес бе подкрепен от големите западни кинофестивали (Кан на първо място), в които центристката концепция взе връх. Те утвърждават един стандартен идеал за филм, един кинематографичен еталон (съставен от културни качества и съвременна техника, подкрепен от значителни средства), към който всички се стремят да се приравнят. Акцентът е поставен върху авторското кино, което търси контакт с най-широк кръг зрители, върху киното от високо качество, предназначено за най-широко разпространение.

В нововъзникналата средна зона трудно може да се различи добре направеният развлекателен масов филм от филма, поел социален ангажмента, но полагащ усилие да спечели вниманието на зрителите. Границите стават много неустойчиви (с това нараства и отговорността на критиката!). Критиците, които досега, общо взето, са постигали някакви договорености в оценките, притежавали са общосподелени художествени критерии, сега на свой ред също се разцепват по редица конкретни поводи. Те не можаха да постигнат единодушие пред лицето на филми като „Апокалипсис днес“, „Сибириада“ или „Луна“. . . Но дори един много по-лесен филм като „Китайски синдром“ ги затрудни. Той е едновременно комерческа операция и генератор на недоволство, едновременно зрелище и израз на народното раздвижване (екологичното движение, в което прерасна активизмът от 70-те години). При тези противоречиви съставки е трудно да се отсече: „Спекулация!“ или обратното — „Искрено търсене“. А, от друга страна, както забелязаха някои коментатори, възхищението пред техническите, финансовите и зрелищните постижения, изглежда, отнема всякаква възможност за критически анализ. . .

Телевизията и влиянието ѝ върху съвременния филмов стил

Във връзка с американската филмова експанзия по страниците на филмовата преса оживено се разисква въпросът за причините, които дават на Холивуд тази преднина. (Много интересна в това отношение е дискусиията, проведена преди година на страниците на сп. „Кайе дю синема“.) И ето че наред с икономическата мощ и техническото му превъзходство бе изтъкната една друга причина — способността му да създава фикции. Американското кино се опира на постоянството на определен тип разказ, основаващ се на едно първично линейно сцепване, на една история. „Киното на фикцията притежава една първична наивност — то ни показва нещата така, сякаш никой преди това не си е давал сметка за тях.“ Това улеснява контакта му с публиката. Ето защо справедливо се отбелязва, че когато се говори за силата на американското кино, не се има предвид качеството, а по-скоро капацитетът на една машина да подтикне публиката, фантазмите, икономиката, работниците, заети в киното. То впечатлява с това, че функционира безупречно. . . Докато европейското авторско кино е кино на личния опит, то разказва твърде често от първо лице, описва, разяснява нещата с коментиращ глас. През цялото време създава дистанция, като изисква влагането на известни интелектуални усилия, за да бъде преодоляна. Екипът на „Кайе дю синема“ дори лансира термина „криза на фикцията“ в европейското кино, особено във френското, криза на творческото въображение, на способността да се съчиняват и разказват истории. За подобна криза би могло да сеговори и в социалистическото кино, унгарското например.

Коментаторите отбелязват, че в основата на новия американски филмов стил е мълчаливата работа на телевизията. Досега нейното влияние е разглеждано едностранчиво — главно с възможностите, които разкрива телевизионната снимачна техника: директност, документалност, репортажност. (Обработеният репортажен стил на Олтман, придобиващ определена зрелищност — „Нешвил“, „Сватба“⁽¹⁾) Днес вниманието се насочва към типа телевизионна фикция, която се оказва решаваща в моделирането на американското кино. Каналите за влиянието на телевизията са два:

Първо: посредством характера на обработването и поднасянето на информацията.

Вече се е утвърдило убеждението, че днес телевизионната информация с нейните катастрофи, с актовете на тероризъм, с нейния начин да поучава и с различни способности на шантаж в световен план свързваме от телевизионните зрители като един **нов сериал**, който все повече и повече детронира фикцията. В края на краищата събитията са такива, че зрители не могат вече да различават добре реалността от въображението. Всичко става реално и всичко в същото време е несериозно. . .

Именно това преливане между реалността и въображението, това докосване на действителността до фикцията и това обитоване на нереалното изгражда телевизионната фикция. Нейната същност е наподобяването, приближителността, вероятността: „Когато се каже фикция, това означава не че се противопоставя на реалното, а че се приближава твърде, твърде близко до реалното. . .“

Второ: посредством практиката на така наречените **докудрами** (документални драми). Телевизионните сериали, които се произвеждат конвейерно и изпълват програмите, са основното зрелище на масите и чрез тях именно телевизията снабдява киното с една народна матрица за фикциониране (разказване, съчиняване)—роля, която обикновено беше изпълнявана от сериата „Б“ в класическото кино.

Да се обърнем към един филм като „Китайски синдром“, направен по формулата на сериала — социална тематика, добра връзка между киното на действието и телевизионната драматизация (ефект на репортажност и документалност), липсата на особена грижа за филмов стил — просто той няма нужда да бъде прекалено рафиниран! И не случайно много филми от върха на box-office-a впоследствие бяха трансформирани в многосериен телевизионни сериали. Налице е едно постоянно бомбардиране с фикции от страна на телевизията. Това формира хората — не само зрители, които след това търсят същото зрелище и в киносалоните, но и тези, които създават образите. Телевизията е мястото, където американските режисьори учат професията.

И така, можем да си зададем и един друг въпрос: не се ли забелязва посредством телевизията, преминавайки през телевизията, завръщане на киното към своята младежка възраст на усиленото, наивно фикциониране? Телевизията използва целия арсенал на класическата кинематографична риторика, за да се приближи към зрителя, такъв, какъвто беше познат през 40-те години и какъвто, изглежда, не е приеман повече от съвременното кино. Така че в изходната точка, изглежда, няма обособена телевизионна специфика. И киното, и телевизията използват фикцията, нещо повече, едни и същи фикции, но в различни перспективи. В киното фикцията, фикционната форма на разказа се разгръща свободно. Докато в телевизията тя се ограничава от очакванията на референта — нейната отпавна и крайна точка са предопределени. Което ще рече, че киното е адресирано към активизиране на мисловната способност на зрителя, докато телевизията се задо-

волява с познатото. Телевизията свежда фикцията до обикновената комуникация, тя се интересува от вълнуващата игра на разбулване на видимостите и свеждане на странното и мистерията до познатото.

Но този модел на телевизионната фикция, по споменатите вече причини прехвърля границите на телевизията — утвърдените на малкия екран стереотипи тласкат зрителите да ги търсят и в кинозалоните. Оттук идва голямата опасност за съвременното кино — новата технология, макар и на нова степен, го отхвърля назад към една преодоляна степен на развитие.

Проблемът за фикцията има и свой идеологически аспект. Не случайно някои са склонни да виждат в „кризата на фикцията“ белег на отслабване на Европа. Младият френски режисьор Люк Бери, една от надеждите на младото кино, дава следното обяснение на „изчезването на сюжетите“: „Мисля, че ние, европейските кинематографисти, сме потопени в едно съмнение, което може би е историческо.“ В европейското кино няма отговори, но може би би било по-правилно да се каже, че преди това то не поставя въпроси. . . И, обратното, за Бери разцветът на фикцията изглежда твърде логичен в една страна, където „начинът да се управлява се състои в това да се правят сценарии за политически симулации върху останалия свят“. „Америка създава фикции за останалия свят, политически фикции. . . Американците играят на шах с останалия свят и изглежда, че тяхното кино е на път да бъде в синхрон с тези фикции.“

Поради редица политически, идеологически и културни причини голяма част от западноевропейските кинематографисти отказват да следват този път. Най-драстичен е този отказ в проявите на филмовия авангард.

Отказ и безизходица на съвременния филмов авангард

Съвременният филмов авангард програмно е антипод на киното-спектакъл. Независимо от различните изразни похвати при Маргерит Дюра, Шантал Акерман, Жан-Люк Годар, Строб и Юйе, Вим Вендерс, Ханс-Юрген Сибберг, Питер Хандке или Миклош Янчо — неговата позиция може да бъде сведена до няколко основни ръководни принципа:

1. Разрушаване не само на фикцията, но и на филмовия разказ, на емоцията.

2. Ритъмът е забавен, действието като че тъпче на едно място, актьорите сякаш предъвкват, повтарят едно и също нещо. (Паскал Бонитзе отбелязва: „Странно е агресивното еднообразие на авангардното кино!“)

3. Отказване от илюзията на реалността в полза на изграждането на собствена, комплексна знакова система, залагане на кинематографичния почерк, поставяне на акцента върху изкуството на режисурата. Авангардът търси ефекта на поезията, „залага по-скоро на вика, отколкото на конструкцията“.

4. Зрителят съзнателно е отблъснат, скандализиран, отвращаван. Разрушава се всякаква илюзия и най-малката възможност за вживяване, за извличане на зрителска наслада. Залага се на неговата външна преценка, на трезвостта му, на съзнателната му позиция.

Работата е в това, че отказът, опозицията на авангарда са прекалено неэффектисни — практически те се свеждат до една теоретическа възможност. По същество неговите творби са затворени в едно топящо се интелектуално гето. Най-голямата му слабост е, че повече от десетилетие тъпче на едно място, неговите провокации са изчерпали възможността си да изненадат и раздвижат духовете — така че остава скуката и един вид рутината на неконвенционалното. Кризата на мисленето е подкрепена от бедността на емоцията (в случая отрицателна емоция — на отрицанието или на липсата на инова-

ция). То единодушно е признато за едно „крайно бедно кино“, което се мъчи да компенсира всичко загубено в стоическата позиция.

Ето защо практиката на съвременното кино познава редица случаи, когато споделената позиция на авангарда е съпроводена в практическата дейност с редица „концесии“ на традиционното кино (употребата на разказ, изграждането на образи, допускането на емоции), но отхвърляйки основното в него — илюзията за реалност, „деификацията“. Така например Миклош Янчо изгражда „Унгарска рапсодия“ в ярко декоративен стил, един вид театър-балет, опрян на своеобразна символна система (танци, женска голота, вода, огън, коне, мундири и т. н.). Филмът е построен върху вътрешното противоречие между декоративността на формата и сухостта, строгостта на идеите. „Правя — заявява режисьорът — въображаеми филми, нереалистични, недокументални, аз съм напълно в обратното течение на днешната тенденция (в която виждаме влиянието на телевизията). Моите филми са лъжливо исторически, те всъщност са това, което аз наричам „исторически кори“, чрез които се опитвам да разкрия фалшификациите, лъжите на „официалната“ история.“

В прекрасния филм на Андрей Тарковски „Сталкер“ също откриваме настроенията на авангарда: отказ от визуалната стихия (въпреки фантастичния сюжет!), отказ от емоционалния пласт и предпоставките за идентификация на зрителите с персонажите, своеобразна неутралност на персонажите, които въпреки че са противопоставяни в хода на действието, по същество вътрешно са хомогенни (приравнени в своята плахост и липсата на програма), тъпченето на едно място на действието, забавен ритъм, който предизвиква неизкушения зритель, ударението върху режисьорските похвати. . . Но за разлика от Янчо, който попада в плен на собствената си риторика, Тарковски успява да овладее средствата и съединявайки ги с оригинална мисъл, да създаде един от големите филми на края на десетилетието. „Сталкер“ сочи един изход от днешната филмова ситуация, но това не е изход за всички, той е достъпен за единици. . .

* * *

Нито една от разгледаните тенденции не донася задоволителни отговори на поставяната дилема. Изглежда, въпреки центростремителните тенденции крайностите постоянно се възпроизвеждат в очакване на един наистина плодотворен и перспективен синтез, за какъвто се отдаваше на мечтания Любуш.

„Лавина“

ИВАН СТОЯНОВИЧ

Много страници се изписаха по повод екранизацията на литературни творби. Верността към автора, тълкуването на автора, обогатяването или изопачаването му — все част от основните грижи на кинотеорията, когато се прочита книгата от екрана. Няма да навлизам тук в детайлите на противоречивите становища, които претеглят по разному естеството на екранизацията и се мъчат да законодателствуват над нея. Струва ми се, че едно кинопроизведение в края на краищата защитава собствената си специфика — на новороденото, наследило гените на родителя, но радващо се на неподражаем самостоятелен живот. Въпросът е в умението да се защити само, без да изкушава зрителя да се връща назад към първоизточника, да сравнява. Новороденото на екрана трябва да има жизнените сили да издържи (художествено, естетически) на престижа на своите литературни бащи и деди; да засвидетелствува своята пълноценност със собствени средства. Като гледаме толкова различни, но ярко самостоятелни литературно-кинематографични трансмисии на екрана като „Незавършена пиеса за механично пиано“ на Михалков, „Вуйчо Ваньо“ на Кончаловски или „Три сестри“ на Оливие, можем ли да имаме смелостта да ги тълкуваме и оценяваме само като /не/ адекватни на Чехов?... Това е Чехов — казват едни, не, това не е никакъв Чехов, казват други, а междувременно кинопроизведенията застават на екрана здраво, със собствена художествена стойност.



Ваня Цветкова и Иван Иванов в сцена от филма „Лавина“

Излагам тези съждения, опитвайки се да отделия „Лавина“ на Ирина Актасева и Христо Писков от романа на Блага Димитрова. Необходимо ли е, не е ли странно това диференциране, ще се запита някой. Не следва ли естествено наситеният с поетическа образност и фантазия текст на книгата да се устреми към екрана и да прерасне в „движещата се картина“, както обичаше да се изразява Рене Клер? . . . Препрочитам романа „Лавина“ и отново срещам едва ли не във всеки ред онова богатство от метафори, алегории, поетически внушения, които дават воля на представите ми и раждат в съзнанието ми образи, картини, смислови връзки и процеси, ражда се моят собствен филм. Този мой собствен филм ще бъде ли филмът на Актасева и Писков? Защото и те като мен ще преброят гъстата гора на възможните представи, които романът предлага, и ще поемат само онова, което искат да ни кажат, нещо от всичкото, което ще претворят в ново произведение. Новороденото. Затова затварям книгата, мъча се да я забравя, поне докато екранът задържа очите и мислите ми.

Общо взето, филмът задържа вниманието ми до финала и аз го поставям в кръга на „моите филми“. Обичам произведенията, в които авторите, макар разточителни в символичните си внушения и многозначителните иносказания под предлог на един приключенски сюжет, ми казват сериозни, важни, тревожни неща. В обстановката на преобладаващия приключенски, криминален, сантиментално-любовен филм или онзи, който само смътно се опитва да подсказва нещо от дълбоките драми на нашето време, аз изпитвам нужда от философско извисяване на авторския поглед и вглеждане в духовните дълбочини, така безгрижно подминавани от грижите за всекидневието. (Улавям се, че в основата си това ме е приковавало най-вече и към романа, но

бързам да го забравя и да се върна към филма.) Не ми пречи това, че екранът е наситен с метафори и подтекстове — в диалог и картина, — които откровенно демонстрират, че фабулата е само претекст. Този е от филмите, в които не трябва да се следи толкова действието, колкото да се анализира значението на кадъра, внимателно да се слуша и осмисля текстът — монолог или диалог. Така чрез този сурово-поетичен филм, който някои наричат „литературен“, до зрителя могат да достигнат големите идеи, „стратегическите“ задачи, които авторите си поставят. Тези пространни задачи засягат с еднаква сила индивид и общество, изправени пред /не/ възможността да се изкачи високият връх. Да се изкачи или не един връх е отколе изпитан символ в литературата и изкуството. Но създателите на „Лавина“ го обогатяват с ред метафорично зададени въпроси: достатъчни ли са амбицията и вдъхновението да се изкачи върхът, за да се оправдае рискът на изкачването от неподготвени катерачи? Къде е границата между личната и обществената отговорност, когато се поеме рискът на изкачването? Виновен ли е оня, който сменя отговорността на водачеството пред риска — този риск, колкото оправдан пред възможността да докажеш индивидуалността си, толкова и осъдителен, когато може да донесе гибел на колектива? Каква е равновесната от борбата за власт между несигурни волачи пред смъртната заплаха за хората? И накрая потресаващият символ на лавината — предвидима ли е, удържаема ли е, неизбежна ли е в нашия поход към върховете? Трябва ли да я преживеем, за да живеем? . . . Това са част от главните въпроси, които авторите на „Лавина“ отправят по повод иначе непретенциозния си разказ: млади неопитни алпинисти трябва да преодолеят един опасен траверс, за да получат правото да участвуват в международно състезание по

Сцена от филма





Сцена от филма

алпинизъм; след като загубват правилната посока, ги застига лавина, от която малцина оживяват; водачът на групата не участва в изкачването, тъй като намира прехода за рискован.

Като говоря, че ми харесва лесно откриваемият под метафората „морал“, който филмът внушава като в класическите литературни творби, не считам, че трябва да му се отнемат и някои чисто кинематографични качества. В това отношение най-силно въздейства частта, непосредствено предхождаща падането на лавината и завършваща с разравянето на героите. И до този централен епизод не сме безразлични към безмълвия, но многозначен образ на лавината, този великан, хванал в шепата си непокорните катерачи, но не толкова добросъдучен като при Джонатан Суифт. Не сме безразлични към съдбите, характерите на героите, тръгнали от различни биографични точки към катарзиса и себепроникновението. Но до централния епизод малко тромаво се напаставят реалистичното и метафоричното начало в необикновения си синтез, докато оттук нататък, така да се каже, развързваме нашите емоционални и мисловни пориви. Основен тласък за това ни дава живият образ на лавината, прекрасна като пластичен символ на връхлитащото зло (главен оператор — Цветан Чобански, заснел лавините и зимните каскади — Милан Огнянов, художник — Атанас Янакиев), някои от визионите на алпинистите по време на падането на лавината (Иван Иванов — Ваня Цветкова, Суеверният), острите психологически реакции при разравянето на затрупаните. Струва ми се, че с този подробно разработен епизод филмът фактически завършва, защото и в изобразително, и във философско-идейно отношение ми е казано вече всичко необходимо. Онова, което авторите държат още да ми кажат, идва в повече.

Този стремеж — да се каже в повече — не липсва през целия филм. На това се дължи известна тромавост на действието при завръзката, съпътстваща и част от изкачването; някъде неестествено се „присаждат“ (зад кадър и в кадър) поетически или прозаически иносказания; цели епизоди стоят ненужно залепени към сюжета, като например епизодът с любовната игра на пленници край морето; особено натежават изповедните сцени към финала, обясненията и психологическите мотивировки на вече разигралата се драма, извън мярката остават символи като този на сакатия алпинист. По съвкупност това желание да ни се повтарят внушенията чак до натрапчивост, този страх да не би нещо да не сме разбрали, както трябва, създава и чувството за известна удълженост на филма, известна риторична разточителност.

„Лавина“ е голямо изпитание за актьорите, тъй като не всеки образ притежава достатъчно биографичен материал, а пред онези, които са привилегирвани с повече плътност на характеристиката, стои високата летва да играят ту в реалистичен, ту в условен план, да обхващат в единно поведение житейски истини и взаимоотношения с отвлечени философско-поетически обобщения. Защото режисьорите с еднаква амбиция, но не и с еднаква стилистическа чистота тласкат филма и към едното, и към другото начало. Някои са успели да надраснат това раздвоение и да ни убедят в сложния конгломерат на актьорската задача. Такива са например Павел Попандов (Никифор), Ваня Цветкова (Дара), Иван Иванов (Асен). Други не са успели. Като краен пример за неадекватна интерпретация бих дал изпълнението на Васил Попилиев (Деян).

Приветствувам втората поява на талантливия композитор Георги Минчев в киното, но музиката в този филм звучи някак твърде солово, въздейства като даровита творческа изява сама за себе си, не като иманентно необходим компонент към цялостната драматургия. Като част от драматургическото развитие музиката на Минчев издава предимно чувство на обреченост, една дълга предварителна психологическа подготовка за предстояща трагедия. Едва ли този композиционен ключ е най-интересният за претенциите на едно многопластово произведение и едва ли намесата на Вагнер може да подобри нещата. Напротив.

Пред нас е един сложен, полифоничен филм, чийто несъвършенства не ни пречат да открием и уважим главното му качество: да ни разтревожи, да ни накара да се замислим сериозно за върховете и лавините на нашето време.

„ЛАВИНА“ — производство на студия за игрални филми „Бояна“, творчески колектив „Младост“. Сценаристи и режисьори — Ирина Акташева и Христо Писков, оператори — Цветан Чобански и Милан Огнянов, композитор — Георги Минчев, художник — Анастас Янакиев. В ролите: Иван Иванов (Асен), Ваня Цветкова (Дара), Любен Чаталов (Зиморичавия), Филип Трифонов (Поета), Павел Попандов (Никифор), Стефан Стефанов (Момчил), Елефтери Елефтеров (Рад), Траян Янков (Димо), Васил Попилиев (Деян) и др.

„Жена на тридесет и три“

АЛЕКСАНДЪР ГРОЗЕВ

Похвални са усилията на киното ни да участва активно в злободневния обществен диалог за съдържанието на понятието „социалистически начин на живот“, за духовните измерения на отделната личност в условията на динамичното социално-икономическо развитие при социализма. В последно време се появиха ред интересни произведения, свидетелстващи за естетическата пълноценност на подобен ракурс към съвременността. В тях се забеляза и един несъмнен стремеж за разширяване и обогатяване на погледа към реалността, за откриване на човешки съдби и характери, които да насочват възприятието към съзнателно заостряна полемичност в сферата на нравствеността. Като че сложността на обществено-икономическите преобразования актуализират днес повече от всякога такъв един поглед към съвременника, заставя творците да дирят многоизмерната истина за човека, неговите морални устон и житейски възгледи.

А това безспорно води до значително обновяване на художествената палитра на нашето кино, до създаването на творби, които да разчитат не само на повишена социална комуникативност, но и сами да внасят свой принос в разгръщането на кинематографичния процес в дълбочина. Любопитно е да се отбележи, че едни от най-интересните и дискусийни филми от последните години третираат тази злободневна нравствено-етична проблематика.



Лиляна Ковачева в кадър от филма „Жена на тридесет и три“

В техния пъстроцветен поток не е трудно да забележим последователността в усилията на драматурга Боян Папазов, чиито сценарии често са провокирали сериозни и задълбочени кинематографични реализации. Младият автор умее да открива ярки човешки характери, да населява своите сюжети, почерпани из многообразното на заобикалящия ни живот, с драматични съдби и сблъсъци. Драматургията на Б. Папазов излъчва една специфична конфликтна острота, която събира във фокус тревогите на днешния ден. Същевременно тя носи в себе си и романтичен копнеж по нравствената чистота на личността, съумяла да се противопостави на всекидневните компромиси, грубия прагматизъм, на пошлото и недостойното. В този план на мисли и сценарият „Жена на тридесет и три“ предлага интересни възможности за разкриване личната драма на травмиран от живота човек, търсещ нравствена опора и щастие. Б. Папазов поставя в центъра на своя разказ жена, чието все-



Богдан Глишев и Лиляна Ковачева в сцена от филма

кидневие е изпълнено не толкова с трудности от материален характер, колкото със съмнения и усилия за преодоляване на социалния вакуум, за запазване на собствената индивидуалност. Авторът не поставя героинята си в екстремни житейски ситуации. Внимателно, но с изострена чувствителност и нагласа към актуалната нравствено-етична проблематика той изследва подробностите от всекидневието на младата жена. Банални на пръв поглед ситуации, познати делнични диалози, случки и конфликти, познати грижи и амбиции. Зад привичната жизнена среда, уловена с верния поглед на хроникьора, постепенно се очертава плътният рисунък на една тревожна констатация за издребняването на съкровени човешки емоции, за прагматизирането на интимното от личния живот, за девалвирането на някои традиционни нравствени ценности и добродетели. Една жена на тридесет и три е изправена на „попрището жизнено в средата“ пред суровата реалност на равнометката — една похабена младост, случайни връзки, житейски поражения, страх от бъдещето, несигурност и една подтискаща съзнанието ѝ отговорност за най-скъпото, което има — детето. . .

Тревогата, която преминава като централен мотив в сценария, е пренесена и във филма на Христо Христов. „Жена на тридесет и три“ не е от произведенията, които предписват успокояващи рецепти и предлагат лесни решения. Той не утешава. Напротив, филмът задълбочава психологически безпощадността на анализа, свързва по-органично личностната проблематика с един по-усложнен и многозначен социален фон, за да изведе още по-категорично своите внушения. В този план произведението на Хр. Христов и Б. Папазов продължава най-добрите традиции на нашето кино в из-

следването на съвременността. Той е точен в разкриването на вътрешния свят на героинята, но същевременно е и верен по отношение пласирането на личната драма върху една широка и автентична панорама на днешния ден. Това зарежда творбата с патос, който отеква във възприемащото съзнание с авторската тръвога за битувашите в действителността нравствени деформации.

Бидейки по същество остро наблюдение върху морала на съвременника, „Жена на тридесет и три“ не е произведение, което безцеремонно и грубо нахълтва в деликатния свят на човешките чувства и взаимоотношения. Авторите са избягнали непривлекателната поза на морализатори. Те предпочитат анализа, драматургическото „изчерпване“ на дадена ситуация. Не бързат с раздаването на присъди дори и в случаите, в които това изглежда неизбежно. Ето защо филмът подкупва с художествената убедителност на образите, със защитената диалектична сложност на човешките характери. Авторозите внушения идват като следствие на конкретни наблюдения, опиращи се на изстрадано знание за живота и хората. Оттук и особената интимност на съпреживяването при една обективно съществуваща социална полемика на обобщенията във филма.

Разбира се, успехът на творбата е неотделим от приноса на целия творчески екип, но нарочно бих искал да отделя изпълнението на Лилиана Ковачева в ролята на Минка. Този образ е не само драматургически сложен и важен. Преди всичко той е труден за пресъздаване, защото героинята е показана в моменти на следващи едно след друго поражения, разколебана в себе си, невярваща, но в същото време и незагубила искрата надежда. Преобладават психологическите състояния над ярко изразените действия, рефлексията —

Лилиана Ковачева и Георги Новаков



над ситуацията. В хаоса на противоречиви чувства, наранявана от незаслужени укори и безцеремонни предложения, героинята на филма нито за миг не загубва своето лично достойнство, собствените си критерии за нравственост. Това ѝ дава онази вътрешна увереност в справедливостта на постъпките си, онзи последен изблик на кураж да отхвърли измамното удобство на компромиса, които всъщност я извисяват като личност. Така от жертва на поредицата житейски неудачи и крушения в любовта героинята се превръща в изразителка на нравствени добродетели и ценности, които околните отдавна са потъпкали във всекидневното.

Тук следва да търсим и завладяващата сила на филма. Тя безспорно намира опора във верните жизнени наблюдения, в умението на авторите да се вглеждат в подробностите на бита, където безпогрешно откриват конфликти и проблеми, тревожещи общественото съзнание. Но „Жена на тридесет и три“ е произведение, което въздействува най-вече с художествената мощ на внушенията, с богатството и сложността на кинематографичната интерпретация. Без да социологизуват, създателите на филма постигат интересни и обемни обобщения за съвременната действителност. „Жена на тридесет и три“ привидно се разгръща по законите на мелодрамата, но като цяло звучи преди всичко като остра социална диагноза, сигнализираща за определени негативни деформации в поведението и мисленето на определени групи и прослойки. Остра и тревожна, тази диагноза изразява активната гражданска позиция на авторите, които не желаят да се примиряват със съществуването на потребителско отношение към живота, с опитите да се потъпква човешкото достойнство там, където личността отказва да прави компромиси със съвестта и нравствените си убеждения. Заредена с голяма доза социален критицизъм, позицията на създателите на филма съдържа в себе си оптимизма на изстрадащата вяра в моралната сила на човека, във възможностите му да превъзмогне страданието, болката, личното поражение в името на живота. . .

Героинята на филма избира за себе си трудна съдба, но тъкмо в този избор тя най-сетне се реализира пълноценно като самостоятелна личност. Понесла със себе си страданието, преодоляла собствените си заблуди, предрасъдъците на околните, тя ще може да потърси своето място в тази вечна битка, наречена живот. В това е хуманистичното послание на творбата, която неусетно увлича чрез личната драма на героинята, настройва за дискусии, провокира въпроси, заставя зрителя да заеме позиция в спора за човека и неговата нравственост.

В този ред на мисли „Жена на тридесет и три“ е логично звено в търсенията на Христо Христов. След известни колебания в предишните си работи („Срещу вятъра“, „Камionen“) тук той отново стъпва на здрава драматургическа почва, която му позволява да реализира постановъчните си възможности. Неговата режисура е удивително съдържана, дори аскетична в сравнение с необузданите изригвания на пластично въображение в по-ранните му филми. „Жена на тридесет и три“ е стилна творба, издържана от начало до край в избраната от авторите интонация. Предпочетени са били достоверността, но и психологическата плътност в разкриването на образите, незабележимостта на режисьорското присъствие, но и една несъмнена увереност при водене на филмовия разказ. Изграден по същество като постоянно натрупване на подробности и обстоятелства с подчертано мелодраматична характеристика, филмът нито миг не навлиза във водите на сладникавата сантименталност, избягва в същото време и опасностите на морализаторството и назидателността. Съгъстването на драматизма става постепенно, за да се стигне до яркия финал, преосмислил надълбоко характера на героинята, етичната проблематика на творбата въобще.

В „Жена на тридесет и три“ се чувства режисьорският темперамент на Христо Христов, но за разлика от други негови работи той не намира външен израз в характерните за стила на твореца пластични фигури и монтажни структури. В този филм всичко е подчинено на простотата и достоверността, което, разбира се, не означава непременно опростяване, пълзене по повърхността на фактите. Режисурата е заложила на точното актьорско покритие на ролите, на безупречната операторска работа, на верния монтажен ритъм в цялостното изграждане на творбата. Вече стана дума за запомнящото се изпълнение на Лиляна Ковачева в ролята на Минка. Режисьорът смело е използвал чувствителността на актрисата, съдържайки в рамките на строгия психологически рисункъ всеки излишен изблик на емоционална реакция. Подобна съдържаност се чувства и в ритмичното построяване на филма, където липсват самоцелни режисьорски пасажки, „празни“ паузи и незадължителни сцени.

Един от безспорните върхове на филма е и пластичното му изграждане. Атанас Тасев, познатият от повечето работи на Христо Христов оператор, тук откриваме в друго качество — не само перфектен професионалист (цялата му работа в „Жена на тридесет и три“ е реализирана без използване на традиционните осветителни източници), но и дързък художник, стремящ се към постигане на определени творчески задачи. Неговата камера е подчинена изцяло на замисъла на филма — ненатрапваща се, създаваща усещането за почти хроникално документиране на всекидневието и в същото време поетична, способна да подсили психологическата характеристика на персонажа, сама „да навлезе“ в съкровения свят на интимни преживявания, душевни терзания и страдание. Изграждането на достоверна пластична среда не е притъпило художествената агресивност на изображението, което в повечето случаи „носи“ дълбочините на внушенията, остротата на конфликтите, отношението на авторите.

„Жена на тридесет и три“ е произведение, което се откроява в палитрата на съвременните търсения на нашето кино. Филмът е успех за създателите си, които талантливо и граждански безкомпромисно провокират откровен разговор за нравствеността на съвременника, тревожат мислите ни с анализа на явления, които понякога с лека ръка отминаваме. Осъществен искрено и с една простота, извираща от умението да се владее многобагрието на конкретния жизнен материал, „Жена на тридесет и три“ ще постигне и своята културна мисия, завладявайки с внушенията си филмовата аудитория.

„ЖЕНА НА ТРИДЕСЕТ И ТРИ“ — сценарист: Боян Папазов, режисьор: Христо Христов, оператор: Атанас Тасев, художник: **Йорданка Пейчева**, композитор: Кирил Цибулка
В ролите: Лиляна Ковачева, Богдан Глишев, Веселин Вълков, Гертана Бърдарова, Георги Новаков и др.



Иван Фичев — един от пионерите

Наскоро в печата се появи едно малко съобщение: „С орден „НР България“, I степен, се награждава Иван Димитров Фичев, за активно участие в борбата против фашизма и капитализма, за неговата творческа дейност в областта на киноизкуството и във връзка със 70-годишнината от рождението му.“ Няколко реда, в които се заключава един богат живот на общественик, антифашист, радетел за българо-съветската дружба, неуморим деятел на културния фронт — кинематографиста Иван Фичев.

На мнозина от нас, от по-старото поколение, много от тези страни на неговия живот са повече или по-малко известни. Но в нашите среди вече навлезе едно младо поколение, което, увлечено в своите търсения и творчески пламък, често не успява да обърне глава назад и да надзърне в ония първоначални въжделиния на българското кино, които са били смисъл и съдържание на живота на ветераните от поколението на Иван Фичев.

Винаги съм се възхищавал от скромността и всеотдайността на този наш по-стар събрат. Той не обича много да говори за своето минало, а още по-малко за своите заслуги. Аз лично направо съм научил много неща за него от други хора.

Преди няколко години бях по работа в село Енина, Казанлъшко. Заговорихме с местните хора за революционните традиции на селото, за културните им прояви преди 9 септември. Хората с право се гордеят с това, че по онова време, когато у нас изобщо не е съществувала селска киномрежа, са успели да си организират киносалон и са прожектирали всички съветски филми, внесени в нашата страна. „...За това ни помогна много един човек от „Мосфилко“ — той ни издействува да плащаме колкото мисяхме — тогава хората на село бяха бедни и ние все се извинявахме, че парите ни са малко, а той ни казваше: „За нас не са важни парите, важното е колкото може повече хора да видят филмите“, а при нас идваха хора от цялата околия, кербани с коли. Беше един такъв слабичък и подвижен, казваше се Иван Фичев. . .“

Днес да работиш за българо-съветската дружба, да работиш за популяризиране на прогресивното съветско киноизкуство, за тържеството на комунистическите идеи е висока чест за всеки един от нас — но в онези години на фашистко мракобесие да вършиш това е било истински героизъм.

Животът на Иван Фичев е неделимо свързан със съдбата на поколението прогресивни интелектуалци, израснало в нашата страна в годините между двете войни. Роден в будното село Бяла черква, Великотърновско, Иван Фичев от малък изпитва влечение към изкуството. Свири на цигулка и пиано, обича литературата, привличат го театърът и балетът. Още като ученик пише дописки за столичните вестници. По-късно в своите статии върху балетното изкуство той ще бъде убеден привърженик на реалистичното изкуство, на съветската балетна школа.

Когато още съвсем млад пристига в София, той е завладян от магията на киното, което ще стане неговата най-голяма любов и негова съдба. Заедно с един друг пионер на нашето кино, негов съученик, оператора Симеон Симеонов, те заживяват с мечтата да правят филми.

С жар Иван Фичев следи чуждите списания за киното и придобива значителни за времето си знания в тази област. И едва навършил 16 години, той вече прави опит да издава собствено кинописание. Заглавията на неговите списания се менят: „Темп“, „Екран“, „Кинопреглед“, но тяхното съдържание винаги е целенасочено, застъпва широк кръг от културни въпроси, винаги в тях има материали за съветското кино. Цензурата му създава непрекъснато неприятности и след два броя, посветени на съветските филми, последното му списание е забранено. Затова пък Съюзът на съветските писатели му изказва ласкава похвала, а сп. „Иностранная литература“ и в. „Литературная газета“ дават добри отзиви.

Идват годините след Седмия конгрес на Коминтерна. В нашата страна се разгръща широка политическа работа за организиране на Народния фронт, за дружба със съветските народи. Фичев се включва в активна политическа работа. И, разбира се, пак издава и редактира кинописание. Едва излязъл от печатницата, където се печата списанието, и ръцете му отново се потопяват в печатарското мастило в квартирата му на ул. „Пирот“ (сега „Жданов“): малката нелегална група отпечатва на литографен камък нелегален вестник, пивизи, помощни марки.

По това време Фичев постъпва на работа в новооткритото предприятие „Мосфилко“, организирано и ръководено от Трифон Костов. Това е цял комплекс, истински център за разпространение на съветски филми и литература, който има на разположение кино „Глория“ и книжарница „Руска книга“, известна като „Съветската книжарница“. В „Мосфилко“ Фичев има възможност да се сближи и работи с редица наши прогресивни културни дейци: Емил Шекерджийски, Неделчо Йовчев и др. Най-близко е неговото сътрудничество с писателя Людмил Стоянов, който се грижи за хубавия български превод на съвет-

ските филми.

Фичев е натоварен да завежда пропагандата и рекламата на целия този комплекс. Той подготвя филмите за представянето им пред цензурата, превежда ги пред нея. Обстановката е сложна и опасна и затова, преди всеки съветски филм да бъде представен на цензурата, тримата — Трифон Костов, Людмил Стоянов и Фичев — дълго обмислят всички ходове. След това Фичев започва своите операции върху филма на монтажната маса; заличава с туш „опасните“ думи комунист, болшевик, интернационал и пр., изрязва онези епизоди, които е очевидно, че цензурата няма да приеме. Така филмът е готов за схватката с врага. Това е една отговорна и в истинския смисъл на думата тънка дипломатическа дейност, една игра на надхитряне на врага, в която Фичев се специализира до виртуозност.

След като филмът се приеме от цензурата, настъпва обратният процес за пълното възстановяване на филма, за да може той да стигне непокътнат до зрителите в нашата страна. И тук не липсват курioзни моменти. Когато цензурата гледа филма „Волга-Волга“ — предварително „обработен“ на монтажната маса, — председателят на излизане от залата, видимо доволен, се обръща към Фичев с думите: „Пък кажи там на твоя Александров, че ако прави все такива филми, всичките ще ги пускаме!“ След огромния успех на филма сред зрителите същият председател казва: „Абе, като гледахме филма, той като че ли беше по-друг. . .“

Фичев е в стихията си и при съставянето на рекламите за филмите, проектирани в кино „Глория“. Не може да не се изпълни с умиление днес, когато четеш обявите във вестниците от онова време. Ето една от тях:

„Пепеляшка — светлият път на Тая Морозова: от неграмотна служиня — първа работничка, инженерка, депутат от Върховния съвет.

Приказка?

Измислица?

Поетическа фантазия?

Не!

„Пепеляшка“ е реалистично филмово творение, посветено на творческия труд!“

Или рекламата на половин страница в тогавашните вестници за филма „Пътният лист за живота“: „Заряд от социални конфликти, най-високи хуманни чувства, епос на време, което срива останките на миналото. . . На ентузиастите, които ликвидираха с безпризорничеството, е посветен този филм.“

И всички тези реклами минават по вестниците в огромен тираж, стигат до най-отдалечените кътчета на България и вършат своята работа. А понякога в тях се съдържат думи и мисли, за които, ако някой ги изпише на стената и бъде уловен, би отишъл зад решетките.

Фичев намира време за всичко. Заедно с Трифон Костов и Людмил Стоянов подготвя сценарий за филм, посветен на Васил Левски и замислен като българо-съветска продукция. Изпратеното в Москва либрето бива одобрено, но ходът на войната пресича това начинание. Няколкото опита на Фичев да реализира документални филми имат същата нерадостна съдба. Документалният му филм за съветската литература бива унищожен при разгромяването на съветската книжарница от фашистите през 1941 година, а филмът за гостуването на московския футболен отбор „Спартак“, заснет съвместно с оператора Васил Бакърджиев, не бива допуснат до екран под претекст за технически слабости. Негативът му обаче е изпратен в Москва, за да бъде включен в съветския киножурнал.

Избухването на войната прекратява дейността на „Мосфилмо“. За Фи-

чев настъпват години на безработица и преследване. Италианските и германските филмови представителства, фаворизирани по онова време, правят съблазнителни предложения на опитния филмов журналист, организатор и пропагандатор на киното. Ала те не успяват да го склонят да премине на тяхна страна, да измени на своите убеждения, на любовта към съветската страна и нейното жизнеутвърждаващо киноизкуство.

Изгрялата свобода на 9 септември 1944 година довежда до осъществяване на неговото и на поколениято му въжделение — да служат всеотдайно на своя народ, на истинското изкуство, предназначено за широките маси. Иван Фичев се хвърля с всички сили в изграждането на новосъздаденото Министерство на информацията и пропагандата, където е секретар на ОФ комитета, създаден още на другия ден след победата. Фичев естествено насочва вниманието си преди всичко към организиране на държавна социалистическа кинематография.

Ако днес ние изпитваме вълнение, когато гледаме филмовите кадри, които показват посрещането на Червената армия и първите прояви на отечественофронтовското правителство, трябва да сме благодарни на нашия скъп колега за това, че той със свойствената си енергия и натрупан опит от „Мосфилко“ имаше ясна представа за неповторимостта на събитията и една от главните му грижи бе да следи зорко за тяхното документирание.

А сега искам да разкажа един епизод от първата ми среща с Иван Фичев през 1946 година, който спокойно бих могъл да озаглавя „Неосъщественото интервю“. По онова време у нас все още нямаше държавно производство на игрални филми. Няколкото кинопродукции, както тогава ги наричаха, бяха частна инициатива на ветераните на нашето кино. Филмът на Иван Фичев „В навечерието“ заема особено място между тях. За първи път след 9 септември нашето кино третираше темата за съпротивата и българо-съветската дружба — тема близка и изживяна от самия автор. Да не забравяме, че се намираме в първите години на народната власт. Обстановката е все още доста сложна, съществува Съюзническа контролна комисия, България още не е сключила мирен договор, опозиционните партии надигат глава. Заслугата на Фичев се състои именно в това, че в тази обстановка той чувства необходимостта от създаването на филм, който да показва антифашистката борба, да укрепва дружбата със Съветския съюз. По същото време с изключение на Съветския съюз все още никоя друга от социалистическите страни не бе направила филм с антифашистка тематика. Този въпрос ме заинтересува живо и аз направих няколко справки. Оказа се, че „Последният етап“ на Ванда Якубовска в Полша е направен през 1947, „Славница“ на Виекослав Африв в Югославия е също от 1947, „Митря Коркор“ в Румъния е от 1952, „Освободена земя“ на Фридиеш Бан в Унгария е от 1950 година — само „Убийците са между нас“ на Волфганг Шаудте в Германската демократична република е от 1946. Разбира се, първият наш филм на антифашистка тематика носи всички белези на ограничените технически и творчески възможности на частния сектор в областта на производството на игрални филми. Изработен е изцяло с оскъдните технически съоръжения на тогавашната военна студия, озвучен е със самодейната звукова апаратура, пригодена от Симеон Симеонов.

Тогавашният редактор на сп. „Кино и фото“ (днешното „Киноизкуство“) Асен Бояджиев ме изпрати да взема интервю от Фичев. Това се оказа трудна, почти невъзможна работа. Фичев беше неуловим, постоянно бързаше с голямата си чанта, даваше нареждания постъпките и коридорите. Неговите сътрудници само ме информираха: „Няма го“, „В министерството е“, „В печатницата е“ и пр. Когато го причахвах на някое място, той винаги обещава-

ше, но нямаше време. Така заплануваното интервю не можа и да се състави. Направих разговор само с актьора Любен Желязков, изпълнител на главната роля, и с това отбелязахме филма. Тогава си помислих: тази режисьорска работа в киното ще да е страшно тежка и отговорна, щом този човек не се свърта на едно място. . . Сега обаче, когато преглеждам справката за работата, която е извършил Фичев по време на снимането на филма, всичко ми става пределно ясно. Едновременно с работата си като режисьор на „В навечерието“ той е бил още: началник на кино- и фотопропагандата при Министерството на информацията и пропагандата, редактор-уредник на списание „Съвременна България“, участник в комисията по допускане на филмите, привлечен е на работа и в партийното издателство. И въпреки тази си заетост той успява да създаде игрален филм, който премина с голям успех. Вестник „Работническо дело“ отбелязва: „От цялата редица създадени у нас филми „В навечерието“ безспорно заема едно от първите места. . . Съществени са сцени, които поразяват с майсторското си изпълнение, със светлинните ефекти, оставят незаличими следи в съзнанието на зрителите. Тук безспорна заслуга има режисьорът Иван Фичев.“ А вестник „Новини“ отбелязва: „Този филм на Иван Фичев е не само първият, който пресъздава близка и позната за нас действителност, но е и първият филм, който художествено и идейно правдиво я пресъздава.“

Само година по-късно вече съдържавената кинематография възлага на Иван Фичев режисурата на една от първите си игрални продукции — филма „Данка“ по сценарий на Кръстьо Белев. И тук на Фичев отново се пада нелеката задача да трасира път — сега вече в тематиката из живота и борбите на нашата работническа класа. Задачата е отговорна и задължаваща. Фичев хвърля в работата цялата си енергия и дългогодишен опит. Издирва документи, снимки, събира спомени, изобщо извършва една огромна изследователска дейност. Всичко това е много подробно изложено в сп. „Кино и време“ от самия него. Филмът носи белезите на Фичевата непримиримост към компромисите. Забавянето на сръководите и несъгласия с ръководството на кинематографията довеждат до някои конфликтни ситуации, в резултат на които довършването на филма се възлага на друг режисьор. Избраната от него за главната роля актриса Милка Туйкова получи наградата за най-добро изпълнение на женска роля на Международния кинофестивал в Карлови вари. В Англия и Германската демократична република филмът се гледа на събрания и митинги. „Работническо дело“ справедливо отбелязва: „Данка“ е първият филм за живота и борбите на нашата работническа класа през мрачното фашистко минало. Той ще окаже голямо влияние за социалистическото и патриотичното възпитание на трудещите се.“

Междувременно Фичев създава два отговорни документални филма: „Перник—Волюяк“ и „V конгрес на БКП“. Повече от десет години Иван Фичев посвети на активна дейност по организиране на Съюза на филмовите дейци като негов секретар и директор на Дома на киното. Това е период, когато нашата кинематография трябваше да набира сили, да укрепва и възмъжава — периодът на петдесетте години, когато бяха създадени едни от най-добрите произведения на нашето младо социалистическо кино, когато изкуството ни бе осенено от топлия полъх на Априлския пленум. В този плодотворен процес и Фичев даде своя принос. Една от големите му заслуги като секретар на съюза е неговата непрестанна грижа за пионерите на българското кино.

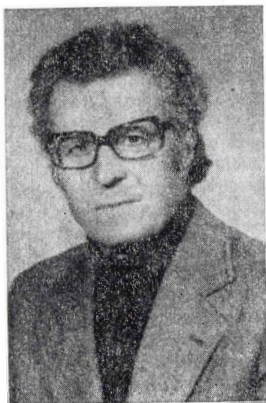
Върнал се отново към режисьорска работа, той създаде цяла поредица от научно-популярни и документални филми: „Капка по капка“, „Студът, нашият приятел“, „С ум и сърце“, „Защитници на родните простори“, „Не-

желаният спътник“ и др. Във връзка с успеха на филма „Капка по капка“ кинокритикът Александър Тихов отбеляза в сп. „Киноизкуство“: „С този успешен филм Фичев доказва: 1) че авторът на научно-популярния филм е преди всичко режисьорът; 2) че когато режисьорът добре познава материала, когато го е добре проучил и засбичал, винаги се получава интересен, културно и с художествен вкус направен филм. . . В този филм аз виждам един от образите за това, как скучната наглед, „неблагодарна“ тема в ръцете на опитен и взискателен режисьор може да даде един високо полезен и увлекателен филм.“

Аз помня как работеше нашият уважаван колега Иван Фичев, сега преминал в пенсия. Той никога не подбираше темите си по каприз, не се плашеше от трудните задачи и в това се изразяваше неговото високо гражданско съзнание. Неговата упоритост, взискателност и задълбоченост в работата бяха пословични, за мястото на всеки кадър той мислеше и премисляше, опитваше. Но затова пък във филмите на Иван Фичев е трудно да изхвърлиш или разместиш кадър — там всичко е точно намерено, точно определено и сякаш другояче не би могло и да бъде. Неговите филми „Жажда“ и „Ти ли я свърши, бай Ганьо“ получиха високи отличия.

Някога в нажежената атмосфера на кино „Глория“, където се прожектираха съветските филми, когато Фичев чувствуваше, че публиката няма да издържи и не ще спази надписите „Ръкопляскането забрането!“, той излизаше на сцената и под учудените погледи на тайните полицаи в залата се обръщаше към зрителите с невинната наглед молба: „Уважаеми зрители, навън стоят стотици хора, които чакат да видят същия филм, моля, не ги лишавайте от тази възможност! Моля, не ръкопляскайте. . . “ И хората разбираха какво той иска да им каже и се сдържаха да изразят в залата своите чувства. . . Сега на мен ми се иска в дните на седемдесетгодишнината на Ив. Фичев ние да му изръкопляскаме за неговото мъжество и себеприращане, за неговата голяма любов към съветската страна, за безпределната му всестойност към киното!

ХРИСТО МУТАФОВ



В строя до последен дъх

Георги Панчев на 70 години

Ние трябва да довършим това, за което са мечтали нашите загинали другари.

Мари-Клод-Вайян — Кутюрне

На нашата културна общественост е добре известно, че социалистическото ни кино води своето летоброене от първия ден на свободата — 9 септември 1944 година, запечатан завинаги на филмовата лента от камерите на „славната седморка“ кинодокументалисти. Национализацията на кинематографното дело у нас бе проведена едва на 5 април 1948 г. Пионерското начало принадлежи на Студия за хроникални и документални филми, която до обособяването на останалите студии се наричаше киноотдел. За всеки от директорите на студията могат да се кажат много добри думи, но двама измежду тях ние обичаме и ценим особено високо — Борис Милев—Огин и Георги Панчев.

На утвърждаването и развитието на документалното кино Георги Панчев посвети близо петнадесет години. Той бе директор и художествен ръководител от 1952 до 1966 г. Нему се пада съществена част от заслугите за структурното и организационното укрепване на студията, за тематичната насоченост и творческата атмосфера, за издигане на авторитета на кинодокументалистиката като верен помощник на партията в идеологическата работа и призван летописец на най-новата история. Георги Панчев отблизо познаваше „битието“ и грижите на всеки, независимо дали е творчески работник или осветител.

Макар и никога да не се е радвал на завидно здраве, той помагаше на болните, търсеше квартири на бездомните, не се огъваше пред несправедливостите и стигаше до ЦК на партията, когато трябваше да се защити истината. Заедно с това Панчев даваше идеи на сценаристите, ходеше на терен и оказваше помощ на място на снимачните групи, дори сам пишеше коментара на някои от сложните в политическо отношение кинопрегледи.

В директорския кабинет на Георги Панчев през 1953 г. бе учреден новият Съюз на българските филмови дейци, чийто активен член той е и до ден днешен. Освен на коментара на редица кинохроники и репортажни випуски той бе автор на документалните филми „Варшавски срещи“, „Фестивални дни“ — 1955 г., „Партизанска акция в Абланово“ — 1957 г., „Ямболската стачка“ — 1961 г. и на цветния пълнометражен „По пътищата на Африка“ — 1963 г.

Г. Панчев е роден на 3 февруари 1912 г. в Ямбол, произхожда от работническа среда. През 1927—1931 г. завършва педагогическата гимназия в родния град, в която създава марксистко-ленински кръжоци и комсомолска организация. Като абитуриент е комсомолски секретар, привлечен също и в градския партнен комитет. Участва в голямата текстилна стачка. Много пъти е арестуван, получава едногодишна присъда, от която излежава половината в Сливенския затвор. По-късно ръководи учителската профорганизация като учител в с. Пънчево, Грудовско. От 1932 г. е студент в Софийския университет, но още на втория месец го изключват за участие в студентска демонстрация. На следващата година отново се записва в Юридическия факултет. Адалберт Антонов—Малчика го привлича за секретар на Комсомола, както и за секретар на БОНСС. На нелегалния конгрес в Лозенската планина е оргсекретар в централното ръководство на БОНСС. През същата 1934 г. като оратор на Ботевия втори юни е задържан, инквизиран и даден под съд. Освободен с гаранция, по решение на партията като политически секретар на БОНСС преминава в нелегалност. Поставят му задача да възстанови партийната организация в Ямболска околия. При провал е осъден заочно на 12 и половина години затвор. Тежкият нелегален живот го „запознава“ с „жълтата гостенка“, от която се лекува през цялата 1936 г. в София и Долна баня. Държи връзка с Методи Шатъров, Живко Живков, Данчо Димитров. С помощта на Милко Тарабанов през февруари 1937 г. е изпратен във Франция.

В Испания вече бушува Гражданската война — между доброволците е и Георги Панчев, но медицинската комисия не му разрешава да замине, а го изпраща на лечение в Тулуза и после в Париж. Не прекъсва комунистическата си дейност и попада в известния затвор „Санте“. Скоро е екстерниран от Франция, с нелегални документи се добира до Югославия, където следва медицина и редовно „посещава“ полицейските участъци.

Нелегалният комунист през 1941 г. се завръща в родината. Укрива се в столицата и е прикрепен към техническия апарат на градския партнен комитет. В периода 1942—1943 г., когато бомбардировките обезлюдяват София, се прехвърля в Баташкия Балкан, в който антонивановци водят борба на живот и смърт с фашизма. Укрит от комунистите-лесовъди Любен Наумов и Сава Шиваров, заедно с тях Панчев подпомага партизаните с храна и оръжие. За тези „деяния“ е „удостоен“ със заочна смъртна присъда.

През лятото на 1943 г. Георги Панчев сам поема партизанските пътеки на борбата — отначало в Долнобанския район, а после в отряда „Смърт на фашизма“ в родния му Ямболски край. Взема дейно участие в проведените акции, освен това лекува болните и ранените — оттам е произвището му Доктор.

Борецът за свободата на народа я среща възторжено, като в първите години

е инспектор в Дирекция на народната милиция. От 1948 г. е на дипломатическа работа в Белград като първи секретар в нашето посолство. От 1952 до 1966 бе директор на Студия за документални филми, след което няколко години — посланик на нашата страна в Тунис. Подпомагаше и младото тунизийско кино с опит и кадри. До пенсионирането си преди няколко години бе съветник на министъра на външните работи и заместник-началник на отдел.

За богатия си революционен път Георги Панчев разказва в мемоарната си книга „Младост наша“, която през 1967 г. претърпя второ издание. В последните години той написа сценарий, в който пресъздава любопитната история на документалната студия.

Миналата година в сп. „Септември“ излязоха и част от неговите „Нелегални истории“.

Георги Панчев е активен борец против фашизма и капитализма, в партията членува без прекъсване от 1930 г. — повече от половин век. Носител е на ордени „Кирил и Методий“ — I ст., „За народна свобода“ — I ст., „9 септември“ — I и II ст., на много медали и най-високия наш орден „Г. Димитров“, който той получи по повод на своята 70-годишнина.

Тясна дружба свързва Г. Панчев с няколко поколения български кинодокументалисти. Всички те по случай неговия юбилей му пожелават здраве и нови изяви на гражданската му, комунистическа всеотдайност.

РУМЕН ГРИГОРОВ

Обсъждаме шансовете на недопустимо слабия филм

Във връзка с това, че на големия и на малкия екран все още продължават (разбира се, много рядко) да се появяват български филми, които са прекалено слаби (слабият е все пак някакво завоевание), редакцията се обърна към наши кинематографисти с молба да споделят мисли (а не своя опит) именно върху недопустимо слабия филм — същност, фактори, които му проправят път, възможности, перспективи.

Дете на компромиса

Айнщайн е прав: и понятието „слаб филм“ е относително. Слаб за нас, зрителите, но я чуите какво ще кажат създателите му: „Това е филмът с най-сериозна проблематика от всичките ми досегашни филми.“ „За мен той е успешен филм.“ „Доволен съм от начина, по който го приеха.“ „Имаше възторжени отзиви. . .“ Това са цитати, взети от рубриката „След премиерата“ от списание „Филмови новини“. Мисля, че тази рубрика е най-любопитното нещо в нашия кинопечат, винаги я чета с голямо удоволствие. Деведесет и осем от сто автори заявяват, че са направили хубав филм, а не са били разбрани. Изброяват поименно критиците, които са ги хвалили, и още по-подробно тези, които са ги критикували — това е един от начините „да им го върнат“. Цитират се чужди издания и критици, които са харесали филма. Споменава се на колко страни е продаден. . . След толкова аргументи зрителият омаломощено едва намира сили да каже: „Е да де, но филмът беше слаб!“

И тъй — въпрос на гледна точка.

По-важното е друго — защо се създават слаби филми. Според мен причините са две: **естествени** и **противоестествени**. Естествените не ме плашат, приемам ги като неизбежен спътник на всеки нормален процес. Както в природата не всичко, което се появява на този свят, е жизнеспособно и достойно да представи своя вид, така и в сътвореното от човека не всичко е с оценка „К“. Да не говорим пък за изкуството — най-мъглявата сфера на човешкото творчество, където отличните оценки са рядкост като златните зърна в пясъка. . . В биографиите на велики мъже-кинематографисти срещаме много слаби филми и това е понятно: когато непрекъснато се стремиш към нещо ново, към нещо направено преди теб, когато си склонен да поемеш риск, крайният резултат не всякога е благоприятен. (По-обезпокояващ е обратният случай, когато успехът на твореца е програмиран още от първата крачка, още от първото завъртане на камерата, чак до високия правителствен орден. . .)

От **противоестествените** причини най-главната е **компромисът**. Слабият филм е законното дете на компромиса. Или по-точно — хилавото му дете. В зачеването, раждането и отглеждането на отрочето вземат участие известните девет баби от поговорката, пък и не само те. . . И винаги участието им

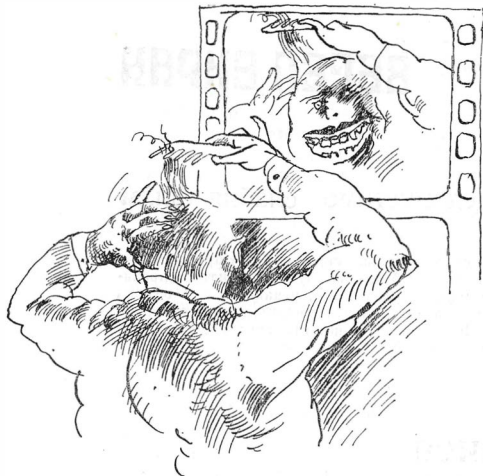


Рис. Николай Тодоров

страданието. Дано малката анкета, в която участвуваме сега, помогне за избистряне на клиничната картина.

е съпроводено с някакъв компромис. Ако разровим по-дълбоко, ще намерим бактериите на компромиса в разни посоки: сценарият не е бил интересен още в литературния си вид, но е пуснат, защото е в едни-каква си тематика, която е „заложена“ в перспективния ни план; още не сме видели новия филм на режисьора, а той почва нов, защото имал готов снимачен екип, с който много добре се разбирал; филмът се нуждае от работа, но дайте да го приемем, че днес е 31 декември и ще закъснеем за новогодишната баница. . . И тъй нататък, и прочие, и прочие.

Любов, кашлица и компромис в изкуството не могат да се скрият с нищо. И няма смисъл. Защото за всичко си има лек, в това число и за слабите филми. Но трябва първо да налучкаме диагнозата, тоест истинските причини за

ГЕОРГИ МИШЕВ

Най-ефикасните гаранции

Осмелявам се най-напред да предложа научно обоснована дефиниция на нормално слабия филм (НСФ); впрочем в теорията той се обозначава още и с понятията „обичайно слаб“, „приемливо слаб“, „не чак пък толкова слаб“ и др. Това ще ми позволи, определяйки природата му и оттласквайки се от нея, да насоча вниманието си към същевината на предложената от редакцията тема.

И така: НСФ (нормално слабият филм) е такова не дотам лошо, а по-скоро доста значимо (в съзнанието на авторите, на техните близки приятели и на роднините им по права и сребърна линия до VII степен) произведение, което е възможно да се стори и не дотам завършено във всичките си компоненти:

- на колегите на създателите на НСФ;
- на съответната част от критиката¹;
- на припадащите² се кръгове от публиката.

¹ Опази именно част от критиката, от която може да се очаква всичко, включително и да се твърди само и единствено истината.

² Както е известно, няма такъв хубав филм, който да не бъде освирикван, и няма такъв слаб филм, който да не бъде възнесен — от някои кръгове от голямото множество, наречено публика. Това именно са т. нар. в теорията припадащи се кръгове.

От особено значение е да се отбележи, че известната значимост на НСФ се счита за установена; всеки, който твърди обратното (т. е. че филмът е баш нищо), е длъжен да го обоснове. Иначе докде ще се стигне — критиката няма да сварва да си точи брадвeto.

Сега вече мога да премина към изясняване на същността на недопустимо слабия филм (НдпСФ). НдпСФ е най-жилавата, най-жизнеспособната, най-устойчивата и непобедима форма на филмова нехудожественост в киното и телевизията. Тази нехудожественост е извън и над всяко доказване.

Но тогава къде е отликата между НСФ и НдпСФ? Много просто, тя е в очевидността и категоричността на провала. Следователно единственото, което ни остава, е да обясним именно естеството на тази очевидност и категоричност. Е добре, очевидна, небудеща съмнение е онази несполука, която е предварително програмирана — в замисъла на авторите, във великодушието на художествените съвети, която по-късно е последователно проведена (в процеса на реализацията) и която най-сетне е удостоена с мълчанието на критиката.

Какви са тогава шансовете на НдпСФ? Ами направо неограничени във времето и пространството. Защото този филм е най-обезпеченият, бронираният, непоклатимо защитеният!

Как ли? Ще посочим само най-ефикасните, проверени в практиката гаранции, които се използват, за да се роди, провере и утвърди недопустимо слабият филм:

привличане за съавтор на сценария на КАЕНТА (крупна административна единица с неудовлетворени творчески амбиции);

избиране за тема на НдпСФ голямо историческо събитие, бележитата годишнина и др.; авторите се облягат на Голямата тема и дават нататък без страх и колебание;

привличане за участие във филма на творческа фигура, която е роднина, приятел, протеже и пр. на ДНГВ (другаря началник с голямо влияние).

БОЖИДАР МИХАЙЛОВ

П.П. Щях да забравя: размерът на хонорарите не се влияе от реалните стойности на НдпСФ. Тук влияят факторите КАЕНТА, ДНГВ и други творчески и полутворчески аргументи.

Допустимо ли е недопустимото?

Не знаем как е правен подборът на анкетираните, но ни се струва, че има и други, които знаят какво-що по този въпрос. Според нас недопустимо слабите филми се правят много трудно и се доближават до изкуството с това, че и за тях, както за всяко произведение на изкуството, няма готови рецепти. Така че инициаторите на тази анкета напразно се надяват, че в резултат на нея ще открият тайната как да им дадат и на тях да правят филми, пък макар и недопустимо слаби.

На нас ни се искаше да поговорим повече за слабите сценарии — там можехме да подсказаме нещичко. Например това, че до производство не се допускат недопустимо слаби сценарии. Сценарият се оглежда винаги от толкова много хора, минава през толкова много стъргии, че ако въпреки това се

промъкне недопустимо слаб сценарий и даден режисьор запретне ръкави и започне да го снима, то хората, през които е минал този сценарий, трябва да са пълни кретени. Да не говорим за режисьора!

А че един допустимо по кой знае какви причини слаб сценарий може да те направи недопустимо слаб филм, може. И от недопустимо добрия сценарий (недопустимо добър е този сценарий, който пак по кой знае какви причини не се пуска в производство) може да се направи недопустимо слаб филм. А филмът, добър или лош, е на режисьора, въпреки продължителните и нестихващи опити вината за слабия филм да се прехвърля винаги на сценариста. Ето защо у нас буди недоумение липсата на режисьори в списъка на анкетираните.

Но като диалектически мислещи хора за нас е пределно ясно, че въпросът, кой филм е слаб и кой не е, е относителен. Ние лично предпочитаме да сме сценаристи на филми, които публиката харесва, а не обратното. С това си предпочитание бихме искали да подскажем следващата тема за „Весел екран“ — за шансовете на недопустимо слабата филмова критика у нас.

БРАТЯ МОРМАРЕВИ

Този тъй нужен мъж

Когато влезе, чашите звънват за миг, очите се вдигат към рамката на вратата, бръмченето на гласовете замира и избухва отново. Там, преди да се гмурне в дима и в разговорите за кино, застива за секунда ТОЙ — Режисьорът на (недопустимо) слабия филм. Има си маса, има си компания, с никого не е скран, с всички си говори. Може и някой да го обича — не знам, — но го търпят и още как! Даже го търсят, той е нужен. Приятел е на най-добрия зъболекар, а майката на последната му (красива) жена е кардиолог. Да речеш пък, че е остроумен — не е, обаче вицове знае. И не знам кой точно беше — Вазов ли, Йовков ли или пък Цани Гинчев — не се сещам в момента, — но някой от тях му е бил прадядо. Или правуйчо, нещо такова. Не че има значение, но едно е да имаш деди зад гърба си, а друго е да си интелигент от първо поколение. Последните обикновено са тези, от които стават самородните таланти, но пък са зависими от капризите на толкова много хора. Но Той не обича да говори за генеалогия, защото знае колко е крехко чуждото самолюбие. Освен това винаги си плаща пиенето, както и това на най-важната част от компанията, и никой не го е виждал пиян. Само весел и освободен от задръжки, та да може честно да похвали някого право в очите, без да се смущава. Едно само не разбирам — все казва, че не му достигат парите. С тов-печели симпатия, разбира се, защото, кой знае защо, всеки си спомня рецензиите за последния му филм и деликатно заобикаля грубо материалните въпроси. Сигурно им се струва, че щом филмът е всепризнато лош, за него не се дава хонорар. А между впрочем, дава се и ако не първа категория, то твърдо втора — тъй че и надбавки има. А като си помислиш само. . . Някои от тези самородни таланти оплешивяват в битката за влизане в нов филм, а останалата част от косата им побелява след това — когато започнат да го отбраняват. А Той — нищо, косата му е цяла, сребриста тук-таме като на американски актьор и още преди да успее да завърши някой от недопустимо слабите си филми, веднага започва друг, за който предварителните прогнози са, че пак ще е недопустимо слаб. И как го постига?! Може да е за това, за-

щото има страшен усет към темата — тази, дето критиката я нарича „нови, неизследвани територии“. Така удачно се насочва, че после на никой друг не му се иска да се връща към нещо подобно. Искам да кажа, че Той наистина умее да постави точка и в известен смисъл може да мине и за откривател. За това, естествено, не бива да му се завижда, но Той все пак държи да има последователи. Чува се, че ще стане преподавател по режисура, но може и да не му се уреди, впрочем нищо чудно, пък и нищо ново под небето.

Да, но има нещо, с което бие всички. Ерудит е. Всичко знае. Много четете. Силна памет. Цитатник. Владее езици и събърква по-неопитния критик с информация, за която онзи не е сънувал. И как тънко иронизира пишешите братя, и как не му пука от нищо една зла рецензия! Щото Той си знае, че само наглед критиката е вечният му, придирчив противник. Всъщност те са си коалиция. Те са си комбина и няма недоволен от ролята си в нея. Ясно е защо — на Негов гръб и сто тогич са малко, за Него можеш да кажеш всичко, с честността по негов адрес се измиват очи и изплакват ръце. Така или иначе, на Него пак ще му дадат филм. А критическата съвест ще се отсрами достойно.

Не, не, без Него просто не може, никак не може. Иначе кой доброволно ще изпълнява ролята на фон, на най-малкия общ знаменател, на твърдата стойност, годна за всякакво сравнение. Аз имам чувството, че той е воювал за своето положение и ще го брани докрай. Защото кой е казал, че няма кандидати да го заемат. Има, но е трудно да имаш едновременно и деди, и трудов стаж, и шик, и достойнство. Както е казал класикът: „Няма малки и големи режисьори, има малки и големи филми. Въпрос на късмет!“

Така че, да го пазим:

ТОЙ Е НУЖЕН!

Пост скриптум: А впрочем Той сам си знае цената. Каза ми: „От мен да запомниш — няма недопустимо слаб филм. Щом го пускат по екраните, значи е най-малкото допустимо слаб, а това вече е някакво качество. Аз не съм от тези, които филми не ги пускат по екраните и никога никому не съм причинявал главоболия. Та, казвам, оставете ме на мира!“

ЛЮБА КУЛЕЗИЧ

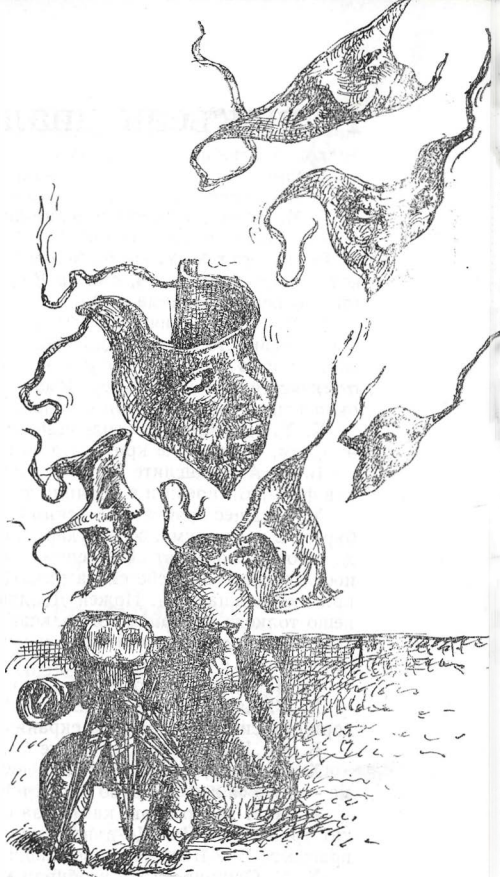


Рис. Анри Кулев

Разпокъсан диалог с един режисьор

Б. М. Знаете, че отдавна искам да поговорим за Вашето творчество и сега темата „Недопустимо слабият филм“ предполагам, че много ще ни улесни.

Режисьорът Х. У. Не разбирам какво точно искате да кажете, но за малкото време, което имам, съм на Ваше разположение. И да я караме по-пъргаво. (Гледа часовника си.)

Б. М. В последния Ви филм „Едно око, и то за хората“ осезаемо се чувства желанието Ви да надраснете битово-прагматичния пласт на повествованието и да се отгласнете към по-общи, универсални резсъждения, макар и от екзистенциален характер. Имам предвид съдбата на главния герой — еднокория кантонер с футболните чорапи и меланхоличния поглед.

Х. У. Правилно сте доловили основните ми художествени амбиции в този филм, въпреки че критиката го посрещна, меко казано, с неразбиране.

Б. М. А не мислите ли, че понякога бързината, с която влизате от филм във филм, Ви пречи и е причина за недотам успешните резултати?

Х. У. Днес трябва да се снима много, следователно трябва да се работи бързо. С други думи, всеки удар да е сполучлив, нито един замах с рапирата да не отиде нахалост. За да снимаш бързо, трябва много да си мислил, да си носил сюжета със себе си на разходка, в банята, в ресторанта и едва ли не при любовницата си. Йожен Дьолакроа ми казваше веднъж: „Изкуството е нещо толкова съвършено и толкова изплъзващо се, че перото и четката никога не се оказват достатъчно чисти, нито способите достатъчно експедитивни.“ Същото е и с киното.

Б. М. Видях, че носите томчето на Бодлер и може би тези думи. . .

Х. У. Аз го нося в сърцето си. Чувствавам го много близък този автор, дори съм си мислил за една екранизация на „Цветя от злато“.

Б. М. „Цветя на злато“ може би.

Х. У. Да де, ама звучи някак доста старомодно. Но нека не се отклоняваме — това са все още само лични планове.

Б. М. А какво бихте казали за онези критики, които се опитаха да отрекат трилогията Ви „До дъното на живота и по-нататък“? Имат ли шансове враговете Ви? Въобще какво мисли Х. У. за критиката?

Х. У. От въпроса Ви разбирам, че сте гледали моето интервю във „Всяка неделя“, но сега ще Ви отговоря пак чрез устата на Волтер (разтваря томчето на Бодлер). Ето какво казва той: „Злостната критика трябва да се практикува само срещу поддръжниците на заблудата. Ако сте слаб, Вие се погубвате, нападайки силен човек; дори и да не сте на едно мнение по някои въпроси, той непременно ще се окаже на Ваша страна в други случаи. Критика, неопцелила добре обекта си, е равностилна на злополука; все едно стрела, излетяла накриво, която в най-добрия случай одрасква ръката Ви; или пък рикоширал куршум, който едва-що не Ви убива.“ Цитирам този човек, не само защото е успял добре да го каже, а защото, ако излезе направо от моята уста, някои биха сметнали, че отправям заплахи. (Смее се.)

Б. М. Виждам, че не се тревожите особено много от мнението на другите за Вас. И това очевидно Ви помага. Но мислите ли, че саомнението е винаги най-добрият допинг?

Х. У. Спомням си, че още в най-ранното ми детство са забелязвали у мен някои навици и маниери, говорещи за известна суета и глупава надменност. По този повод аз бих желал да кажа следното: Не познавам никак способ-

ностите си — нито отнапред, нито когато пристъпя към действие; опознавам ги едва след като те доведат до определен резултат. Затова, ако ми се случи да се справя с някаква работа, аз разчитам повече на случайността, отколкото на собствените си сили. Това, което намирам в себе си за извинително, не е така само по себе си и в действителност не заслужава оправдание; то е извинително само в сравнение с по-лошото, което виждам у другите и което се приема от всички с одобрение.

Б. М. Тези мъдри думи ми напомнят с нещо Монтен. . . ?

Х. У. Ами аз вече съм ги казвал тук-там, а Ив Монтан беше в България преди повече от 20 години, но не можахме да се видим, защото аз бях по снимки в провинцията.

Б. М. Е, както се договорихме — вече да приключваме. Но само още един въпрос: Вашето определение за „недопустимо слабият филм“?

Х. У. Момче, запомни от мен: няма такъв филм. Щом като е допуснат и хората са го гледали, как ще е „недопустим“? Нали така. . . (Смее се.) Сега си пиши материалчето и помни какво казваше оня, как беше — Флобер, за критиката.

БОЖИДАР МАНОВ

Критически неволи на тема „Недопустимо слабият филм“

(Първи и последен опит за изследване)

Аз мисля че. . .

Не, не трябва да започвам така. Звучи прекалено субективно. Може дори да се помисли, че имам някакво собствено мнение по въпроса.

Пък и трябва ли въобще да започвам?

Ако все пак започна, то вероятно ще бъде с няколко уговорки. Така е прието от нашата кинокритика, в чиито сплотени редици, живот и здрави нерви може и да вляза някой ден. А може и да не вляза. Все още се колебаем дали да не стана примерно спортен журналист. Много сладка работа. Можеш да започнеш материала си направо с наказателен удар. А тук трябва по-деликатно. Например с тчч. Или с уговорки. Макар че, кой ти гледа уговорките? Можеш да си се уговаряш колкото си искаш, да си прикриваш гърба, да си мислиш за евентуални подводни и надводни течения. И в крайна сметка или нищо не казваш, или не казваш каквото искаш. Или пък това, което си казал, се разбира превратно.

Но както и да е — аз все пак да си направя уговорките.

Първата общоприета уговорка, която ми идва наум, е, че темата е много сложна и да я обхвана изцяло, ми трябва много място. Аз например на тази тема бих могъл да напиша книга, но всъщност какво ме интересуват мен недопустимо слабите филми? И кого интересуват въобще? Освен собствените им създатели, които природата е устроила така, че никога не биха повярвали, че филмът им е недопустимо слаб. И следователно никога не би могла да им се предостави възможността да си го признаят. Макар че те и без друго не биха го направили. Публиката пък съвсем не се интересува от безна-

деждно лошите филми. Тя се вълнува от други работи. Мен, да кажем, ми е много по-приятно да разсъждавам по въпросите на еротиката. Но никой не ми предлага, защото повечето хора се интересуват от тях. (Но темата си е тема и да вървим напред. Впрочем каква беше темата? А, да — недопустимо слабият филм.)

Може би е най-добре да започна с някой цитат. Това звучи културно и ти дава възможност да кажеш съкровени неща чрез мислите на някой корифей. Но какво да правя, като не знам никакви цитати?

Затова е по-добре предварително да си уточня понятието. Нищо, че после така или иначе ще станат недоразумения.

Какво въобще означава недопустимо слаб филм? За създателя на недопустимо слаби филми безнадеждно лоши са филмите, които правят другите. Ако тръгнем по тази логика, ще излезе, че от различни гледни точки всички филми са безнадеждно лоши. Ако пък разсъждаваме конкретно, ще излезе, че има безнадеждно лоши филми, за които не е удобно да се говори, и безнадеждно лоши филми, за които е удобно да се говори, но няма смисъл. Защо да се вади нож на умряло куче? Освен това в практиката се срещат и надеждно лоши, както и безнадеждно добри филми. На последните никой не прощава. Но ако се върнем на безнадеждно лошите филми, ще видим, че има безнадеждно лоши филми, за които **пишат** всички и безнадеждно лоши филми, за които **говорят** всички. Значи дали за един безнадеждно лош филм се пише или говори, зависи от това, кой е направил този филм и защо. Значително по-маловажен (с известни изключения) е фактът кой пише и защо. А говоренето и без друго не може да се спре, то е вродено в хората, тъй като те по начало имат лош характер.

Затова си заслужава да се разгледа въпросът: кой създава безнадеждно лошите филми? Ето поне един въпрос, на който може да се отговори недвусмислено: тях ги създава критиката. Защото, ако не е критиката, кой ще знае, че съществуват безнадеждно лоши филми. Тях и без друго почти никой не ги гледа. Остава им утехата да бъдат безмилостно и несправедливо цитирани в статии и доклади в продължение на години. По същия начин критиката създава и добрите филми. Зависи как ще тръгне първоначалната инерция. Тук усещам, че понятието започва да ми се изплъзва, затова ще се върна на по-общата тема.

На пръв поглед изглежда, че темата е подло поставена, защото е остра. А остри неща никой не обича. Но ако човек се вгледа по-внимателно, ще види, че темата въобще не е остра. Защото в нея има едно много хитроумно ограничение и то се изразява в думичката „безнадеждно“. Тя ти дава възможност да се изправиш, да сложиш ръка на сърцето си и да заявиш честно и открито: „Другари, аз не съм песимист! За мен безнадеждни неща няма! Значи няма и безнадеждно лоши филми! За мен има просто лоши филми!“ Но за тях никой не те кара да говориш. Хитро, нали? Така че темата ти дава възможност да бъдеш привидно остър, привидно безкомпромисен, привидно критичен. Освен това броят е първоаприлски и съществува някаква евентуалност написаното да се възприеме като шега. Така де — иначе бихме ли седнали да разсъждаваме сериозно върху проблема за слабите филми? Но тъй като всяко нещо има поне две страни, темата все пак е подла, защото, каквото и да кажеш, всички ще ти се обидят. От трета страна, самата тема е безнадеждна, тъй като каквото и да се напише, нищо няма да се промени. Значи по-добре да не казвам нищо. Но за да не кажа нищо, все пак трябва да започна. А как? Аз съм на мнение, че материал без хубаво начало не струва нищо.

Не е лошо да се започне с някоя ефектна истина. Например: „Надеждата крепи човека!“ Или: „Надежда всяка оставете!“ Зависи какво искаш да кажеш. А аз нищо не искам да кажа. Освен това тези истини ми звучат познато и може да съм ги чел някъде. И после ще тръгнат едни обвинения. . .

Затова е по-добре да започна с някоя странична тема, а после за същевеното да не ми стигне мястото. Мога например да оставя настрана самите лоши филми и да се занимавам с атмосферата, в която се създават, или с други периферни въпроси. Аз (нямам предвид себе си) понякога забелязвам, че нашите творци не общуват достатъчно пълноценно помежду си. А от историята е известно, че много добри неща са се създавали в общества от съмишленици. Освен това понякога се нарушава комуникацията между творците и критиката. Както и между тях и аудиторията. Както и между самата критика. Както и между критиката и изданията. Както и между изданията и читателите. И така нататък. Но сам се убеждавам — това са незначителни неща. И никой не може и не бива да дава предписания кой с кого да общува. В крайна сметка, това си е съвсем личен въпрос.

Въпреки всичко за предпочитане е да хвана бика за рогата и да започна с най-същественния проблем: защо все пак се създават безнадеждно лоши филми? Доста любопитен въпрос. Понякога безнадеждно лошите филми се програмират предварително: на посредствен режисьор се дава да реализира слаб сценарий. Очакваме продукта на това дело тръпнещи от възбуда и понякога се разочароваме, ако не се оправдаят надеждите ни: тъкмо предвкуσαμε насладата от предстоящия безнадеждно лош филм, а пък произведението се оказва средно слабо. Тогава даваме възможност на творците да продължат усилията си, като вдигаме наизидателно пръст: и друг път да не ни разочаровате! А как се обясняват слабите филми, създадени в други комбинации (лош сценарий, талантлив режисьор или обратното)? Те се обясняват с производствените условия, с прехвърляне на вини и с някои други по-абстрактни фактори. А ако при хубав сценарий способен режисьор в идеални производствени условия направи безнадеждно лош филм? Това наистина е малко вероятно, но все пак по-добре въобще да не се допуска започването на подобен филм. Разбира се, посочените дотук варианти са напълно схематични. В живота всичко е несравнимо по-сложно и многолико. Животът има особена логика. А тя обикновено е нелогична. И ако започна сериозно да изследвам причините за създаването на лоши филми, нещата вероятно ще опрат до мистиката. При това положение. . .

Не, все пак най-добре е да не започвам този материал. Защото хвана ли се веднъж на хорото. . .

РАЙМОНД ВАГЕНЩАЙН

Книга за Братя Василеви

ГЕОРГИ СТОЯНОВ — БИГОР

Съвсем естествено е за страна като Съветския съюз да разполага с материален и духовен потенциал за осъществяването на мащабни начинания, за редица от които можем само да мечтаем. В случая имам предвид крупната издателска база, огромното число публикации от разните сфери от науката, културата и изкуството, жанровото многообразие в печатното дело, смайващите тиражи. Можем само да бъдем признателни на съдбата, че за българите руският език е най-достъпен. Нашата интелигенция има рядката привилегия да възприема в оригинал публикации, без непременно да изчаква посредничеството на преводача.

За да имаме представа за размах на издаваната литература, достатъчно е да посочим дори само едно от начинанията — книгите за бележити екрани майстори. А най ми допада, че всеки автор избира свой подход към темата, насочва се към дадено изследване или позестознание свободно, без да е задължен да робува на стереотипи в структурата, в методологията, в стила на изложението, преднина се дава ту на чисто биографичната, ту на публицистично-есеистичната, на „тежко“ научната, а и... на романната форма. От всичко излязло досега най-много се отличава „Айзеницайн“ от Виктор Шкловски, едно великолепно написано въдхнозено есе, с ерудиция, афористично, нашироко. Това е проза колкото научна, толкова и художествена, образна — качества, които напълно защитиха празното на книгата да бъде удостоена с Ленинска награда. В един по-теоретичен изследователски план, но също с удовлетво-

рителен резултат са построени и биографиите за Довженко от А. Марямов и за Протазанов от М. Арлазоров. Сроден по подход с тия биографии е и появилият се миналата година още един капитален труд от серията книги за живота на изтъкнати личности в изкуството — „Братя Василеви“ от Дмитрий С. Писаревски. Но ще попитате — пак ли за Братя Василеви, малко ли материали са им посвещавани в списания, вестници, отделни монографии?

Съдейки по написаното за тях, не може да не отбележим, че библиографията е обемиста, че по количество след публикациите за Айзеницайн най-срещаните имена, поне за съветския читател, са тези на еднофамилиците Георгий и Сергей Василеви, известни — кому ли не — с общия си псевдоним Братя Василеви. Но въпреки популярността им смятам, че все пак има и бели полета в писаното за тях. А и може ли да не се пише и днес, и всякога, когато се отнася за създателите на „Чапаев“, за творба, равна по глобалния си принос на „Броненосецът „Потьомкин“ на Айзеницайн. А знае се, особено от опита на другите видове изкуства, че постоянно претъркваме произведенията, които са събитие, бележат връх. И все се оказва, че не сме казали всичко. Няма съмнение, че след време и бъдещите учени и есеисти ще си задават същите или други въпроси, ще осветляват по-иначе засегнати или незасегнати до този момент становища. Това е нормално, човешкото мислене, а и „скритите“ значения не са неизменни дадености.

Правейки съпоставка с излязлата досега литература за феномена

„Чапаев“, определено може да се твърди, че книгата на Д. Писаревски е най-изчерпателна. Нарекох я „капитален труд“ не само за това, че е плод на къртовска издирваческа работа. Вече години наред следя частични публикации и сега, прелиствайки всичко, виждам колко грижливо е трупан този грамаден склад от факти, систематизирани, осмислени, за да имае едно, пак ще повторя, най-обстойно проучване за Братя Василеви. Не случайно книгата се казва „Братя Василеви“, киноведът акцентува: читателю, моят обект не е само легендарният филм „Чапай“, а и останалата дейност на режисьорите, която не бива да подценяваме.

Примерим ли от такъв възглед амбициозния труд на Д. Писаревски, пак ще се натъкнем на куп нови сведения, попадаме в движението и своеобразието на едно творчество, изясняваме си твърде много за художниците и обстановка, в която светската кинематография ознаменува най-внушителната си победа в навечерието на Втората световна война. Точно тук, в разкриването на това многостранно, противоречиво, но авангардистко движение към качествено нов етап в екранния епос, към плодотворен синтез на филмовия опит от двайсетте и новаторството от трийсетте години, ми е най-любопитен изследователският обект на Д. Писаревски. Тук разработката на темите личност — изкуство, народ, история, традиция и откривателство е най-аргументирана, увеличаща, върви се не по биографичната житейска хроника на режисьорите, но и по хребета на романтичното, на експериментаторското време, навлизаме в полемиките, в атмосферата на отрицания и съзидание, уловена е диалектиката, която поражда новото. А диалектиката в устремното напред време е заложена дори в обстоятелството, че и двамата еднофамилици, забележете, с дворян-

ско потекло са участвували в революционните боеве срещу стария свят, че и на двамата ще е съдено да възпят революцията, да положат един от крайъгълните камъни на социалистическата кинематография. Книгата ни ориентира в заплетени въпроси, в дискусии, сходства и разминавания с факти и съждения, за нас отдалечени вече с десетилетия. Обяснени са и случайности, и закономерности, ролята на обективния и субективния фактор, очакваното и ненадейното, еволюцията и изненадате в един многопластов културен процес. Посоките, към които ни отправя формалната логика, предварителните теоретизации не съвпадат непременно с последвалата ги практика. Водещи фигури през 30-те години стават бившите монтажисти Братя Василеви — режисьори, които не са от фалангата на всепризнатите, на дръзновените колумбовци, тъй като онова, в което са се опитвали дотогава, е било полусполучливо или по-скоро продукция без приносна стойност („Подвиг в ледовете“, „Спящата красавица“, „Лично дело“). Ала тия киноескизи са били подготовка за бъдещото епично платно. На монтажната маса двамата дебютанти са развивали усет за кино, убеждавали са се в несъстоятелността на механичното противопоставяне между неигралното и игралното кино, на схоластично-умозрителните рецепти за „колективен герой“, за „събирателен тип“, на агитпропните илюстрации на идеи, подменящи живия човек, силното актьорско присъствие, драматургията, в която събитие и герой взаимно се формират. „Чапаев“ доказва, че светската кинематография се е превърнала естетически. Във филма има и сюжет, и действащ персонаж, и зрелищност, индивидуални и социални мотиви в постъпките, психологически и епически подход в третирането на конфликтите, но съвсем друг е композиционно-

изобразителният строеж, в друго направление са концепциите за жизнена и художествена правда, поезия и реализъм, не са същите отправните точки в налучкването на екранната специфика. „Задачата на режисьора — пише в дневника си Сергей Василев — е да покаже не нещата, а характера на нещата, вътрешната им значимост. Не документалната реалност, а трансформацията на реалността.“

Несправедливо е обаче да се говори, че само в „Чапаев“ е въплътено новото в съветския филм след въвеждането на звука, след коренните обществени преобразования, след епопееята на челюскинци и подвига на Чкалов, щом като настоятелно възниква на дневен ред въпросът за личността, за положителния герой. Филм с такъв патос, филм за всички“ не бе възможен въвн от своето време. Епичното народно звучене не е постигнато внезапно, „Чапаев“ не е откъснат от цялостната еволюция на съветската кинематография. Тази еволюция е свойствена и за някогаишните фексовци Трауберг и Козинцев, за лутанията им от ексцентризма до успешната трилогия за Максим. Върхове в този подем са и „Депутатът от Балтика“ на Й. Хейфиц, „Ние от Кронщад“ на Е. Дзиган, „Великият гражданин“ на Ф. Ермлер, „Ленин през Октомври“ на М. Ром, екранизациите по Горки на Марк Донской... Всички тези устремления са паралелни на устремленията и в литературата, театъра, насърчени са от Първия конгрес на съветските писатели, от речите на М. Горки за социалистическия реализъм, от призивите на Коммунистическата партия. А и самият С. Айзенщайн се отдалечава от теорити си за атракционити, за йероглифното кино, отказва се от образа-знак, алегория и се насочва към кино с „шекспировски характер“ („Бежин лу“, а по-късно и „Иван Грозни“), модернизира схващанията си за монтажа,

звуча, за комуникативната природа на седмото изкуство. По повод „Чапаев“ филмовият Леонардо да Винчи успява да съзере най-важното. „Това — признава той — не е въртене към старити сюжетни форми, снимани в първия етап в нашето кино. Това не е „Назад към сюжета!“, а именно: „Напред към нов вид сюжет!“

Айзенщайн прозорливо идва до заключението, че най-после е изкристализирала тенденция към „великия синтез“, тенденция, към която и той, и съмишлениците му по камера се стремяха, предприемаха кога дръзко, кога едноросочно погрешни стъпки, встрани от животворната традиция на руското и световното културно наследство.

Д. Писаревски посочва „Чапаев“ като тържество и на „киното на личността“, и на нов епос, триумф на народността като най-висша форма на партийност. И на реализъм, при който художествената простота е умение изключително сложно, податливо само на майстор с безспорен талант, с интелект, култура и енциклопедични знания за живота и изкуството. Извършва се демократизация в киното, без да е лишено от артистично-философска интелектуалност. И не току-тъй, виждайки практическо покритие на идея и екранен еквивалент на историческо мислене и яснота в кинематографичната му защита, Юлий Райзман ще се изповяда, че до „Чапаев“ социалистическият реализъм му се е струвал абстрактно понятие, че благодарение на Василев за пръв път този метод е бил осъществен емоционално. „Почувствах го художнически. Усетих силата и обаянието на истинската народност.“ А Сергей Герасимов вижда главното във „феномена Бабочкин. В него е патосът на народната мъдрост, на революцията, победила в човешката душа.“

Не е отминат и въпросът за авторската индивидуалност във

филм, поставен от двама творци. Писаревски правилно разнища и тази загадка. Загадка за произведение, завладяващо с органичната си цялост, с фолклорната си прелест, сякаш отлято от една личност — в интерпретирането на събитията, на персонажи. Двете „аз“ са споени в едно „ние“. „Василеви — пише Д. Писаревски — не си приличаха един на друг, но идеално си подхождаха. Различията на натурите им не попречи да се появи основното, което ги сродяваше — духовната общност, единството на светоусещането, на мировъзприемането.“

Анализите на Д. Писаревски не приключват с „Чапаев“. Те обхващат 300 и няколко страници, очертават портретя на постановчиците не само в знаменития филм, но и „до“ и „след“ гениалния резултат. Това „до“ и „след“ някъде е обременено от думи, от цитати, от повторения, създава се тук-там впечатление, че затъваш в материал, а не в четиво. Допускам обаче, че не всеки днешен читател има по-конкретна представа и за другите филми, подписани от Братя Василеви: „Волочаевски дни“, „Отбраната на Царицин“, „Фронт“ и най-последният им — „Дама пика“ (по П. И. Чайковски, поставен като кино-опера от Р. Тихомиров). Висотите на „Чапаев“ си остават ненадминати, защото и при Василеви — тъй често се случва в изкуството — геният си остава гений с един шедьовър. Малко повече от това правило са се отклонили Айзенщайн, Реноар, Висконти, Роселини, а многократно Чаплин. Ала портретът на Василеви нямаше да е уплътнен без разбора, без преоценката на всичките им постижения и заблуди, на неудалите им се намерения. Без това „продължение“ на книгата нямаше да усетим по-релефно, нюансирано тази тъй актуална, изпълнена със съвременни поуки биография. А специално ние, българите, не

може да не сме благодарни на Писаревски, че се е сетил и за нашето кино. Георгий и Сергей Василеви са възнамерявали да снимат филм за Руско-турската война. Но понеже сценаристът Б. Чирсков не се е справил с обещания сценарий, а и поради преждевременната кончина на Георгий тази съвместна задача била осуетена; с нея се захванал сам Сергей Василев. Името си той ще свърже с България, за чието освобождение се е сражавал и неговият баща под командването на генерал Скобелев. На Сергей Василев дължим филма „Героите на Шипка“. Страниците за тази благородна мисия на дружбата са топли, написани са с любов и са нови за нас като информация. Колцина са, които знаят за ярките следи на Сергей Василев в нашата кинематография, за художническия и педагогическия му такт, за заслугата му, непосредствена или косвена, за професионалното израстване на Давид Давковски, Захари Жандов, Борислав Шаралиев, Янко Янков, Рангел Вълчанов, на оператора Васил Холиолчев, художника Георги Попов, на артистите Апостол Карамитев, Мирослав Миндов, Петко Карлуковски, Катя Чукова. . .

Разбира се, ние уважаваме труда на Д. Писаревски не само защото е отредил почетно място и на „Героите на Шипка“, а най-вече за почитта и сериозното отношение на автора от първия до последния ред към създателите на великото, на „Чапаев“. И затова не намирам по-подходящ завършек на тия бегли бележки от думите на самия Д. Писаревски: „Новаторството на Василеви се изрази в окрупняването на критериите за художественост, в разширяването на демократичната обемност на произведенията, в най-сполучливите от които те се насочват в своя синтез в общочовешки мащаби, към кардиналните проблеми на нашия революционен век.“

СВЕТЪТ НА КИНОТО — ТАКЪВ, КАКЪВТО Е...

През погледа на ФЕСТ '82

БОЖИДАР МИХАЙЛОВ

Тайно съм завиждал на ония колеги, пред които се е откривала възможността да посетят белградския форум. И наистина шансът е изключителен: в продължение само на 7—8 дни тук те могат да видят най-доброто, показано и наградено на най-утвърдените международни кинофестивали и на национални филмови прегледи, да се запознаят „накуп“ с най-значимите творби, започнали социалното си битие през изтеклата година, да добият представа за актуалните търсения в световния кинематографичен процес, за открояващи се нови тенденции, за „моди“, които отшумяват, и други, които се възраждат. . .

Но участието ми за първи път на ФЕСТ-а поохлади възторга ми; кошницата с очакванията се оказа прекалено голяма. Всъщност удостоените с награди произведения тази година образуваха доста скромна бройка (12 от общо 42-та филма, включени в т. нар. „програма за журналисти“), обхващаща само малка част от филмите-лауреати през 1981 г. От 19-те игрални филма например, отличени миналата година на XII международен кинофестивал в Москва, във ФЕСТ'82 бяха включени само. . . 2: „Техеран'43“ и нашият „Йохохо!“ (но показан, кой знае защо, в детската секция!). От наградените в Кан през 1981 г. 12 творби 6 също не бяха показани. Съвсем инцидентно бяха представени (или изобщо не бяха представени) с наградени филми фестивалите в Лондон, Ню Йорк, Чикаго, Западен Берлин, Монреал, Локарно. . . Така че в Белград преобладаваха произведения, които изобщо не са участвували на международни фестивали, и творби, които са били допуснати в програмата на един или на няколко филмови форума, но са били отминати от журитата — фестивалните и на ФИПРЕССИ.



„Мепистофел“ — реж. Ищван Сабо

срещаша творби, донесли определено резочарование, но подписани от творци като Еторе Скола, Лилиана Кавани, Клод Льолуш — това оправдаваше в някаква степен участието им в програмата; и зрителите, и специалистите не са равнодушни към творческото им развитие. . . Цяла поредица от филми отразяваха състоянието на жанровото кино — професионално безупречно технически все по-обезпечено, в много случаи дори виртуозно, но все по-малко проблемно. Всъщност, ако трябва да бъдем съвсем точни, това бяха филми изобщо лишени от социален ангажимент, откровено забавни, изчерпващи намеренията си с чистото развлечение. Много от тях не надхвърляха равнището на добрия търговски филм; все пак присъствието им във фестивалната селекция не бе неоправдано — без тях картината на съвременното филмово изкуство би била твърде непълна. . . Неведнъж, не само при проектирането на трилър, костюмирано зрелище или филм на ужасите, екранът бе заливан от вълните на насилието, на психопатологията, на сексуалната агресия. Имаше произведения, при чието показване зрителското възприятие се възпротивяваше най-енергично на шоките удари, на неумолимото изпъване на нервите, на щедро проливаната кръв, на клиничните случаи, обект на изследване. Но и без тях информацията също би била едностранчива — нали все пак всичко това се прави по света, нали все пак тази продукция се мотивира с някакви идейни и естетически „основания“. . . Всъщност бих упрекнал селекционерите на фестивалната програма за включването само на отделни заглавия — те не само не защищаваха престижа на ФЕСТИ’82, а, напротив, с елементарното си равнище, с лошия си вкус влияеха тъкмо в обратната насока (бих посочил „Ню Йорк 1997“ на Джон Карпентър и „Мистър Монтенегро“ на режисьора Душан Макавеев).

Несъмнено „Облечен, за да убива“ на режисьора Брайън де Палма, отбелязан в програмата като най-добрия американски криминален филм за 1981 г., бе най-сериозният представител на жанра на ФЕСТИ-а. „Един бле-

стящ и забавен филм, който трябва да се гледа с ръкавици, ако държите на своите нокти“ — така в кратка извадка от една рецензия се изтъква неговите достоинства. Де Палма е създал произведение, което действително поразява въображението с професионалната си виртуозност, с впечатляващата операторска работа, с напълно освежените клишета, доколкото ги има. Зрителят е така запленен от режисурата, така замаян от шока, че съвсем леко отминава логическите пукнатини и несъответствия в развитието на интригата. Впрочем във финалния „капан“ попадат и специалистите — чак след заключителните кадри те си дават сметка, че бягството на заловения убиец (Майкъл Кейн) и жестоката му и този път „успешна“ разправа над красивото момиче е всъщност само един... кошмарен сън на „жертвата“. Едва във фойето, вече емоционално успокоени, откриваме ретроспективно всички ония „грешки“ (а дали не са били съзнателно оставени от режисьора, за да бъде пълентриумфът му над публиката?), които в залата така и не сме съумели да открием и осмислим... В същия жанр се представя и Ален Корно, майстор на полицейския филм, опиращ се на традициите на френския черен роман. „Избор на оръжие“ е един успешно реализиран филм, който ни забавлява добре, без обаче да успее да ни изненада с внушенията си. Той ни предлага още една приятна среща с Ив Монтан, както винаги безукорен, този път в ролята на преуспяващ собственик на конферма, чиито младини са минали „извън закона“ и когото случаят отново и фатално свързва с подмолния свят. Жерар Депардийо изгражда темпераментно, ярко образа на своя млад герой-престъпник, спечелвайки си двойствената реакция на публиката: на гневно осъждане и на искрено съчувствие. За съжаление Катрин Денъов, оставена без сериозни актьорски задачи, е съвсем безпомощна — едно по-скоро ефектно допълнение към интериора и пейзажа.

В границите на познатото е осъществена и екранизацията на известния роман на Джеймс Кейн „Пощалонът звъни два пъти“ на режисьора Боб Рафелсън. Отново социалните значения и обобщения са напълно изместени, този път от една всепоглъщаща страст, която единствено тласка развитието на действието. Много по-интересно (в рамките на режисьорската концепция) е присъствието на Джесика Ланг, отколкото това на Джек Никълсън; не по своя вина именитият актьор сега е под равнището, с което сме свикнали... Банално прозвуча в тази поредица, може би защото не криеше претенциите си за някакви социални прозрения, френският „Сняг“, първи игрален филм на режисьорката Жюлиет Берто и на сънародника ѝ Жан-Анри Роже. Така и не можах да си обясня основанията на журито на Кан '81, удостоило този филм с наградата за съвременно кино; не открих за себе си нищо

„Оловно време“ — реж. Маргарет фон Трота

ново и значимо в тази разводнена и лошо композирана история за наркотици и техните млади жертви.

В киното любовната тема никога не е излизала от мода (нали любовта е най-старото нещо на света). Тази година тя присъствуваше в Белград с варианта си на изпепеляваща, стигаща до лудост страст. Не успях да видя „Жената на френския поручик“ на режисьора Карел Рейс, но го споменавам, защото той също даде повод на критиката да заговори именно за „експесни на чувствата“, идващи от „сентименталната“ вълна в киното. Ще отделим ня-



колко думи за новия филм на Франсоа Трюфо „Жената отсреща“ („Съседката“) — една филигранно изработена, нелишена от авторски амбиции творба. В нея се разказва историята за необузданата, изпепеляваща страст на Бернар и Матилда, поотделно обвързани със семейства, която намира изход в . . . смъртта. Сам режисорът посочва, че съдбата на неговите герои се побира в сентенцията „Нито с теб, нито без теб“. Пронизан наистина от тънка ирония, филмът не прекрачва никъде в разнежваща мелодрама, напротив, в някаква степен той спори с традиционните сантиментални филми, подобно на новите уестърни, които рушат митологията на старите. Но същевременно „Жената отсреща“ вселява у нас едно особено усещане, от което така и не можем да се отърсим — това е усещането за биологическата обремененост на героинята (Матилда е правила опит да се самоубие, има чести припадъци, лежи в психиатрична клиника, накрая хладнокръвно убива и любимия, и себе си); в значителна степен тази предопределеност измества наблюденията върху интимната сфера на съвременния човек. . . Вече споменах, че „Любовна страст“ на Еторе Скола разочарова. Неуспех търпят намеренията на режисора да утвърди чудотворната, преобразяваща сила на любовта, която излиза победител дори над чудовищната женска грозота. Как да се вярва в тази „победа“, когато тя минава и през измамата, и през наглия шантаж на „обидената от живота“ жена, и през лековерието на младия офицер? Оставаме равнодушни пред тази натрапена ни митическа промяна у красивия и наивен момък, който — по волята на автора! — не само преодолява отвращението си, но в края на краищата остава заплънен, омагьосан пред настоячивите чувства на Фоска. Въпреки несъмнения принос на актьорите (Валерия д'Обичи, Лаура Антонели, Жан-Луи Трентиния, Бернар Жиро, Масимо Джироти, Бернар Блие) и впечатляващите пластически решения „Любовна страст“ си остава отгътващ разказ за един клиничен случай, за една колкото фанатична и дива, толкова и болезнена (меко казано) любов.

Във филмовия маратон на XII международен фестивал в Белград участвуваше и „екип“ от филми на научната фантастика (сред тях се откри „Медиуми“ на Дейвид Кроненбърг, САЩ). Но да бъдем точни: в тях науката или изобщо отсъства, или присъства само като твърде смътна отправна точка. Авторите се отгласкат много скоро от нея, за да дадат воля на едно въображение, което черпи съвсем произволно от измислицата, между прочем поднесена с техническо съвършенство. В тази измислица господствуват отново шокът, насилието, кръвта, сексът; „науката“ е само допълнителната, престижна примамка, подчинена на прастарата цел — да се напълнят на всяка цена кинозалите. . . В програмата на ФЕСТ'82 бе застъпена и социалната фантастика — с филма на американския режисьор Джон Карпентър „Ню Йорк 1997“. Ограден и миниран отвсякъде, огромният град е превърнат в страшен затвор, в който живеят три милиона души — бандити, терористи. Ситуацията е необичайна: в ръцете на терористите попада не друг, а самият президент на Щатите. Разбира се, намира се и суперменът, натоварен със задачата да го освободи. . . Надеждата, че ще видим произведение на социалната фантастика, се изпарява твърде скоро, за да станем свидетели на поредното (съвсем евтино) зрелище, задръстено от убийства, преследвания и схватки и лишено дори от намек за някакви прозрения в близко бъдеще. Но ето че сред хаоса на царящата навсякъде анархия започват да се натрапват някои „случайни“ детайли: водачът на бандитите е негър; едни от приближените му са с дълги опашки на бръснатите си глави, други напомнят на момчетата на татко Махно. . .

В Белград бе застъпен и музикалният филм. „И едните, и другите“ на Клод Льоуш е определено несполучлив опит с помощта на музиката да се осмис-

ли миналото, германският фашизъм, жестоката съдба на евреите през време на Втората световна война. Екранът е запълнен с много герои от Европа и Америка, чиито съдби се проследяват паралелно, за да се срещнат и пресекат отново след дълги години. . . Музиката си е музика, приятна, желана, но тя далеч не е в състояние да преодолее крещящата илюстративност на епизодите, да прикрие сценарната бедност на един безкраен (траещ три часа) филм, в който неведнъж се изневерява на добрия вкус. Участието на Роберт Осейн, Жералдин Чаплин и Даниел Олбрихски не прави драмата на героите по-малко неубедителна, по-малко декларирана и мнима. . . „Конкурс“ на режисьора Джоел Oliенски (САЩ) е един много добър музикален филм. Отбелязвам го не толкова за това, че е създаден по изпитана формула, гарантиращ шумен успех сред аудиторията: великолепна музика от начало до край, герои с красиви и интересни лица, интрига, която допада на стари и млади, безупречна актьорска игра, възможности за пълна идентификация с персонажите, хепиенд, бягство от делника в мечтите. . . Уви, „Конкурс“ е и недостоеен пример за платен данък на новите повей на студената война, на най-вулгарен антисъветизъм: в тъканта на този добре замислен и направен филм най-неочаквано (и съвсем изкуствено, механично, в друг стилистичен ключ!) е пришита една нова линия. Музикалната педагожка, която придружава младата и талантива Татяна — съветска участничка в международен клавирен конкурс, решава да остане в САЩ, искайки политическо убежище. Тази изтръгната концесия на политическата конюнктура просто опорочава едно произведение, което би могло да има съвсем друга съдба.

Понеже вече стана дума за формула на успеха, нека посоча и една друга, още по-ефикасна формула, използвана от Стивън Спилбърг в „Похитители на изгубения ковчег“, впрочем най-добре посетеният американски филм през м. г. Става дума наистина за свръхзрелище, събрало на територията на приключението всичко, което е усвоило досега жанровото кино: и уестърна,

„Година с 13 лунни“ — реж. Райнер Вернер Фасбиндер



и ужасите (стотици питони и кобри дебнат героя в гигантската антична гробница), и любов, и научна фантастика, и какво ли още не. Действието (верига от непрестанни схватки между нацисти и американски учени-археолози, които си оспорват „автентичните“ скрижали с 10-те божии заповеди!) се развива в джунглата на Перу, в Тибет, сред пясъците на египетската пустиня и Кайро, на самотен остров, зарезан в океана. . . Някой иронично бе нарекъл новия бестселър на Спилбърг „мешана салатата“; само че тази салата, приготвена на зашеметяващо техническо равнище, не е лишена от вкусови качества. . .

Със своя филм „Обладание“ („Обсебване“, френско-западногерманска продукция) Анджей Жулавски постави на най-сериозно изпитание психическата устойчивост и на най-издръжливите зрители. Спирам се на този филм на ужасите, защото той бе обикнен с претенциите да бъде своеобразна политико-философско-окултно-религиозна притча (!?), изображение на нашия болен и объркан свят, а още и предупреждение за злото, което очаква човечеството (награда на Кан '81 за женска роля на Изабел Аджани). . . В продължение на цели два часа Жулавски ни занимава с историята на една душевно болна жена, мамеща и съпруга, и любовника си с. . . чудовище, с което се люби. Сюжетът е низ от смразяващи кръвта убийства (изкормване вътрешностите на жертвата, които приемат очертанията на змии), припадъци, конвулсии, самоубийства (малкият син се удавя сам във ваната). Всъщност тази исторична „притча“ не е никакво предупреждение към обзетия от невроза свят; напротив, обърнат изцяло срещу човека и човешката природа, филмът е тържество на нравствената деформация, на абсолютната безнадеждност.

А сега да се обърнем към проблемното кино. . . Сред творбите, които привлякоха вниманието на публиката и критиката, ще отбележа най-напред тези, с които се бяха представили социалистическите кинематографии: „Мефистофел“ на Ищван Сабо, може би най-значителното и завършено произведение на ФЕСТИ'82, „Няколко дни от живота на Обломов“ на Никита Михалков,

„Избор на оръжие“ — реж. Ален Корно



„Валентина“ на Глеб Пацфилов (и трите филма бяха съевременно и обстойно анализирани на страниците на сп. „Киноизкуство“¹), „Свидетелят“ на Петер Бачо (за съжаление пропуснах тази силна сатира, за която толкова много се говореше през почивките в кулоарите).

Сериозно респектира „Трима братя“ на Франческо Рози — филм-есе върху съвременна Италия. В единно цяло са обхванати и социални, и лични проблеми — за насилието, което руши устоите на личността, за живота и смъртта, за самотата, но и за надеждата. С диалога-дискусия, в която всеки един от братята излага правдата на своите убеждения, Рози отстоява тезата: обществото не може да съществува в постоянен страх, трябва да се защитят държавните институции, ако искаме да ги променим по някакъв начин. . . Превъзходната актьорска интерпретация (Филип Ноаре, Майкъл Пласидо, Шарл Ванел, Виторио Медзоджорно, Андреа Фереол и др.) и визуалните решения (оператор Паскуалино де Сантис) защитават тази силна, макар и нелишена от известен дидактизъм творба.

Една от най-престижните творби на тазгодишния ФЕСТИ бе „Оловно време“ на Маргарет фон Трота, удостоена със „Златен лъв“ и наградата на ФИПРЕССИ на кинофестивала във Венеция през м. г. Това е един може би малко умозрителен филм за живота на две сестри, израсти в порядъчно семейство на пастор, за нееднаквите им възгледи за живота, за така различното им отношение към актуалните проблеми на западногерманското общество, за начина, по който (според тях) те би трябвало да бъдат решени. Докато по-голямата, Юлиана, журналистка по професия и участничка във феминистко движение, ратува за демократично преустройство на страната, по-малката, Мариана, избира пътя на насилственото събаряне на „системата“ чрез открития и безогледен тероризъм. На екрана не виждаме изобщо терористични действия — „Оловно време“ е всъщност камерна драма, изградена до голяма степен върху диалозите между двете сестри. . .

Режисьорката споделя в едно интервю, че отдавна е имала намерение да направи филм за терористката Гудрун Енслин. Тя присъствувала на самото погребение на Гудрун и нейните другари — немалко предизвикателство към властите. (Самоубийството на Гудрун е било само звено от серията загадъчни самоубийства през октомври 1977 г. на оцелелите и намиращи се в затвора членове на бандата Баадер—Майнхоф.) Тук именно Фон Трота се срещнала със сестрата на терористката — Кристиан Енслин. „Подтикната от желанието да излее болката си, Кристиан започна да говори: в един само ден без прекъсване тя ми разказа цялата история на своите отношения с Гудрун. . . Подари ми една неоченима субективна гледна точка.“²

Филмът обхваща доста голям период от време, виден през очите на подрастващите сестри: епохата на Аденауер, икономическото „чудо“, бурната 1968 г., 70-те години, когато действа бандата на Баадер—Майнхоф (а междувременно с врезки се връща и към фашисткото минало) . . . Юлиана (Кристиан) се опитва да намери съдействие в печата, за да се разследват твърде неизяснените обстоятелства на гибелта на Мариана (Гудрун), но всяко нейно предложение се отхвърля от вестниците като вече „неактуално“. . .

Филм документ? Не, самата Фон Трота споделя в друго свое интервю, че между нейния филм и реалните събития съществува връзка само доотколкото, доколкото те са в основата на разказа, но сюжетът все пак е друг. „Иден-

¹ вж. Ив. Знеполски, „Кай'81“, кн. 9/1981 г.; К. Чала, „Историята не може да се заобикаля“ (За филмите на Ишван Сабо), кн. 3/1982 г.; В. Илкова, „Обломов и . . . другите“, кн. 10/1981 г.; Ал. Липков, „Театралната кинематографичност“ (разговор с Гл. Панфилов), кн. 11/1981 г.

² Мария Палиари, разговор с Маргарет фон Трота, в. „Унита“, 30. I. 1982 г.

тифицирам се напълно с голямата сестра и разказвам историята и ключително от нейната гледна точка.“¹

Ще добавя накрая, че този актуален филм е раздвижил духовете (не само сред широката публика, но и сред официалните среди) във ФРГ и Италия — одобряван от едни, отхвърлян от други, но гледан с внимание от всички. Италианският критик Сауро Борели например се присъединява към мнението, изразено от един парламентарист в неговата страна: „Не ми харесва. Всъщност, каквито и да са били намеренията за създаването на филма, това е случай на „индиректна апология“; и не ме убеждава тълкуването, което свежда тероризма до една психологическа и семейна драма“². Във всеки случай това е мнение, което не може да се отхвърли с лека ръка.

Райнер Вернер Фасбиндер се представи в Белград с два филма: „Година с 13 лунни“ и „Лили Марлен“. Първият въпреки редица особености на формата, привличащи вниманието, ме остави напълно равнодушен, може би защото съдържателните му значения са плътно затворени в един безкрайно частен, изолиран случай. Това е тягостна повест за Ервин-Елвира, за едно нещастно същество, което се колебае непрекъснато между двата пола и техните отклонения. (На определени интервали — както ни уверяват встъпителните надписи — астрономическата година обхваща 13 вместо 12 лунни; тогава именно се раждали най-често хора с крайно болезнени смущения в пола.) Като млад мъж Ервин е имал съпруга и дъщеря, които по-късно напусна, за да изживее — вече като жена — голямата си любов към един мъж. . . Един трагист, който мени заедно с облеклото си на мъж или жена и сексуалните си влечения, оставайки винаги безнадеждно сам.

„Лили Марлен“ е по-скоро един реверанс на Фасбиндер пред комерческото кино. Това е филм (участвуват Хана Шигула, Джанкарло Джанини, Мел Ферер) за изключително популярната по време на Втората световна война песен, която немският фашизъм се опита да присвои и направи свой символ. Всъщност тя, песента-мит става „образ“ на копнежа на обикновения немец, тънещ в калта на окопа, по семейното огнище, по близките. Във филма има и такава твърде симптоматична сцена: когато нацистки главатар се опитва — след изпълнението на песента по време на концерт — да пренасочи възторга на войниците, да го прехвърли върху личността на фюрера, събралите се продължават въпреки пословичната си дисциплинираност да скандират в упор: „Лили Марлен! Лили Марлен! . . .“ Едва когато разбират за връзката на именитата певица с швейцарски еврей, фашистите я изпращат в лагер. Но песента не умира, поемат я бойците от Съпротивата, антифашистите. . . За съжаление въпреки някои размишления, които провокира, филмът си остава едно традиционно зрелище, плащащо данък на спомена, на носталгията. Наблюденията върху отношенията на творците и звездите с фашистката власт и върху тези между изкуството и публиката се изместват скоро от една банална, мелодраматично обогрена любовна история, усложнена от темата за преследването на евреите.

Някъде по средата между повече или по-малко амбициозните творби, успешни и не дотам успешни, и чистото развлечение се нареждат филми, чиято добра професионална реализация не е безразлична към моралните стойности и внушения. Ще посоча „На златното езеро“ на режисьора Майк Ридъл — един много топъл, нравствено красив филм за „третата“ възраст, за късната есен в живота на човека. И още: за връзката между поколенията,

¹ Цитирано от Сауро Борели, „Оловни години в живота на две сестри“, в. „Унита“, 12. II. 1982 г.

² Сауро Борели, „Оловни години в живота на две сестри“, в. „Унита“, 12. II. 1982 г.



„онът звъни два пъти“ — реж. Боб Рафелсън

за възстановения контакт между баща и дъщеря (Джейн Фонда) след дълго продължило отчуждение. В ролите на старите съпрузи ще видим Хенри Фонда и Кетрин Хепбърн, които са наистина възхитителни, творчески млади при изобразяването на собствената си вече напреднала възраст. . .

Много често по време на фестивала и критиците, и зрителите имаха чести поводи да се възхитят на актьорската игра. Разбира се, при толкова много произведения бе съвсем естествено да се срещнем с различни актьорски стилове. Но в тях имаше и нещо общо, върху което си заслужаваше човек да

се замисли: това бе по-ярката, по-темпераментна, по-изразителна, някак си вътрешно по-ангажирана игра — без обаче никога и никъде да премине в театралност, без да измени на природата на киното. (В разговор с Георги Мишев той я определяше остроумно като „силова“ игра. . .) Дори у актьорите с подчертано овладяно поведение самата съдържаност бе заредена с по-висок градус. Правя това „откритие“ за себе си, защото напоследък все по-често съм се сблъсквал в нашата практика с игра, в която кинематографичната естественост се свежда едва ли не до равно, отегчено, лишено от вътрешен нерв присъствие. . .

Ще се позова в подкрепа на казаното на ролите на Жерар Депардийо („Избор на оръжие“, „Жената отсреща“) и на тази на Робърт де Ниро в „Разяреният бик“ на Мартин Скорсизи. Тук актьорът е наистина блестящ при претворяване на жестокия темперамент и дива ревност на големия боксьор Ла Мота. Впрочем участието на Де Ниро в този великолепно заснет черно-бял филм е свързано и с един куриоз в актьорската практика в киното: за да направи сам продължението на ролята си (след краха на кариерата на героя, след повече от 15 години), Робърт де Ниро е трябвало да увеличи теглото си — срещу баснословен хонорар — с повече от 30 кг. Гримът си е грим, той може да постигне всичко с човешкото лице, но чудовишно наедриялото тяло? . . Камерата го снима така, че да изключи у зрителите всяко съмнение за някакъв монтаж.

Равносметката — ако имаме предвид възможностите на киното да отразява действителността и да „спори“ с живота — не е най-оптимистична; в началото, а и в хода на изложението си посочих основанията за едно недоволство. Но нека се предпазим от увлечението да обявяваме поредната криза в седмото изкуство. Не за това само, че ФЕСТИВАЛЪТ се движи с една година закъснение, че междувременно киното може да се окаже бременно с нови търсения и нови прозрения за човека и света, в който той живее. Все пак филмовият свят, показан на белградския ФЕСТИВАЛ, още не е целият свят на движещите се сенки; много бели петна имаше на географската карта на фестивала — латиноамериканското кино, японското, киното на Третия свят. А и картината на социалистическото кино бе също едностранчива.

Така че по-добре да спрем дотук — до неудовлетворението, но и до надеждата и вярата в днешния и утрешния ден.

Животът и смъртта, изкуството и действителността във филмите на Боб Фос

Животът е кабаре, приятелю мой...

„Кабаре“
„Сбогом, сбогом, живот...“

„Ах, този джаз“

Боб Фос е роден преди петдесет и пет години (1927) в Чикаго. Днес той живее и работи в Ню Йорк и Холивуд. Четиридесет и две години от своя живот Боб Фос е изживял на сцената и зад сцената; в евтини нощни клубове и пред ослепителните рампи на Бродуей; в задимени гримьорни и прашни репетиционни зали. И част от тези години са останали по снимачните площадки и тъмните монтажни стаи на „Сладка Чарити“ (1969), „Кабаре“ (1972), „Лени“ (1974) и „Ах, този джаз“ (1980). За онези, които познават Боб Фос само като кинорежисьор, четири филма ще се сторят твърде малко. Но онези негови почитатели, които знаят, че той е един от най-търсените хореографи-режисьори на Бродуей от 1951 година насам, когато поставя „Играта „Паджама“, и че за него са думите „ако искате да запомните някой танцьор, трябва да го видите в негов спектакъл, защото само той на Бродуей умее да придаде на всеки от героите си индивидуалност“¹, едва ли ще бъде изненадващ фактът, че през една и съща година печели две награди „Тони“ (за режисура и хореография на мюзикъла „Пипин“), една награда „Еми“ (за режисура на телевизионния концерт на Лайза Минели — „Лайза със „з“), както и „Оскар“ (за режисурата на „Кабаре“). Ето защо Фос посяга към киното само когато е абсолютно сигурен, че може да разкаже нещо съвсем ново на този език...



От баща си, който е водевилен актьор, норвежец по произход, и от майка си, ирландка, статистка в операта, Фос унаследява влечението към шоу-бизнеса; твърди, че е „отгледан“ с водевили, бурлески в долнопробни стриптизklubове. . .² Но ако шоу-бизнесът наистина не беше в кръвта му, едва ли тъжното сиinho, подлото яркочервено, одименото сиво щяха така изразително, в стила на Тулуз-Лотрек, да откриват уморената женска плът в епизодите от нощните клубове във филмите му. „ . . Майка ми беше старомодна и властна жена. . . И след смъртта ѝ семейството ни се разпадна.“ Тогава Боб е на тринадесет години. Но дотогава, в относително спокойните следдепресионни и предвоенни години, той ходи непрекъснато на кино и се възхищава от Фред Астер. „И ако животът позволяваше да си танцувам по улиците като Фред, не мисля, че бих хванал хореография или режисура като занаят. . .“ Все още юноша, той се записва доброволец във флотата и прекосява Тихия океан с едно водевилно шоу. След войната, заедно с първата си съпруга, Мери Ан Найлз, също танцьорка, попада на Бродуей, където го вземат за няколко епизодични роли. Втората му съпруга, актриса и също танцьорка, Джоун Маккрекън, го насочва към хореография. „Тя беше човекът, който разбра, че от мене Фред Астер няма да излезе и че само си губя времето с танци. Затова ме убеди да напусна за малко шоу-бизнеса и да продължа учението си — не само танци, но и актьорско майсторство, сценично движение, дикция и музика. . . Джоун всъщност е оказала най-голямо влияние в живота ми. Беше доста по-голяма от мене — дори сега, толкова години след смъртта ѝ, не знам с колко години. Може би и затова връзката ни беше така възбуждаваща — заради чувството за взаимотношения между майка и син. . .“

И през всичките тези години, от епизодичната роля във филмовото ревю „Целуни ме, Кейт“ (1949) до 1964 г., когато Фос и третата му съпруга, бродуейската звезда Гуен Вердон, видели филма на Фелини „Нощите на Кабрира“, осън не е преставал да мисли за киното. Нещо повече — хореографира филмите „Играта „Паджама“, „Проклети янки“. Но филмът на Фелини го разтърсва. Разказва се дори легендата, че нощта след прожекцията написал либрето за мюзикъл по същия сюжет, като чрез превод името на Кабрира станало Чарити, а мястото на действието от Рим се прехвърлило в Ню Йорк. Явно идеята за такъв мюзикъл е допаднала и на други, защото, когато през 1966 година мюзикълът се появява на Бродуей, либретото е написано от известния драматург Нийл Саймън, а музиката от Кай Коулмън. Хореографията е поверена на инициатора Боб Фос. Големият успех е предпоставен и от участието на Гуен Вердон в ролята на Чарити. Естествено е такова успешно шоу да се екранизира — обикновената практика на Холивуд. С екранизацията се заема също Фос, но трябва да приеме за ролята на Чарити „истинска кинозвезда“ — Шърли Маклейн. Въпреки безупречната биография на мюзикъла филмът, който излиза на екран през февруари 1969, е посрещнат от критиката със смесени чувства, а от публиката — твърде хладно. И въпреки многобройните му достойнства (които след успеха на следващите три филма на Фос се открояват съвсем ясно), трябва може би да се направи едно малко отклонение, което ще обясни донякъде неуспеха на филма „Сладка Чарити“. . .

Уестърнът и музикалната комедия, или мюзикълът, са, така да се каже, „най-американските“ филмови жанрове. Но след войната, след „закопа за развода“ между големите студии и филмовото разпространение, след особена обстановка по времето на маккартизма и не така скромното нахлуване на „срамежливия“ гигант — телевизията, установените холивудски стереотипи, както и системата на звездите, изпадат в доста дълбока и продължителна криза, която продължава някъде докъм средата на шестдесетте години.

Тогава почти един след друг се появяват филми, които започват да атакуват жанровите конвенции: „Бони и Клайд“ (1967) на Артър Пен и „Хладнокръвно“ (1967) на Ричард Брукс внесоха измененията на „бурните шестдесет“ в гангстерския филм; уестърнът беше поставен на сериозно изпитание от „Малък голям човек“ (1969) на Артър Пен и от „Синият войник“ (1970) на Раф Нелсън — заговори се за „демитологизация“ и „дегероизация“ на жанра. Не беше пощаден и музикълът, но той се „съвзе“ сравнително по-рано, когато в края на петдесетте години „Уестсайдска история“ шумно провъзгласи ренесанс му. И въпреки че екранизациите на два класически бродуейски спектакъла, „Моята прекрасна леди“ (1964) и „Звуците на музиката“ (1965) отново го върнаха в лоното на ортодоксалния (предимно касов) успех, музикълът доказа жанровата си устойчивост и привлекателност, подмамвайки дори един от най-модерните режисьори на седемдесетте години, Френсис Форд Копола, да дебютира със (съвсем традиционна) екранизация на (съвсем традиционен) бродуейско шоу — „Дъгата на Финиън“ (1968) със звездата Фред Астер. Поради иманентно важните за природата му мит и магия на „звездата“, която трябва да изпълнява главната роля, музикълът почти не внесе приноса си към всеобщото разочарование и отдръпване от системата на звездите. И през шестдесетте и седемдесетте години немалко „звезди се раждат“ на музикълния небосклон: Джули Ендриус, Барбра Стрейзанд, Лайза Минели, Крис Кристофърсън, за да споменем само някои от тях. . .

Горе-долу такъв е климатът, в който се създава „Сладка Чарити“. И като прибавим към това амбицията и темперамента на Фос, който очевидно се е почувствувал като момче в магазин за играчки и е взел „на въоръжение“ цялата кохорта технически изразни средства на киното, а и материалните (само „скромната“ черна рокля на Шърли Маклейн струва 1300 долара), както и преклонението му към италианския кинематографичен гений, и съответно към житейска достоверност и социален критицизъм, ще разберем най-сетне защо опитът да се съчетае добра музика, богата и динамична хореография с реалистично поднесена и неексплоатирана от жанра сюжетна структура, се оказва неуспешен. Филмът се разпада на отделни, пределно изпипани компоненти: например скрупулъзното американизиране на средата. И така любовникът грабител Оскар срещу Чарити не пред театър, както е в италианския оригинал, а пред агенцията за безработни на 92 улица; Чарити посещава (каква ирония!) лекция на тема „Свободната мисъл в обществото“, а не хипнотически сеанс, както предшественичката ѝ Кабирия, и т. н. Но в тъканта на едно и също произведение просто не могат да съжителствуват органично делничните американски зарисовки, ярката пищност на уличните танци и бароквата романска разточителност на танца „Фанданго“ в клуба Кит Кет (решен твърде гротесково в стил „Сладък живот“). „Сладка Чарити“ никога не би успял да достигне дори част от дълбоката трагика на „Нощите на Кабирия“ и си остава доста олекотен вариант на италианския оригинал. Вместо покъртителния разказ за несретната римска проститутка получило се е фантазмагорично съчинение за невероятните приключения на Чарити Хоуп Валентайн (Ню Йорк).

„ . . . Трябваше постепено и доста трудно да се освобождавам от традицията да се прехвърля музикълът почти директно от сцената на екрана. Не отричам класическите филмови музикъли от този род като „Пеейки в дъжда“ или „Един американец в Париж“ например. Но те принадлежат към друга епоха, защото сега ми става неудобно да гледам филми, в които влюбените изведнъж запяват, разхождайки се из парка или докато простират пране. Изглежда твърде глуповато на екрана. И ако можех отново да снимам „Чарити“,

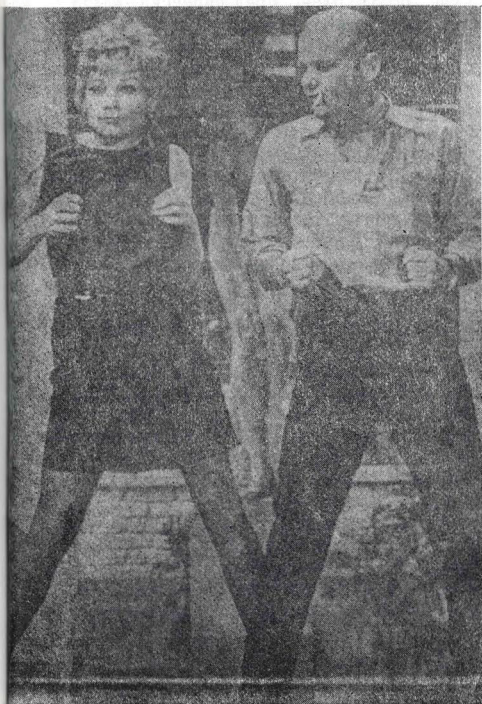
нямаше да пилея сили за великолепна хореография, която така и остана неуспорена от филма. Щях да стегна и да мотивирам стабилно реалния пласт, за да се освободя от студийната изкуственост и клаустрофобичност. . . Фантазиите в киното трябва да са жизнени и близо до действителността. . .“

Неуспехът на „Сладка Чарити“ е отправна точка в кариерата на Боб Фос като филмов режисьор. Независимо дали използва по-нататък този опит, или се отгласква от него — все едно, но във всеки случай му е помогнал да разбере кое и как не би искал да снима, а това не е малко за един талантлив режисьор.

Още с „Кабаре“ (отново киновариант на нашумяла бродуейска постановка, по книгата на Ишъруд „Сбогом на Берлин“) Боб Фос категорично определя тематичните и естетическите си пристрастия, здраво стъпвайки на горчивия опит от „Сладка Чарити“. Да, той ще продължава да прави мюзикъли (или по-скоро музикални драми), но само когато „силно е развълнуван от драматургията и епохата“. И когато героите могат да бъдат негови проекции, хора от шоу-бизнеса, все нощни „птици“. Кабаретната певица и танцьорка от берлинския Кит Кет Клъб, Сали Боулс (Лайза Минели); комикът Лени Брюс (Дъстин Хофман), издигнат до върховете на елегантния иощен свят и след това скандално изритан; най-сетне Джо Гидиън (Род Шайдър), хореограф, артист, певец и танцьор, режисьор на филми и бродуейски мюзикъли, в когото без усилие можем да разпознаем самия Фос. Всички те са хора емоционални, уязвими и въпреки отделните моменти на подем и успех — обре-

„Сладка Чарити“

„Ах, този джаз“



чени. Смъртта витае около тях — иззад гротесково набеленото лице на Церемониалмайстора (Джозъл Грей) от „Кабаре“ наднича неизбежността на разрухата, надвиснала над Германия. За съвременните зрители, които много добре знаят какъв бе краят на космополитния Берлин от края на двадесетте и началото на тридесетте, на „града на греха и радостта“, песента-встъпление „Добре дошли в кабарето“ звучи двусмислено-застрашително. . . Смъртта преследва твърде дълго Лени Брюс, докато го застава в евтина хотелска стая, където умира на материална свръхдоза наркотични. . . И най-сетне **Смъртта** (Джесика Ланг) е очарователна и изкусителна героиня от „Ах, този джаз“. Тя е съвестта-изповедник, единственото (живо?) същество, пред което Джо е искрен. . .

Краят или смъртта се предусещат още в началото и на трите филма. Едва ли е имало по-наелектризиращо филмово въведение от съвършено черния екран, по който минават началните надписи на „Кабаре“. След това — тайнствено просветване; разпокъсани звуци и откъси на мелодии се прокрадват, докато на екрана се материализира, осветено от прожекторен лъч, лицето на Церемониалмайстора с неговото „добре дошли“ на три езика. Нереалната театрална атмосфера (да си спомним и вечните кулиси, всред които се появяваше **Смъртта** в „Ах, този джаз“) е подходяща метафора, която едновременно прикрива и преувеличава екстравагантния живот на героите. Тази атмосфера всъщност обединява различните стилове във филмите. Затова експресионистичният свят на кабарето (много приличен на онзи от „Синият ангел“) не влиза в противоречие с упадъчния шик на берлинския хайлайф, нито със суровия уличен реализъм, с първите „подвизи“ на „кафявата чума“: побойща, убит комунист, труп на куче, подхвърлено пред еврейска къща („Кабаре“). „. . . Най-забележителната колекция сцени от ношен клуб, запечатвани някога на филмова лента, са събрани в „Лени“. . . Фос подбира детайлите внимателно, запълва декорираната зала с много пушек, слага и по малко алкохол в чашите, за да повдигне духа в заведението, и след това използва истински келнери (не актьори), защото „само келнерите знаят как се слага чаша на масата“. На екрана Фос изисква пълен автентизъм: „Нещата трябва да изглеждат такива, каквито се стремят да изглеждат.“³ Внимателно аранжирани и прецизно осветени⁴ епизоди от нощната професия на Лени са кръстосани монтажно с интервюта, заснети в безпощадно документален стил, странично осветени, с ефект за естествено осветление. Трите интервюта, със съпругата на Лени, стриптизьорката Хъни (Валери Перин), с майка му и агента му, се провеждат в сегашно време. Всяка важна точка от кариерата на Брюс, която те споменават, е повод за рязко връщане към миналото. След това авторите отново показват интервюираните, които коментират сбътването. Методът на интервюта е главен структуриращ елемент в книгата на Джулиън Бари, който е и сценарист на филма. Този метод е вграден и в драматургията на „Ах, този джаз“—Фос и сценаристът Робърт Алън Артър са разговаряли и записали на лента около сто души, които познават Боб Фос добре. (Впрочем и Орсън Уелс изгражда образа на Чарлз Фостър Кейн, събирайки отломки спомени за вече несъществуващата личност на „Гражданинът Кейн“. Още един реверанс на Фос към корифеите на киното?!)

. . . Визуалната експресия неизбежно води зрителя към образа на озверелия и безпомощен талант (Лени Брюс), попаднал в мрежите на социалните стереотипи и техните влудяващо ограничаващи рамки. Насочва го към вълнуващата уязвимост и любвеобилност, прикрити зад елегантната и ексцентрична фасада на Сали Боулс. Или към ежедневието на Джо Гидиън, в което жизнеността и трудолюбието вметват невероятен брой задължения, които талантът и **любовта към живота** превръщат в безкраен празник. Именно чув-

ството за празничност на изкуството, за живота като спектакъл побеждава песимизма на неизбежната смърт и превръща филмите на Фос във философско утвърждаване на **живота**. Без това жизнелюбие, без хумора на иронията и самоиронията филмите му биха се превърнали в изящен декадентски размисъл, в екзистенциализъм „по американски“. Ведно със скрупулозното си отношение към историческия автентизъм той никъде не пропуска възможността да предизвика интелигентността на зрителя, знанията, историческия му опит. За да насочи към определени асоциации, нужна му е една реплика, едно актьорско лице, определен монтажен ритъм: тиролският танц в кабарето например, ритмично римуван с побоя на улицата — една алузия към възраждането на германofilския расизъм и трагичните последици от това; или словесните каламбури на Лени Брюс, които иронизират прословутата смелост на Жаклин Кенеди по време на трагедията в Далас, и то във филм, („Лени“), създаден през 1974 година, след като следващите житейски ходове на бившата „първа дама“ не са тайна за никого. Автоцитатите и самоиронията достигат до степен на самопародиране в „Ах, този джаз“, филм, в който Джо Гидиън монтира филм за известен комик в нощни клубове (!), а ролята на този комик се изпълнява от Клиф Гормън, изиграл ролята на Лени Брюс в бродуейския спектакъл. Трагикомичният му пазарлък в четири фази със Смъртта се превръща пък от своя страна в структуриращ принцип за целия „Ах, този джаз“, чийто финал с приемането на Смъртната-невеста отвежда към дълбоки митологични пластове. . .

Плавните монтажни преходи и дългите епизоди в класическите мюзикъли подчертават ефекта от присъствието и изпълнението на звездите. За разлика от тях обаче резките монтажни преходи от епизоди на сцената към епизоди от частния живот на героите на Фос внушават чувството за неотделимост между **изкуство** и **действителност** — другите два императива, които определят стила на филмите му. Класическите мюзикъли обикновено се стремят да предизвикат цялостно съпреживяване между актьори и публика, докато музикалните драми на Фос разчитат повече на рационалното отстранение, отколкото на емоционалното идентифициране. В тях музикалните изпълнения и танците са органично вплетени в сюжетната тъкан на филма. Те са тематично продължение или коментар на събитието, което се разиграва в житейската плоскост на филма. Те именно му придават онази многоизмерност и философска дълбочина, онази празничност на спектакъла, така характерна за филмите на Фос. . . Объркан и смутен, писателят-англичанин Брайън (Майкъл Йорк) напуска болния Берлин, вероятно завинаги, но (монтажен преход) кабарето се протяга след дневния сън, предстои нова вечер и Сали отново запява песента-кредо на филма: „Животът е кабаре, приятелю мой, затова ела в кабарето. . . “ Или да вземем песента „На Бродуей“, едновременно интродукция към спектакъла, който ще видим, но и музикален фон на прослушването, което провежда режисьорът Джо Гидиън, както и обобщен коментар на живота на Бродуей. . . Или музикалната тема „Темпус фугит“ („Времето бяга“) като тъжно-иронична, контрапунктуална реплика към наркотичния транс на Лени Брюс, за когото все едно времето е спряло. . . Можем да продължим този списък с чудесната романтична балада на Сали „Може би този път. . . “ и да я отнесем към зараждащите се чувства между нея и Брайън. Или пък да прибавим статкото на „Мъни, мъни, мъни“ към (за жалост) не-преходния проблем, че „парите въртят света“. Ненадминат обаче остава трагичният оптимизъм или оптимистичната трагика във финала на „Ах, този джаз“: на своя въображаем последен бенефис Джо Гидиън пее „Сбогом, сбогом, мой живот“, конференсието припява „Сбогом, сбогом, **твоят** живот. . . “ а в залата, празнично осветена, в елегантни тоалети са всички врагове и при-

атели на Джо, дошли да се сбогуват с него, преди красавицата Смърт да го отведе в брачните си покои. Такъв е истинският край на филма. Епизодът с трупа, който поставят в найлонова торба с цип, е само краят на живота — неефектен и делови, той не интересува Боб Фос художника, но като неопровержим факт от реалността е длъжен да го регистрира. . .

. . . През 1975 година след остра сърдечна криза Боб Фос попада в болницата за артериална операция. През време на доста дългия възстановителен период той има достатъчно време да премисли живота, творчеството си, да прави планове, лице в лице със смъртта. Така се ражда мисълта за филм, който ще се нарича „Край“ (преименуван по-късно на „Ах, този джаз“). Филм, който ще бъде още един реверанс към Фелини, „8 1/2“, на Фос. И този реверанс е много по-дълбок и изящен, много по-достоеен от „Сладка Чарити“. Филм, който още със замисъла си изплашва холивудските босове, според които не било възможно да съществува музикална комедия за смъртта, в която напук на всякакви жанрови стереотипи героят умира, след като само е разказвал за себе си. Филм, който журито на Кан '80 оцени с най-високото признание. . .

В „Ах, този джаз“ като в калейдоскоп се събират безброй епизоди от личната и творческата биография на режисьора. От типажа на героите, всички от които имат свои реални прототипи (съпругата на Джо, Одри, е точно копие на Гуен Вердон например), през заниманията и частния живот на Джо Гидиън до структурата и внушенията на филма „Ах, този джаз“ не е само изповед, но и най-сложното артистично произведение на Боб Фос. Наред с твърде откровено възпроизведените епизоди от живота на режисьора във филма се преплитат още няколко асоциативни пласта: в съдбата на музикъла, който Джо Гидиън поставя, лесно можем да разчетем изящни цитати от класическите музикъли, с които Боб е израсъл, и то не само по линия на интригата, но и в пластическото решение на кадъра („42-ра улица“ например). Кинематографичните неволи на Гидиън също имат своя реален произход — „Сладка Чарити“.

Като прибавим и задъхания монтаж, който мигновено преминава от изкуството в действителността, от действителността в света на халюцинациите, както и онзи артистизъм от висок порядък, наречен от Леонардо да Винчи „спецатура“ или „изкуство да се скрие изкуството“, ще се убедим, че понятие „съвършенство“ не е само от сферата на прекрасното. Така в „Ах, този джаз“ най-ясно и обобщено прозвучава житейското и творческото кредо на Боб Фос — че радостите и скърбите на **живота** са най-реални и осезаеми пред лицето на **смъртта**, но и **смъртта** и **животът** могат да са източник на радостта от **изкуството**.

КРИСТИНА СТОЯНОВА

БЕЛЕЖКИ

1, 2, 3. Тези цитати, както всички останали откъси от интервюта на Фос, са взети от сп. „American Film, november 1979 — „Life as a long rehearsal“, p. 26—31.

4 В книгата си „Film (Cinema) Movie“ американският теоретик Gerardo Must твърди, че „... „Lenu“ може да служи като каталог за ефекти в режисура на осветлението“... (p. 188) („Film (Cinema) Movie“ —Harper & Row, Publishers — 1977

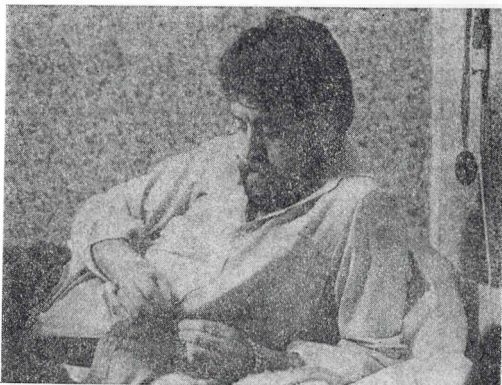
У НАС

Наистина странни и причудливи са героите, които населяват новия филм на режисьора Иван Андонов „Бяла магия“, реализиран в студия „Бояна“ по сценарий на Константин Павлов.

Своеобразната драматургия на кинотворбата е още едно потвърждение на самобитния талант на поета Константин Павлов, на неговото умение да вплита в делничния ход на живота вечните философски проблеми на битието. Героите на филма са хора обикновени, с несложна душевност, движени в земния си път от една необременена, природна импулсивност. Техните постъпки и действия са така прости и естествени, както естествен и близък до изначалната природа е и светът, който ги заобикаля.

„Бяла магия“ е може би най-амбициозният като творчески намерения филм в „игралната“ кариера на режисьора Иван Андонов. Оператор на „Бяла магия“ е Виктор Чичов, художник-постановчик е Петър Горанов, автор на музиката е Георги Генков. Многобройните роли се изпълняват от познати и утвърдени актьори: Велко Кънев, Иван Григоров, Кунка Баева, Пламена Гетова, Петър Слабаков, Георги Калоянчев, Стоян Гъдев, Кина Дашева, Никола Тодев, Илка Зафирова, Антон Горчев и др.

С един почти изцяло женски екип ни среща филмът „Отражения“. Той е двоен дебют в игралното кино — за режисьорката Румяна Петкова и авторка-



Сцени от новия български филм „Отражения“ — дебют на сценаристката Невелина Попова и режисьорката Румяна Петкова.



та на сценария Невелина Попова. Оператор е Светлана Ганева, доказала качества си в „Може би фрегатата“ и „Смъртта на заека“, както и в няколко до-

кументални филма. Художник-постановчик с Юлиана Божкова. Главната роля в „Отражения“ е също женска, изпълнява я Жана Караиванова.



▲ Актьорът Сергей Юрски в кадър от новия светски филм („Мосфилм“) „Падането на Кондора“ на чилийския режисьор Себастиан Аларкон

В сценарната рамка на няколко обикновени, делнични дни, изпълнени с привичните и обикновени делнични грижи и радости, делнично и без особени проблеми тече животът на главната героиня на филма студентката Мая. Градът, в който тя живее и учи (снимките са реализирани в Бургас), е също така тих, делничен. Той е като че ли част от домашния уют, с който е заобиколена Мая. Дните се ният един след друг — лекции, изпити, срещи с приятели. С любовта също няма проблеми — Мая има любимо момче — Драго, който се завръща в отпуск от казармата. В неговите очи бъдещето на двамата е ясно — ще се оженят, ще следват в чужбина...

Младата режисьорка е избрала за свой дебют драматургия, криеши определени рискове при реализацията. Липсват ефектни сю-

жетни ходове, остро драматични ситуации, необикновени характери. Но и в спокойния ход на ежедневието Румяна Петкова има възможност за задълбочено вглеждане в характерите и проблемите на своите герои, които са нейни (и на екипа ѝ) съвременници и връстници. Анализът на техните постъпки, търсенето на мотивите на поведение може би ще доведат до откриване на разковничето, което прави осмислени и наистина щастливи нашите дни. Умората от дните, изживени „по инерция“, сremeжът да се откъсне от „талвега“ на безпроблемното съществуване — ето кое ни кара да вярваме, че Мая ще дорасне до човек с активна жизнена позиция. Пътят, който тя ще извърви, не е къс и гладък, но той ще бъде извърван със собствени сили. „Не можеш да чакаш наготово да ти се

предложи, а трябва със собствени сили да се опитваш да търсиш, да се разочароваш, за да намериш“ (Румяна Петкова).

* * *

По свой сценарий режисьорът Иля Велчев засне новия си игрален филм „Ако те има“. Филмът е на съвременна тема, неговите герои са млади хора. Вечни са проблемите, които възбудват създателите на филма — любовта, приятелството, честността и чистотата в човешките взаимоотношения, отношенията между поколенията. Сложни въпроси, които предопределят нееднозначни отговори. Иля Велчев търси тези отговори по пътя на нюансирано разкриване на различни характери, опитва се да нарисова един обобщен портрет на младото поколение. За него отношението към любовта, към другаря и приятеля, към истината са основни критерии за човешките стойности. Ето няколко негови думи от интервю по време на снимките: „Аз мисля, че любовта формира младите като личности. Какъвто е човек в нея, такъв ще бъде и утре в живота, когато дойдат трудностите. Искам да кажа на тези млади хора, че любовта съществува, има я, за нея си струва да се борим, да я защитаваме.“

В „Ако те има“ участват за първи път в игралното кино много студенти от ВИТИЗ „Кр. Сарафов“: Ирен Владимирова, Петър Терзиев, Антон Тонев и др. Участвуват още — Виолета Бахчеванова, Радко Дишлев, Борис Луканов, Вера Делчева, Юрий Ангелов, Петър Дончев.

Операторът Михаил Вен-

ков прави своя дебют в игралното кино, след като на VI фестивал на късометражното кино в Пловдив получи награда за авторския си филм „Срещи с Петър Димков“. Художник-постановчик на „Ако те има“ е Захари Савов, музиката написа Митко Щерев.

* * *

В студия за игрални филми „Бояна“ е в ход реализацията на още един сценарен дебют — „Човек не съм убивал“ — на младия писател Росен Босев. Режисьор на филма е Рашко Узунов, оператор — Георги Матеев, художник-постановчик — Мони Аладжем.

Това е една колкото смешна, толкова и тъжна история за постепенната морална деградация на един иначе надарен и талантлив човек — главният герой на филма Методи. Той притежава безспорни артистични заложби, пългав и комбинативен ум. Движи се „както риба във вода“, като избягва ловко „подводните камъни“ на всекидневното, използва за своя изгода всяка възможност. С обаяние и отлична ориентация в психологически заплетени ситуации се отличава поведението му в межличностните отношения. Основният мотив на поведението за Методи е личната изгода, оттам и ръководното му правило — „целта оправдава средствата“. Може би най-страшното в неговия характер е липсата на чувство за вина — та нали човек не е убивал. Авторите на филма ще се опитат да разкрият и причините, които довеждат до раждането на подобни „герои“ в съвременното общество.

В ролята на Методи ще

видим актьора Георги Новаков. В останалите роли — Никола Стефанов, Аня Пенчева, Иван Янчев, Вълчо Камарашев и др.

СССР

В „Беларусфилм“ завършват снимките на „Разпръснатото гнездо“ по едноименната драма на класика на белоруската литература Янка Купала. Постановчик е театралният режисьор Борис Лиценко. Това е негов дебют в киното. „Разпръснатото гнездо“ е етапно произведение в творчеството на Я. Купала. В драмата, създадена в 1913 г., разказваща за събитията от 1905 г., ясно прозира идеята за необходимостта от революционно обновление на света. Във филма участват А. Ткаченко, А. Бендова, О. Бабилева, В. Ледогоров.

„Един ден и цял живот“ е названието на филма, който сега се подготвя в „Грузия-филм“ от режисьорката Лана Гогоберидзе, подсказ-

ва неговата композиция. Само един ден, ще преживее“ на екрана 80-годишната героиня, но зрителите ще се запознаят с целия ѝ отминал живот. „Човек и време, жената и времето — така може да се определи моята основна тема в киното — е заявила в интервю за сп. „Съветски екран“ Л. Гогоберидзе. Този път със Заира Арсенишвили (това е нашият четвърти съвместно написан сценарий) се обръщаме не само към днешния ден, но и към миналото на героинята. Това е необходимо, за да се обрисуват по-пълно характерът и психиката, хората-участници и свидетели на много исторически събития. Централно място в сценария заема трудният живот на една жена (автентично лице, чието име сме запазили), позната отблизо на З. Арсенишвили. Големите социални промени, извършени в Грузия, установяването на съветската власт, колективизацията формират нейната личност. Започва да се чувства отговорна не само за съдбата на хората от нейното село, а за съдбата на цялата страна.“

Сцена от нозия двусериен съветски филм „От Буг до Висла“, сценаристи — Виктор Смирнов, Игор Болгарин, режисьор — Тимофей Лесчук





▲
Сцена от новия киргизски филм „Мъже без жени“, режисьор — Алгимантас Бидугирис

След „Нощ над Чили“ и „Санта Есперанса“ Себастиан Аларкон е завършил третия си филм — „Падането на Кондора“, посветен отново на Чили. „В този филм бих искал да покажа трагичните събития в моята родина от по-друг ракурс. Известно е, че най-добрите синове на народа поемат най-трудния път — на борбата. Ония, които остават извън политиката, се примиряват с участието си или загубвайки чест и съвест, се приспособяват към ус-

ловията за своя лична изгода. Такъв път избира Мануел (актьор Евгений Леонов-Гладишев), войник от личната охрана на диктатора, упорит и деспотичен, готов на всичко за постигане на користните си цели. Ролята на диктатора изпълнява Сергей Юрски. Неговият образ е събирателен, олицетворяващ мрачната политика на латиноамериканския фашистки режим...“ Оператор — М. Агронович.

В студия „Максим Горки“ режисьорът Павел Любимов завършва „Предел на желанията“ по сценарий на Александър Миндадзе. Разказва се за една млада детска учителка, за нейните сложни взаимоотношения с възпитаниците ѝ и с родителите им. Със своите свойства на младостта максимализъм тя не желае да се примири с някои отрицателни явления, пречещи на работата ѝ, което често води до конфликтни ситуации. В главните роли Татьяна Бондаренко и четиригодишният Альоша Любимов.

В новия филм „Кой чука на вратата ми?“ Сергей Шакуров изпълнява ролята на посредствения актьор Гера. И нищо не би нарушило ритъма на неговото ежедневиe, ако в живота не се появява Аля. Тя посещава всички негови спектакли, чака го пред театъра, търси го по телефона, предизвиква неоснователна ревност у жена му. Това не ласкае Гера, той просто търпи нейното преклонение. Случайна е и срещата с Аля в една съмнител-

на компания, която завършва трагично за него. Какво ще стане по-нататък с Аля, ще бъде ли този случай повторно събитие в безредния ѝ живот? Филмът се поставя от И. Скуйбин по сценарий на Т. Хлоплянкина. Освен С. Шакуров участвуват И. Акулова, Ж. Ж. Болотова, В. Ливанов, В. Спиридонов.

Латвийският режисьор Я. Стрейч завършва в Рижската студия „Да помниш или да забравиш“ по сценарий на О. Руднев. Филмът засяга социално-етични проблеми на съвременния живот, на семейните отношения. Главната роля изпълнява Л. Чурсина. Нейни партньори са Г. Яковлев и Д. Ритенсберг. Оператор — Х. Кукелс.

Към един от заетите от белогвардейците райони на Далечния Изток се отправя отряд чекисти, чиято задача е да отнемат от контрареволуционерите запасите от скъпи кожи, предназначени от тях за изплащане на военните доставки от чужбина. За тази операция разказва филмът „Срочно... секретно... до Якутския Губчек“, който сега снима в „Мосфилм“ режисьорът А. Косеров по сценарий на В. Шульжик и О. Вомин. В основата на сюжета са залегнали действителни събития. Главните роли са поверени на И. Короткова, В. Басов, П. Велиаминов, О. Видов, Г. Юматов, С. Емелянов.

Три месеца поред вся-

ка сутрин в студия „Мос-филм“ пристига народният артист Михаил Ульянов. Той се снима в „Частен живот“, постановка на Юлий Райзман. Главният герой присъства почти във всеки кадър, така че снимачен ден без Ульянов няма. „Ролята, която изпълнявам, е за мене необичайна — казва артистът. — Моите герои са обикновено хора темпераментни, даже избухливи, понякога чудаци. В „Частен живот“ характерът на героя е съвършено различен. Априкосов, работил цял живот като ръководител, трябва да се пенсионира. Но той е още пълен със сили. Неговата драма е в това, че при всички случаи Априкосов е съдел за хората от висотата на своята „камбанария“, което се проявява в отношенията му с най-близките. Героят мъчително се опитва да разбере защо се чувства толкова самотен. И накрая „проглежда“. Във филма нямам нито един монолог. Да се работи над такава роля е и трудно, и интересно.“

Съветското издателство „Искусство“ е пуснало редица нови книги, между които „Живот и филм“ — статии, спомени, размисли на Ефим Дзиган. За народния артист, режисьора Е. Л. Дзиган, получил широко признание за своите забележителни кинотворби, разказват Г. Рошал, Е. Сурков, С. Юткевич. Материалите в книгата дават възможност да се проникне в творческата лаборатория на големия художник.

Интерес представлява и сборникът „Западната кинематография — пробле-

ми и тенденции“, съставител Л. Г. Мелвил. Сборникът е посветен на кинематографите на САЩ, Италия, Франция, Испания, ФРГ, Финландия. Проследяват се закономерностите в развитието, тенденциите, борбата между прогресивните и реакционните течения в съвременното кино на капиталистическия Запад.

Известният азербайджански режисьор Т. Таги-Заде е зает с постановката на „Дядото на дядото на нашия дядо“. Героят Азиз е на повече от 150 години. Много от забавните епизоди са свързани именно с този случайно открит факт. Узнавайки, че старият овчар е отдавна минал стоте, местните ръководители веднага го обкръжават със специално внимание — изпращат му специален лекар, ремонтират къщата му, около него се върти кореспондентът от местния вестник, готов да увековечи всяка дума на съвременника на Пушкин. В това суетене около Азиз излизат найве вечните въпроси за доброта, истинска и мнима, за ценностите на живота — вечни и преходни. Ролята на Азиз превъплътява един от най-популярните азербайджански актьори — Хасанага Садихов.

Филмът „Няколко дни от живота на Обломов“ на режисьора Никита Михалков е обявен от Националния съвет на кинокритиките в САЩ за най-хубав чуждестранен филм през 1981 г.

Половин година вече „Няколко дни от живота на Обломов“ не слиза от ек-

раните на САЩ, прожектира се в около 500 кина в цялата страна. „Успехът не е случаен — е заявил Дж. Кепстайн, президент на компанията „Сатрафилм интернейшъл“. — Той свидетелствува за огромния интерес на американските зрители към съветското кино, отличаващо се с реализъм, правдивост и хуманизъм.“

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

„Филмът на ужасите ми харесва много като жанр и във „Вампирът от Ферато“ се връщам отново към него — е заявил в интервю за чехословашкото сп. „Кино“ режисьорът Юрай Херп. — Разказът на Йосиф Несвадба, по който е снет филмът, прочетох преди седемнадесет години, а преди шест написях първия сценарий.

Миу Миу и П. Брасър
във Френския филм „Жозефа“,
режисьор — Кристофер Франк





▲ Кадр от филма „Документатор“ (Франция) на режисьорката Аньес Варда

Сега Ян Флайшер предложи нова редакция на сценария, който с малки поправки от моя страна реализирах. Филмът е за прекомерното увлечение по автомобилата, за отношенията между шофьори и пешеходци, за все по-увеличаващата се мощност на новите автомобилни модели... За главната роля Ю. Херц е поканил известния чехословашки режисьор и артист И. Менцел. Негови партньори са Дагмар Вешкринова, Яна Бржешкова, Ян Шмидт.

* * *

Режисьорката от Чехословашката телевизия Мария Поледнакова дебютира в киното с филма „С тебе светът е интересен“. Зрителят става свидетел на комедийните приключения на трима мъже, дългогодишни приятели, които всяка година прекарват заед-

но приятно и весело по една седмица в планината до момента, когато жените поставят условието: на планината, но с децата!

* * *

За режисьора Кохоутек главното е да направи филм, който да стане сензация, истинска „бомба“ на сезона. Тук е и причината за конфликта му със сценариста Йошей, за когото най-важното е да се покаже реалният живот без всякаква лакировка... Такава е сюжетната завръзка на музикалната комедия „Бомба“, поставена в студия „Барандов“ от вестраната в този жанр Зденек Подскалски по сценарий на Ладислав Смоляк и Зденек Сврак. Зрителите ще видят популярната от киното и естрадата чехословашка артистка Хана Загорова, Йозеф Абрахам,

Валдемар Матушка, Юрай Кукура и др.

Г Д Р

Студия ДЕФА е запланирвала за 1982 г. реализацията на 17 игрални филма, от които три за деца. Понастоящем в снимащен период са филмите „Семейни връзки“, режисьор Е. Брандт, „Островът на лебедите“, по едноименния разказ на Бено Плудра, режисьор Херман Чохе, „От затруднение се сгоди“, режисьор Карлхайнц Хайман, „Аеростат“ по едноименния роман на Фриц Рудолф Фрис, режисьор Райнер Симон, „Изстрели на моста Ноа“ по историческия роман на Петер Абрахам, режисьор Егон Шлегел, „Местожителство“, екранизация на романа на Херман Кант, режисьор Франц Байер.

Ф Р Г

Творчеството на Томас Ман неведнъж е привличало вниманието на кинематографистите. Въпреки това романите му „Доктор Фаустус“ и „Вълшебната планина“ и до днес не бяха филмирани. Голям интерес предизвиква особено трудният за екранизиране „Доктор Фаустус“. С тази нелепа задача се е заел Йоханес Шааф, един от представителите на „младото кино“. Режисьорът Ханс В. Хайсендорфер е поставил „Вълшебната планина“ с участието на Род Стайгър, Шарл Азнавур, Мари-Франс Пизие.

Екранизацията на „Признанията на авантюриста Феликс Крул“ режисьорът Бернард Зингел е замислил като кинооперета.

* * *

Много популярната през 30-те години в немското кино Елизабет Бергнер отново ще се появи на екрана в „Добро общество — малка отговорност“, постановка на западногерманския режисьор Отокар Рунце. В другите роли — Лили Палмер, Харди Крюгер, Вадим Гловна.

ИТАЛИЯ

Виторио Гасман е играл в повече от сто филма, въпреки че в родината си се счита за театрален актьор, а публиката го възприема предимно като комедиен. „Зрителите виждат в мен актьор от „комедия дел'арте“, пренесена на екрана, — казва Гасман. — Обичам този жанр в киното, докато в театъра играя главно трагични роли. В началото на моята кариера приемах киното като нещо второстепенно в сравнение с театъра. Такова е и днес мнението на много европейски актьори, особено на английските. Не бих казал, че в това се крие някакъв снобизъм, а по-скоро чувството, че актьорът в киното е просто „глина“ в ръцете на режисьора. Театралният режисьор изисква от артистите разбиране, вникване в ролите, без да се намесва решително в тяхната игра. Сега съм по-склонен да твърдя, че ако актьорът владее добре своята професия, ще се подчинява лесно на своите герои и на режисьорите.“

* * *

След „Репетиция на оркестър“ Федерико Фелини отново ще снима филм за

Италианската телевизия под названието „Параходът плава“. Действието се развива непосредствено преди избухването на Първата световна война на палубата на един презокеански параход. Пасажерите са от най-различни обществени прослойки. Снимките ще започнат през пролетта.

* * *

Скоро по западните екрани ще се появи София Лорен, известна на милионите зрители от десетки филми. Новият ѝ филм ще разкаже една романтична история, развиваща се на фона на бурни политически събития. Този път партньор на С. Лорен ще бъде испанският певец и актьор Хулио Иглесиас. За интереса към филма допринася и името на постановчика Жак Демь, един от най-изтъкнатите френски режисьори. Снимките ще започнат през есента в Гърция.

* * *

Кино, телевизия, театър — такъв е творческият диапазон на известната италианска актриса Леа Масари, добре позната от „Приключението“, „Четири дни в Неапол“, „Те вървяха след войниците“. Неотдавна в римския театър „Елисео“ е бил поставен спектакъл, посветен на знаменитата френска актриса Сара Бернар с Леа Масари в главната роля. В същата роля тя ще се появи скоро и на телевизионния екран.

* * *

„1934 година“, така се нарича новият роман на Алберто Моравия, който

още не е издаден. За неговата екранизация вече е получил съгласието на автора режисьорът Бернардо Бертолучи.

ФРАНЦИЯ

Известният френски режисьор Клод Шаброл работи над два нови филма. Единият е по мотиви от произведения на Гюте. Другият — по романа „Призраците на шапкарят“, разказва историята на един нещастен мъж, прекарал дълго край леглото на тежко болната си жена. След нейната смърт се изпълва с ненавист към жените. Под влияние на това патологично чувство той извършва редица убийства. Накрая, както в много филми от подобен род, престъпникът е разкрит и заловен от полицията.

* * *

Както вече съобщихме, Мишел Драш подготвя снимането на биографичен филм за големия френски писател Мопасан. Малката роля на графиня Потоцка е възложена на Ани-Мари-Филип, дъщеря на Жерар Филип. Това е неин дебют в киното.

* * *

След продължително отсъствие Жак Тати отново ще застане зад камерата. Той ще снима „Суматоха“ — сатира за някои неприятели в съвременното общество.

* * *

Изабел Юпер и Жан-Луи Трентинян ще играят в „Дълбоки води“, постановка на Мишел Дьовил. Разказва се историята на една млада семейна двойка,



▲ Срнека Мути в кадър от италиано-френския филм „Историята на една обикновена лудост“ на режисьора Марко Ферери

в която се промъква чувството на недоверие и съмнение.

* * *

Режисьорът Роберт Осеин ще екранизира „Клетниците“ на Юго — четиринадесета филмова версия на прочутия роман. Ролята на Жан Валжан този път ще пресъздаде Лино Вентура.

АНГЛИЯ

Ванеса Редгрейв е известна като една от най-талантливите английски актриси. Не по-малко известна е тя и с последователната си борба за социален прогрес и справедливост. Участвувала е в много антивоенни митинги в Англия и Щатите. Напоследък Ванеса Редгрейв проявява повишен интерес към документалното кино. Нейният филм „Окупираната

Палестина“, снет заедно с Дейвид Коу, е бил представен на международния фестивал в Дамаск с голям успех. „Не ми бе дадена възможност да покажа филма по телевизията нито в родината, нито в САЩ. В единственото кино в Лос Анжелос, което се съгласи да покаже „Окупираната Палестина“, ционистите хвърлиха бомба. За нас бе много важно младите хора да научат истината за освободителните движения на народите в целия свят. . . Студентските и работническите клубове проявиха голяма отзивчивост и ни предоставиха залите си. Филмът навсякъде бе посрещнат с голямо разбиране. . .“

ИСПАНИЯ

В годината 1936, когато е убит Федерико Гарсиа Лорка, се ражда Антонио Габес, един от най-известните в Испания днес хо-

реографи. Неотдавна той е поставил балет по пиесата на Лорка „Кървава сватба“, а по-късно Карлос Саура създава филм. Пред кореспондент на „Юманият“ Саура, казва: „Предложението на А. Габес да направя филм по балета „Кървава сватба“ ме смути. Никога не съм имал склонност към такъв род филми. Гю на репетицията на един от спектаклите усетих възхитението, с което е работил балетмейсторът, почувствувах цялата сила на народния дух, пронизващ драмата. . . Моята екранизация поради спецификата на киното значително се различава от театралната постановка, където немалка роля играят декорите и постоянната смяна на осветлението. За мене този опит се оказа интересен и вероятно в творчеството си отново ще посегна към народния испански танц, възлизащ с богатите си национални традиции.“

КАНАДА

Канадският филм е малко познат на европейския зрител. Кинематографистите от района, в който се говори английски, са под силното влияние на американското кино. Творците от Квебек (района на говорещите френски) са по-амбициозни, обхванати са от желание за самостоятелни изяви. В това отношение внимание заслужава творчеството на Клей Борис. Роден в семейство на френски преселници в Северна Канада, той прекарва тежко детство. Семейството е обременено с много грижи, към които се прибавят трудностите, свързани с неговата глухоняма сестра. Клей Борис работи като филмов режисьор

12 години и е създал своето рода семейна филмова сага. В „Домът на Роза“ той се връща към спомените си от периода на трудния живот в предградията на Торонто. Героиня е неговата майка, чиито усилия са съсредоточени в запазване сплотеността на семейството. Тази роля се изпълнява от майката на режисьора, призната за най-добра телевизионна актриса на годината (1977). „Ръкопляскане с една ръка“ е филм, посветен на глухонямата му сестра. „Улица Парламентарна“ е за детските години на режисьора.

Филмите на К. Боррис са създадени в парадоксален стил, по автентични места с хора, които просто играят себе си. Критиката, отнасяща се отначало с недоверие към творческия маниер на режисьора, днес признава художествените достойнства на кинотворбите му. Те са същевременно документи за живота на една обществена среда, много отблизо позната на К. Боррис.

САЩ

Уилиям Хърт е ново име в американското кино. След филмите „Мутация“ на Кен Ръсел и „Очевидецът“ на Питър Уотс критиката го сравнява с младия Дъстин Хофман. В „Мутация“ Хърт играе учен, рискуващ собствения си живот за решаване на поставената от него важна задача. „Очевидецът“ е криминален филм в стила на Хичкок. Героят е ветеран от Виетнамската война; работещ като нощен пазач, той попада на следите на едно политическо убийство. У. Хърт, произхождащ от

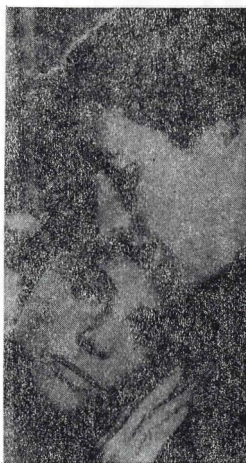
богато семейство, е актьор в един от некомерсиалните театри извън Бродуей. Там е играл Хамлет. След пребиваването му в Холивуд в едно интервю е заявил, че е останал потресен от факта, че сумата само за една филмова декорация се равнява на издръжката на неговия театър за цяла година. Сега Хърт завършва третия си филм, където изпълнява ролята на юрист, оплетен в мрежите на една жена.

ИНДИЯ

Популярният актьор и режисьор Радж Капур е бил удостоен със специалната награда на съветското списание „Советленд“, излизащо в Индия на 13 езика на тази страна. Списанието има за задача да укрепва съветско-индийските отношения, като публикува материали за постиженията в областта на изкуството и литературата. За 35 години работа в киното Р. Капур е поставил 15 филма и се е снимал в повече от 75. Една от последните му роли е на Фелах Абдула в едноименния филм на младия режисьор Сандрай Кхан. Понастоящем Р. Капур работи над „Любовен недъг“, където участват неговият син Рити и брат му Шоми. Филмът е за младите хора в Индия, които се мъчат да строят веригите на миналото, да преодолее консерватизма в бита, да построят общество на социална справедливост.

НИКАРАГУА

Първият пълнометражен игрален филм „Алсино и Кондора“, който сега се снима в Никарагуа от из-



▲ Сцена от американския филм „Богати и прочути“ на режисьора Джордж Кюкър

вестния чилийски режисьор Мигел Литин, е важно събитие в културния живот на страната. „Идеята да се отразят в художествен филм епизоди от освободителната война и проблеми на мирното строителство на младата държава се породил у мен не случайно — казва Литин. — Прегледах много документални филми и бях потресен от това, което видях. Особено ме развълнува участието на младежите и децата в борбата срещу диктатурата. Затова и главното действащо лице е 12-годишният Алсино. През неговите очи се разкрива животът на младото поколение в Никарагуа. Създаването на този филм преследва двойна цел. Първо — да отрази в художествена форма

живота на никарагуанския народ, и, второ — приличайки местното население да участва в масовите сцени, да открием и подготвим кадри за националната никарагуанска кинематография.“

Всички роли с изключение на главната се изпълняват от професионални артисти от Куба, Мексико, Коста Рика, САЩ.

ШВЕЦИЯ

Ингмар Бергман е напуснал мюнхенския „Резиденцтеатър“, където в продължение на пет години е направил седем постановки, и се е завърнал в Швеция. В старинния шведски град Упсала той снима „Фани и Александър“, последния си филм, както сам е заявил. По предварителни оценки това ще бъде най-скъпият филм в шведското кино — 31 милиона крони (7—8 милиона долара). Ще участвуват около шейсет актьори и повече от хиляда статисти. Над сценария на тази семейна хроника Бергман работи две години. Както и „Сцени от семейния живот“, филмът ще бъде в две версии — тричасова за широкия екран и петчасова за телевизионния.

☆☆☆

Шведската цензура не е срещу „смелите“ еротични сцени на екрана, но е непреклонна към епизодите на насилие. Поради това

отначало проектирането на американския филм „Похитителите на изчезналия кораб“ на Стиеън Спилбърг е било забранено, а по-късно след продължителни спорове възбраната била вдигната.

ОТВСЯКЪДЕ

Романът на известния исландски писател Халдор Лакснес „Атомна станция“ ще бъде филмиран в Исландия от режисьора Торстейн Йенсон.

☆☆☆

Нова версия на прочутия роман на Дикенз „Оливър Твист“ подготвя английският режисьор Клайф Донър. Ролята на Оливър е възложена на 10-годишния Ричард Хил. В другите главни роли: Джордж Скот, Тим Къри, Айлийн Еткинс.

☆☆☆

След продължителна пауза Елизабет Тейлър отново се връща в снимачните павилиони. Тя ще участва в сериала „Генерал Болница“.

☆☆☆

Корупцията в мексиканската полиция е тема на „Завинаги във вериги“, филм, който сега снима в Мексико режисьорът Артуро Рипщайн. Филмът ще бъде представен на фестивала в Сан Диего.

☆☆☆

Марта Келер неотдавна е завършила в Холивуд снимките във „Формула“, където неин партньор е Марлон Брандо. Продължават снимките и в Канада във филма „Аматьор“, постановка на Чарлз Джарът. Започнала е снимките и в новата екранизация на „Пармският манастир“, режисиран от Мауро Болонини.

☆☆☆

Името Мелина Меркури е добре познато на любителите на киното и театъра в много страни. Дълги години тя е играла по сцените на Париж и други европейски градове, а от 1955 г. активно работи в киното. В новото гръцко правителство сега М. Меркури заема поста министър на културата и въпреки многото си обществени ангажименти не се е отказала от киното, от артистичната си дейност. Френската телевизия готви документален филм, посветен на гръцката актриса, и тя е приела предложението да се снима в него.

☆☆☆

В своя нов филм „Едит и Марсел“ Клод Лъолуш ще разкаже за голямата любов на Едит Пиаф и Марсел Сердан през 40-те години на фона на тогавашните тревожни събития. В главните роли — Евелнн Бун и Патрис Дювер.

Това беше корниз на обикновена градска къща, приблизително на височината на четвъртия етаж, и той (с нищо не би се различавал от онези, които сме свикнали да виждаме, ако с необикновена, неправдоподобна бързина не се отразяваха върху него природните промени.

Ето го целия в сняг, в бели парцали, позлатява го пролетното слънце, шумно се откъсват от него ледени висулки и размразената вода се стича по улицата, ето вече е лято с цялата му пищна зрелост, и дървото пред корниза шуми с могъщия си листак. А после идва първият есенен ден и въздухът се пълни с предчувствие за сбогуване, и първото пожълтяване обагря кленовия лист.

До прозореца с гръб към нас стои човек в светло карирано сако, леко прегърбен, и бързо пише нещо в бележника си.

Това е Иван, ще се запознаем с него по-късно, когато видим лицето му, засега чуваме само неговия тих глас:

— Смяната на сезоните за всекиго означава нещо лично. За тебе — очакване, за мене — намаляване на броя на дните, за някого може би — друго състояние на духа. Кой боязливо, кой с нетърпение гледа календара.

И с надежда откъсвам от календара последния лист на август. Ще се наредят ли накрая думите в нещо единно, зреещо толкова години? Ще се роди ли? . . .

Среща

Ето я и есента във всичката ѝ пълнота, с нейния мирис и с нейните цветове. Въздухът е свеж и прозрачен, слънцето грее скъпернически, а привечер съвсем зиморничаво навсякъде властвува жълтата багра — предвестница на бялата.

Полята са сякаш късо подстригани, стърнищата са бодливи и по здрач над тъмнеещата шир се ражда безпричинна тъга.

Само призори тя си отива, така нечуто, както е дошла. Оживяват междуселските пътища, една след друга се движат коли, тежко дишат под колелата довените от вятъра листа, суха прах се вдига нагоре и ги застила с ръждавина.

Пътят минаваше през борова гора, през просека. Катеричката на върха на един бор замря, като се заслушваше. Камсионът пшкаше, скърцаха спирачките, шофьорът караше внимателно и устните му недоволно мачкаха угасналата цигара.

В каросерията, догоре напълнена с дини, седяха младеж и момиче. Той няколко пъти подхвърли зеленото с бели резки кълбо, после решително го разряза с нож и заби яки зъби в червената сърцевина. Розови струйки потокоха по брадичката му. Точно тогава камсионът се разтърси, извиквайки, момичето падна върху дините, а младежът — върху нея.

В първия миг те се изплашиха, а след това и на двамата им стана весело, раздвижиха ръце и крака, разшаваха се.

— Устните си изтрий, младоженце — момичето го удари по голямата бакърена длан. — Човекът те вози, а ти в сладкото бъркаш.

Младежът се засмя.

— Та ние — по резенче. . .

Той се казваше Валентин, а неговата приятелка, може би дори годеница, ако не се шегуваше — Ирина. Предстои ни да се запознаем с тях по-отблизо, но това няма да стане изведнъж.

А все още те пътуват за града по неотложна работа, качи ги случайна кола.

Една катеричка скокна, суха клонка се счупи и полетя надолу към каросерията.

Младежът повдигна очи, успя да види горе на дървото мъхнатата топка, заплаши я с юмрук: ще те науча аз тебе. . .

Просеката свърши, камсионът излезе на широк път и вече весело забърза към железопътната линия.

На прелеза се спря. Барьерата се плъзна бавно надолу, момичето се вслушваше, някъде далече се раждаше звук.

Отначало едва доловим, всеки миг той набираше сила и съвсем изпълни цялата околност. Показа се влак.

— Трака — рече младежът и внезапно се втренчи в своята приятелка, като че ли я виждаше за пръв път.

Момичето гледаше преминаващите вагони с такова внимание, сякаш непременно трябва да забележи там някого. Забрадката се смъкна от главата, косите се разпиляха, светла къдрица падна над очите, но то не се сещаше да я отмахне — не му беше до това.

Вагоните се носеха, мяркаха се нечии лица, скоростта нарастваше, грохотът изпълни пространството. Накрая влакът отмина и барьерата се вдигна.

Момичето все още гледаше подир влака, а младежът — нея.

— Ти какво така? — попита той тихо.

Тя не отговори веднага:

— Пътуват. . .

Колата потегли и прекоси пътя. След това, набирайки скорост, пое по

своята посока към града, към базата. И много скоро се скри от погледа.

Междувременно влакът се приближи към гарата. Отвъд прозореца на купето вече се множаха релсите, показаха се гаровите постройките, вагони се събираха на резервните линии.

Клавдия Алексеевна посегна към куфара си и мъжът, който седеше срещу нея, неестествено слаб, с дълго, тясно лице, скокна да ѝ помогне — движението му бяха неуверени и несръчни.

— Колко концерта ви предстоят? — попита Клавдия Алексеевна.

Тя беше на около четиридесет и макар малко понапълняла, лесно бе да се отгатне какво здраво и силно тяло имаше.

— Не по-малко от двадесет — отговори пианистът — и у дома — през октомври.

— Охо! Аз пък съм само за два дни. . . Трябва да е уморително?

— Свикнах. Много години живея така — по влакове и по хотели.

— Не ви ли омръзна?

— Как да ви кажа? . . . Казано изобщо, такъв живот има и своите добри страни. Например не трябва да се мисли за бита. Аз съм страшно неприспособим.

— Е, пък — Клавдия Алексеевна поклати глава — мъжът не трябва да говори така за себе си.

— Разбирам, но какво да се прави?

— Нима сте неженен?

— Все едно че съм неженен. Жена ми е певица, рядко си е в къщи.

— Опасно е да се живее разделено — Клавдия Алексеевна се усмихна, — за семейството е опасно.

— А вие голямо семейство ли имате? — попита пианистът.

— Не, не е голямо. Аз и Карпуша.

— Карпуша е вашият съпруг!

— Карпуша е моята катеричка — каза Клавдия Алексеевна.

Лицето на пианиста изрази напрегната работа на мисълта.

— Катеричка, обикновена катеричка — търпеливо обясни Клавдия Алексеевна. — Намерих я в гората. Беше се ударила, бедничката, лежеше в мъха. Отнесох я в къщи и я отгледах. Сега ме обича много. Който приближи, изпохапва го. А на мене всичко е позволено.

— А при кого я оставихте? — попита пианистът.

Портнерката я наглежда. Старицата е сигурен човек, но на мене не ми е добре.

— Да-а — въздъхна пианистът, — всичко това е удивително.

— Какво именно?

— Всичко — повтори той, — сърдечните работи, ако искате. . .

— Е, струва ми се, пристигнахме — каза Клавдия Алексеевна.

— В Москва елате да ме чуете, готвя нова програма. . .

— Така ли? . . .

— Да. Романтиците от миналия век. Шуберт, Шуман, Шопен.

— Непременно ще дойда!

— Ето, заповядайте! — Той протегна визитната си картичка. — Ако бъде трудно с билета. . . Вместо парола.

— Благодаря.

Влакът спря и трима мъже бързо се насочиха към спалния вагон. Четвърти остана на мястото си. Клавдия Алексеевна слезе от влака.

— Желая ви щастие — каза подире ѝ кондукторката.

— Благодаря ви — обади се Клавдия Алексеевна.

- А, ето я! Самата тя! — оповести един от посрещачите.
- Здравейте, другари — каза Клавдия Алексеевна.
- Позволете, куфара. . .
- Нищо, той е лек. . .
- И не се е променила. . . Такива са те, московчаните.
- Е да, не се променям. Вече съм стара жена. . .
- Ставава стара да поседнеш, съпругата после не ще те остави да живееш.
- Не трябва да се жените за ревниви — посъветва Клавдия Алексеевна.
- Та кой може да ги разбере. . .

Думите се търкулваха леко и бяха повече звуци, отколкото думи. Трябваше да изразят оживлението и радостта от срещата.

Приблужи се четвъртият. И макар че говореше тихо, беше лесно да го чуеш, защото другите тутакси млъкнаха.

- Е, здравей, землячке. . . — каза той.

— Бащице — шеговито плесна с ръце Клавдия Алексеевна, — Михаил Панкратович! На какво дължа тази чест?

- Доскуча ми — каза Михаил Панкратович и всички се разсмяха.
- Задълго ли при нас? — попита той.
- За ден-два.
- Не се глезиш.

- Работа, Михаил Панкратович. . .

- Винаги работа, цял век — работа. . . — той разтвори ръце.

- Вашата школа — усмихна се Клавдия Алексеевна.

- Къде може ние вас да учим? Вие сте столица, ние — периферия. . .

- Вие — базис, ние — надстройка — възрази Клавдия Алексеевна.

- Научихте ни — победено въздъхна Михаил Панкратович.

И тогава Клавдия Алексеевна видя високата, стройна стара жена с гъсти мъжки вежди, която стоеше недалече неподвижна.

- Мамо — извика тя. — Какво правите? А аз. . . исках изненада. . .

- Говорй с хората — каза майката. — Аз няма да се даяна никъде.

Клавдия Алексеевна я целуна по сухата кафеникава буза.

- Е-е — каза майката. — Ще се целуваме, колкото душа иска.

Разлетяха се на всички страни медните чинели и отново се събраха, сякаш се сляха в един и зарадвани от срещата, запратиха в небето еквивалентен тържествен звук, който дълго не искаше да стихне.

Пред новото, току-що построено здание се беше събрала огромна навалица. Отпред стояха солидни хора и сред тях — Михаил Панкратович с ножица в ръка, — преди няколко минути той преряза лентата и забрави да върне ножицата, а повече от всичко имаше млади хора, навсякъде, на улицата и по тротоарите се тълпяха момичета и момчета.

Говореше Клавдия Алексеевна:

— В този град се родих, учих и днес ми доставя особена радост да присъствувам в моето родно място на откриването на филиал на института, от който излязоха толкова прославени хора, известни на цялата страна.

Клавдия Алексеевна видя в тълпата една двойка. Той и Тя стояха прегърнати и младежът шепнеше нещо на ухото на своята приятелка. Клавдия Алексеевна се обърка за миг и се намръщи. След това погледна към майка си, която в този момент триеше очи с края на забрадката си. И тогава ѝ се стори, че някой я гледа внимателно, с проучващи я очи. Това ѝ пречеше, необходимо ѝ беше известно усилие, за да продължи речта си.

— На вашите плещи тежи нелека, но почетна мисия — да разнасяте културата сред народа си, да се трудите за благо на отечеството. Желая

ви големи успехи. Надявам се, че доброто име на института е в сигурни ръце!

Не, не може да има грешка, той стои тук, едва-едва полюлявайки широки плещи — навик, познат ѝ от много години, просто отначало я заблуди светлото карирано сако и той ѝ се видя по-млад, отколкото беше — Иван е тук, какво ли му е необходимо?

Като видя, че накрая тя го е открила, Иван се заусмихва.

„Юнак!“ — каза ѝ той с очи. — Ти си на ниво!“

Но тя познаваше този поглед, знаеше, че на самото дъно винаги блещука насмешка.

И неопределено, помръдвайки рамене, също отговори с очи:

„А как би могло да бъде другояче?“

Той разбра, кимна и продължи този безмълвен диалог:

„Отлично изглеждаш, приятно е човек да те гледа.“

Така те разговаряха, разделени от навалицата, без да отворят уста и отлично се разбираха помежду си, а при това свиреше музика, музикантите смешно надуваха бузи, чуваха се аплодисменти и Михаил Панкратович говореше нещо със своя присъщ маниер — тихо и бавно, и тя мъчно разбираше думите.

— При мене. . . за половин час. . . трябва да си сменим. . . — като се мръщеше, той подаде ножицата на притичалия млад човек в строг черен костюм.

— Мамо — каза Клавдия Алексеевна, — сега ще ви откарат в къщи. А след час. . . аз скоро. . .

— Сама ще стигна — каза старицата, като се обърна и се заизмъква през тълпата.

Клавдия Алексеевна поклати глава, намери с поглед застаналия малко настрана Иван и като разтвори леко ръце, се усмихна.

„Откарат ме — каза тя с очи, — няма какво. . .“

Той ѝ отвърна с успокояващо кимване: „Карай, карай, всичко разбирам!“ Тя посочи майка си, която си отиваше, и го покани с жест. Иван дигна ръка, съгласявайки се: „Ще намина, ще намина!“

— Та тръгваме ли, Клавдия Алексеевна?

Те тръгнаха към колата, без да бързат, и хората им правеха път. Вече седнала, тя отново се огледа и видя в дъното на улицата широкия гръб в светло карирано сако и отново си помисли — колко пъти е виждала това отмерено полюляване на раменете. И внезапно разсърдена на самата себе си, рязко хлопна вратата.

Оживени лица, ръкостискания, шепи, гласове, които се прекъсват един друг — накрая завърши ритуалът на срещата и ето тя вече разтвори вратата и влезе в своя дом.

Стоеше и гледаше наоколо си, стоеше смълчана и мислеше ето какво:

„Все пак това прилича на малко чудо. Стоиш в стаята, където си се родила. Сакъзът мирише приятно, както в детството — дъските на пода са измити. Таванът е нисичък и затова внимавай, ще го опреш с главата си, и нито едно празно кътче — маса, масички, столове, скринове, шкафови, саксии с цветя. Всичко, както си е било и както винаги, полутъмно, прохладно и в най-горещия ден.“

Клавдия Алексеевна погледна фотографиите на стената. Те бяха много и сред тях — самата тя — отначало момиченце, след това девойка, после млада жена.

Тя се обърна. На прага на другата стая стоеше Иван.

Като се усмихваше, той сякаш довърши:

— На нея изведнъж ѝ се стори, че не си е отивала никога оттук, че всич-

ко още предстои и че животът ѝ само набира скорост.

Клавдия Алексеевна поклати глава:

— Виждам, тя продължава. . .

— Коя тя? — попита Иван.

— Ето тази твоя. . . устна белетристика.

— Да — съгласи се той, — аз съм акин.

Отвъд прозореца забоботи мотор. Колата, която я докара, потегляше. Влезе майката.

— Е, какво — каза тя, — седнете!

Клавдия Алексеевна притегли стол, поиска да седне, но майка ѝ я спря.

— Това е мястото на Иван. Тук седни!

Клавдия Алексеевна се удиви.

— Ти тук и свое място ли имаш?

Иван се усмихна и тя отново видя познатите зеленикави очи с онова така добре познато ѝ ту насмешливо, ту разсеяно изражение, в зависимост от минутите.

На масата имаше питие и блюдо с пирожки.

Иван седна и вдигна чашата.

— Здравей, Клавдия!

— Здравей, Иване!

— За срещката! — рече старицата.

Тя приседна до масата. Тримата се чукнаха и пиха. Иван за миг затвори очи.

— Ново нещо — каза той на майката, като кимна към пиенето.

— По-добро или по-лошо? — попита тя.

— Още по-вкусно!

— Така, така — старата жена се усмихна доволно.

— Ти какво — попита Клавдия Алексеевна, — чест гост ли си?

— Идвам, когато ме канят — рече Иван. — А не ме ли канят, пак идвам!

— Той не е гост — обади се майката.

— Приятно е да се чуе — произнесе Клавдия Алексеевна с неопределена интонация.

— Е, бъдете здрави! — каза майката. — Седим тронца, седим си заедно, както в прежните дни.

— Ох — Клавдия Алексеевна насмешливо въздъхна, — не мога да се разчувствувам.

— А аз обичам. . . — каза Иван

— Трябва да се гледа в бъдещето — каза тя.

Иван се усмихна:

— Настоящото също заслужава внимание.

— Хайде, погледни ме — каза Клавдия Алексеевна, — гледай! Изследвай ме!

Иван малко се смути.

Клавдия Алексеевна каза:

— Смешно нещо е това — среща на бивши съпрузи.

Той не отговори веднага.

— Вероятно. Отстрани.

— Е, какво все пак си ти? — попита Клавдия Алексеевна.

— Голям човек — засмя се Иван, — завеждам кореспондентски пункт.

— И много ли сте в този пункт?

— Много — кимна Иван, — аз и шофьорът!

— Е, какво пък — каза Клавдия Алексеевна, — място тъкмо за тебе.
— Защо? — интересува се той.
— Седиш сам между четири стени.
— Наистина не обичам да се бутам в тълпа — съгласи се Иван, — но рядко се заседявам. . .

— Ти не си се отличавал със заседналост.
— Такава е работата. Ето, утре отивам в Бегичи.
— Бегичи ли? — попита отново тя. — Почакай, почакай. . .
— А-а — проточи Иван, — спомняш си!
— Как да не си спомням. Та ние там медената седмица прекарахме.
— Ето го миналото — съчувствено въздъхна Иван, — без да го викаш, промъква се. . .

— А къде да го денеш? — попита старичката. — Не е кутре, в реката да го удавиш.

— Как се казваше онази жена, у която наехмestay? — попита Клавдия Алексеевна, в същото време бързо поглеждайки към майка си. — Анна Гавриловна ли?

— Пет плюс! Анна Гавриловна Сумцова. Улица „Чебаков“ номер шест.
— Момиченцето ѝ беше на. . . четири години.
— На три. Ирочка.
— Наистина, Ирочка беше. Една вейчица. Бих искал да я зърна.
— Това не е трудно — каза Иван, — ела с мене! Ще тръгнем по-раничко и ще се върнем вечерта.

— Толкова бързо ли ще се справиш?
— Да, мисля. А ако не мога, тебе ще изпратя обратно, а аз ще се върна със свое средство.

— Примамливо — каза тя. — Дори много примамливо.

— Да дойда ли към седем?

Тя се усмихна.

— Няма ли да ми се обидят?

— Кои?

— Местната власт! Те тук, струва ми се, имат цяла програма. . .

— Както си знаеш — каза Иван. — А добре бихме. . .

— Бива! — тя махна с ръка малко закачливо. — Идвай!

На устните ѝ тлееше усмивка, неясна, смътна, сякаш тя си мислеше за нещо свое и мислите ѝ бяха надалече.

И като продължаваше да се усмихва, с бавно и плавно движение тя напълни чашите.

— Е, прощалната. . .

Той кимна.

Клавдия Алексеевна бавно избърса устните си.

— А сега — прощавай. Ние с майка ми три години не сме се виждали, а аз съм дошла само за два дни.

— Разбирам — той стана.

Тя го погледна. Станал е по-широк в раменете, в движенията му се чувствуваше спокойна, небиеща на очи сила, но в очите му прочете все същата обърканост, която някога така я дразнеше.

— Благодаря ти, че дойде. . . — каза тя.

— Благодаря за почерпката — каза той и си излезе.

След като се изкъпа, Клавдия Алексеевна се почувствува по-бодра. Украси краката си с чехли, облече стария удобен халат, в който нейното едро тяло се усети по-свободно, косите ѝ, гъсти и непокорни, освободени от фуркетите, шумно се плиснаха върху раменете ѝ.

Изкъпана и свежа, тя се почувствува почти млада. Майка ѝ ѝ наля чай и сложи сладко в една съдинка.

— Благодаря, мамо — каза Клавдия Алексеевна, — не трябва пирожка. И така пълнея.

— Нужно е движение — каза майката.

— Нужно е — съгласи се Клавдия Алексеевна, — а откъде да се вземе? Винаги в колата, да я вземат мътните! А без нея — накъде? Работа много, време — малко!

— Няма ли да поспиш?

— Не, н:, няма да успеея.

Пиха чай. „Льошка!“ — извика някой на улицата. — „Льошка, накъде се носиш?“ Мина компания с транзистор. Част от мелодията прелетя през прозореца.

— Защо пък той идва при тебе? — попита Клавдия Алексеевна.

— Иван ли? — сви рамене старицата. — Изглежда, му допадам на сърцето.

— Свой човек значи? — Клавдия Алексеевна се усмихна.

— Той и на тебе не ти е чужд!

— Сега ми е чужд.

— Изглежда, че държиш сърцето му. . .

— Защо? Разделихме се приятелски, ти знаеш. А мъж да живее дълго сам е трудно.

— На тебе пък леко ли ти е?

— За мене по-добре е сама. . .

— Къде му е по-доброто? Тридесет години съм вдовица. Знам какво е живот без мъж.

— Мамо — Клавдия Алексеевна се намръщи, — за какво е този разговор? Вие може би искате да ме сватосате!

— Каква сваха съм аз — усмихна се майката. — Но сама жена на твоите години не е хубаво. Възрастта е опасна.

— А може би не съм сама? Откъде знаете?

— Не съм спяла — рече старицата, — гладкост няма у тебе. . .

— И вие не сте твърде гладка — отбеляза дъщерята.

— С мене ще се натъртят — съгласи се майката.

Известно време те мълчаха. Нито се вслушваха в живота вън, на улицата, нито мислеха — всяка за нещо свое.

— Ще идеш ли при Святослав Савич? — попита майката. — Много остаря.

— Пенсионира ли се?

— Не иска.

— Ще ида.

Той стоеше пред нея — дребен, слаб, много спретнат, и тя си спомни как е идвала някога тук — същия дом, същия ред, същите ученически тетрадки, би трябвало и темите на съчиненията да са същите.

— И познатата цигулка.

— Не си ли забравила? Да, Клавдюша, свиря, цапотя — той кимна към триножника в ъгъла, — непоправим дилетант.

— Не винаги може да се проумее — каза тя — кой е дилетант, кой е професионалист.

— Права си — засмя се той, — ако на дилетантите им се даде свобода, те могат да станат опасни.

— Не това исках да кажа — промълви Клавдия Алексеевна, но не продължи мисълта си, а внимателно заоглежда стената, цялата покрита със сним

ки на жена.

— Отдавна ли я погребяхте?

— Преди две години.

Снимките бяха подредени в хронологически ред — момиченце, почти дете, девойка, млада жена, зряла жена, първите бръчки, на челото и около устните, побелели коси, увяхване, старост. На снимките се променяше и обстановката — стая, вила на веранда, гора, плаж, училище, празнична маса, градинска алея, борт на параход и отново стая, стая, стая — светът постепенно се стесняваше.

— И навсякъде Вера Николаевна — въздъхна Клавдия Алексеевна.

— Да, навсякъде е Верочка. И тук това е тя — той показва девойката, — и тук (млада жена на плажа, разголеното тяло под лъчите на слънцето), и тук (спретната стара жена в кресло), така да се каже, това е животът на човека.

— Провървяло ѝ е — рече Клавдия Алексеевна, — срещнала е вас.

— Кой знае — рече Святослав Савич — покойната беше мълчалива.

Неговите думи ѝ се сториха странни, като че ли за миг се докосна до чужда тайна. Той я гледаше и си мислеше:

„И все пак има нещо не докрай разбираемо в това, че такова уверено съществуване ти си вдигал някога на дъската. Любопитно е какво чувствава тя сега? Някакво смесено чувство, което винаги се появява при среща с бивш учител. . . Отишла си надалече, животът ти е многолик, а тук нищо не се е променило. И така си е впрочем.“

Той изрече гласно:

— Чуйте. . .

— Защо ми заговорихте на „ви“?

— Все пак, голям човек — той се усмихна смутено.

— Не чак толкова, не ме обиждайте.

— Добре. Слушай, имам една идея.

— Само една ли? — попита Клавдия Алексеевна.

— Засега една. И ме е завладяла напълно. Има един млад човек. Рисува и моделира. Според мене — интересно. Иска ми се да хвърлиш око.

— Та кога, скъпи? — Тя почти безпомощно разпери ръце.

— Веднага. Той живее на две крачки. Почти ми е съсед.

— И твой ученик, разбира се!

Той почти се изчерви.

— Естествено. Но няма да съжаляваш. Приготвил съм ти и една изненада. . .

Тя искаше да го поразпита, но старецът тайнствено притисна пръст до устните си.

Колата я чакаше.

— Седнете — Клавдия Алексеевна покани стария човек.

Той рече:

— Защо? Наблизо е. Пък и времето е чудесно.

За миг тя се обърка, но после каза на шофьора:

— Всичко хубаво! Аз ще се поразходя.

— Да ви изчакам ли?

— Не, свободен сте — каза тя с известно нетърпение.

Шофьортът обърна колата и изфуча. Едва го видяха.

Те вървяха бавно по улицата. Беше приятният час пред залез слънце. Минувачите, които срещаша, се покланяха на Святослав Савич.

— Всички ви познават — каза Клавдия Алексеевна.

Той се усмихна.

— Поживей като мене. . . — Помълча и добави: — Н на едно и също място. . .

— Никога ли не сте съжаливали за това? — попита тя.

— Може би не — рече Святослав Савич. — Хората, особено младите, винаги се боят да не пропуснат нещо. Всички помнят добре, че животът е единствен. Но дали и ти самият си единствен? Именно това забравяш. Между другото не всичко е според силите ти и според духа. Нужна е трезвост. Без нея вероятно има повече надежда, но затова пък с нея има по-малко падения.

— Не зная — каза тя със съмнение. — Да си поставиш предел. . . да се боиш от нещо. . .

— Трезвостта не е страх — каза Святослав Савич неочаквано строго, — за трезвостта е нужно повече мъжество. Дори безпощадно, до известна степен. . .

— Не зная — повтори тя, — аз не бих могла така. Всичко би ми станало безинтересно.

— Помня — кимна той, — помня как ти се изскубна оттук. Какво пък, постигна своето. . .

Тя рече без лукавство:

— Кой знае. . .

Той поклати глава:

— Ненаситна си. Всичко ти е малко.

Тя отговори с пресеклив смях.

— Ти не ме слушай — внезапно каза Святослав Савич, — всяко подказване е глупост. . .

— Тогава кого да слушам? Вие сте по-възрастният. . .

Той махна с ръка.

— Ох, тези по-възрастни! Само си придават вид. . . Младите сега ни разкъсват със зъби.

— Да — промълви тя с неопределена интонация. — За тази работа са майстори. Много големи педали за газ имат. . .

Отекващи крачки по улицата, отчетливо уеднаквени в общ ритъм, привлякоха тяхното внимание. Вървяха новобранци, водеше ги лейтенант.

— Вова! — извика Святослав Савич.

Невисокият момък се обърна — слабо лице с изтънчени черти. Радостно помахна с ръка.

— Служиш ли? — нито извика, нито попита Святослав Савич, макар че това без друго беше ясно.

Юношата кимна и му изпрати една усмивка, която беше длъжна да демонстрира неговата несъкрушима бодрост.

— Не изоставай — подхвърли лейтенантът.

Момчетата ускориха крачка.

— Способен момък — промърмори Святослав Савич, — миналата година завърши.

— Не постъпи ли в университет?

— Не му достигна бал.

На отсрещния тротоар стоеше едно момиче.

Гледаше след войниците.

— Ето тук е! — каза Святослав Савич.

В ъгъла покрай розетката направо на пода бе поставен магнетофонът, от неговата утроба излизаше едва провлачена мелодия. Клавдия Алексеевна се огледа. Виждаше достатъчно просторна стая, почти празна, с врата в дълбочина.

Два стола, много ниски, диван, леко издигнат над пода — просто матрак, покрит с губер, застанал на нежни, умишлено подрязани крачка — това беше всичко.

Останалото пространство засмаха платна и някакви, както ѝ се стори, набързо моделирани фигурки. Електрическа крушка висеше на шиур, без да е покрита от абажур или похлупак, което за Клавдия Алексеевна беше най-верният знак за неугледност и неуреденост, винаги навяващи смъртна тъга — тази крушка, дразнеща със своята оголеност, висеше от тавана.

После напред пристъпиха домакините. Той беше по-висок от среден ръст и макар да изглеждаше възпълен, правеше впечатление на завидно здрав човек. Ризата му беше разтворена и пред погледа на Клавдия Алексеевна се натрапи черната гъста окосменост на гърдите. Ръкавите бяха навити до лактите и се виждаше, че и ръцете му са обрасли обилно с косми. В този момент едната му ръка прегръщаше момичето. Момичето не беше хубаво, но в нейното простовато лице, в светлите дръзко гледащи очи, в някак дивата ленива грация имаше непонятна привлекателност, която по странен начин засягаше Клавдия Алексеевна. Неволно тя наведе очи и забеляза, че момичето беше босоного. Странно нещо — именно това обстоятелство ѝ беше трудно да забрави и току разсърдена на самата себе си, тя гледаше малките грубовати ходила с големи, приличащи на патрони пръсти.

Художникът освободи ръката си, която господарски лежеше на бедрото на момичето, и приятелски я положи върху малката длан на стареца.

— Влезте, много се радвам — подхвърли той, като се облягаше неловко ту на единия си, ту на другия си крак. След това реши да се представи на гостите: — Казвам се Антон. А това е Лида.

Тя се ръкува отначало с Антон, а после с Лида, която внимателно я огледа със своите дръзки очи.

— Клавдия Алексеевна.

— Клавдия Алексеевна дойде от Москва — каза Святослав Савич. — Иска да види твоите работи.

— Е, тя не е дошла за това — прокънтя гласът на Антон.

— Не — каза Клавдия Алексеевна, — няма да лъжа, не за това.

Антон се наведе към магнитофона.

— Не ви ли дразни?

И макар че гостите поклатиха глави отрицателно, той изкомандува:

— Лида, намали звука!

Вратата на стаята се отвори и се показва Иван.

Носеше поднос, на подноса тихо потрепваха чаши с тъмночервена течност.

— Ето как се прави това — каза той с доволен тон и видя Клавдия Алексеевна. — Привет — но не успя да скрие своето изумление.

Тя се отзова:

— Привет!

Святослав Савич ликуваше. Даже леко танцуваше от удоволствие.

— Ето я изненадата! — пляскаше той с длани. — Ето я изненадата!

— Значи се познавате? — попита Антон.

— Малко — каза Иван.

— А по-отблизо? — неочаквано запита Лида.

— Ние сме бивши съпрузи — отговори Клавдия Алексеевна.

Святослав Савич я погледна предпазливо и каза:

— Него също го пропагандирах, както виждаш — и посочи с ръка платната в рамки и без рамки.

Тя кимна.

— Виждам.

— Нали си помислихте: какво ли прави той тук? — попита Лида.

Имаше нисък глас с едва доловими хрипове. Гостенката усети в него известно недружелюбие.

— Правя коктейли — обясни Иван, посочвайки с очи към подноса. — За да ви ги поднеса.

— Символично — каза Святослав Савич.

Клавдия Алексеевна замълча.

Иван излезе, а Лида постла вестник на дивана, донесе франзела и топе-но сирене.

И изведнъж попита Клавдия Алексеевна:

— А защо — бивши?

— Лидка. . . — протестиращо се обърна към нея Антон.

Клавдия Алексеевна искаше да отговори рязко, но се сдържа:

— Не зная.

Долавяйки насмешливия ѝ поглед, все пак добави:

— Бих казала: несъвпадение на характерите, пък и той няма характер.

— Ух, колко строго — каза старецът.

Антон погледна към дивана и въздъхна:

— Мезето не е много.

— Това не е съществено — каза Клавдия Алексеевна, — показвайте!

Иван се върна с две чаши и внимателно ги сложи на дивана.

— Тук изобщо всичко е скици — каза Антон. — Няма още завършени картини.

— Щом няма, здраве да има — каза Клавдия Алексеевна.

— А осветлението не е много добро — угрижено каза Святослав Савич, като посочи електрическата крушка.

— Според мене вие се вълнувате — каза му Клавдия Алексеевна.

Той се смути.

— Аз съм отчаян любител на изкуството.

— Може би, да пийнем в началото? — попита Антон.

— В началото ще погледаме — каза Клавдия Алексеевна.

✓ На трезва глава — прибави Иван и я погледна.

Тя усети, че се изчервява, и недоволно присви устни.

— Толкова по-зле за мене — усмихна се Антон.

— Достатъчно — рязко каза Лида.

Нейните думи се отнасяха за мъжа ѝ, но тя гледаше Клавдия Алексеевна, която отново долови някакво предизвикателство.

. . . Това беше странно и язвително изкуство. Имаше портрети. Клавдия Алексеевна не познаваше никого от изобразените и все пак отчетливо усещаше, че тези платна криеха неочаквани открития за тези хора.

Погледът на Антон очевидно е бил съсредоточен. Или е търсел в лицето онзи детайл, който осветява цялото от неочакван ъгъл, или внезапен ракурс му е помогнал да освети онова — Клавдия Алексеевна ясно го разбираше, — което ни най-малко не би могло да бъде явно, отразено във външността. И това неволно шпиониране от портретиста предизвика у нея глухо съпротивление. Неочаквано едно лице ѝ се стори познато. Като си спомни, тя намръщи чело, но лицето, което току-що я раздразни, за миг се яви от миналото и изчезна.

— Това е Викентий Брониславович — каза Святослав Савич, — помниш ли го? Преподаваше рисуване.

— Атос — подсказва Иван.

Клавдия Алексеевна въздъхна облекчено. Разбира се, че отлично помне-

ше този човек. Неговата съдържаност, неговата недостъпност. И презрителната му полуусмивка на обеднял дворянин, макар че помежду си го наричаха с името на френския мускетар.

Но този поглед на кошута, тази уплаха в ъглите на устните?

— Атос беше по-твърд — каза тя.

— Мислиш ли? — втренчи се Иван.

— Та нали го познавам като много по-стар — каза Антон. — А впрочем навярно не съм успял. . .

— А това съм аз! — малко тържествено каза Святослав Савич. — Добре ли съм?

Клавдия Алексеевна погледна портрета; а след това стареца и бавно кимна. Попита:

— Още какво има?

— По-нататък — само Лидка — каза Антон.

И в действителност това бе цяла картинна галерия, посветена на Една и Единствена. От всички платна гледаше простотата, уверено в своята привлекателност лице. По-често — само то, по-рядко — контур на фигурата, а на няколко пъти — цялата, от глава до пети, почти гола.

— Рисувате своята жена като модел — каза Клавдия Алексеевна.

— Многовековна традиция — засмя се Антон.

— А дали тя не е против такава традиция?

— Не — каза Лидка. — Аз съм „за“!

Тя гледаше Клавдия Алексеевна и сякаш говореше: „Не ти харесвам и разбирам това, но на мене пък ми е съвсем безразлично, тук е моят дом и аз ходя боса, защото така ми харесва, това харесва и на моя мъж, а след като вне си отидете, той ще ме рисува отново така, както му се иска, а после ще правим любов и можеш да повярваш, че това е много приятно — да обичаш такъв талантлив и пълен със сила човек. . .“

— Вие и моделирате ли? — попита Клавдия Алексеевна.

— Опитвам — каза Антон.

Клавдия Алексеевна гледаше, втренчила очи: бъчва и подаваща се от нея длан — какво е това?

— Диоген — каза Антон, разбрал нейния поглед.

— Забавно — каза Клавдия Алексеевна.

— Да пийнем за тази работа! — предложи Антон.

Лидка притегли главата му към гърдите си и го целуна.

— Пристъп на нежност — каза Антон.

— Според мене заслужи го! — каза Лидка.

— За вас! — каза Иван на двамата съпрузи.

— За вас, такива млади — каза Святослав Савич.

Клавдия Алексеевна едва сръбна мълчаливо. След това каза:

— Желяя ви успех. Не съм специалист и не мога да съдя, но беше интересно.

— Неспециалистите съдят повече от всички — каза Лидка. — И каква са напаст! На химика никой не дава съвети.

— Изкуството е за хората — каза Клавдия Алексеевна.

— А химията за кого е?

— Химията е наука.

— Изкуството също е наука. . .

— Е, това пък ти го изтърси — каза Антон.

— Него го учат.

— Какво да се прави — каза Клавдия Алексеевна полусъчувствено, полунаставнически, — в лабораториите не ходят, а изложбите посещават.

От химията се ползват, а от изкуството се вдъхновяват. А ако вече не се вдъхновяват. . .

— Бедничкият ми. . . — каза Лида и отново целуна Антон.

— Не е чак толкова беден — каза Иван.

Червенина изби на бузите на Клавдия Алексеевна.

— А изобщо отнасяйте се към критиката търпимо—рече тя, чувствавайки, че говори малко по-високо, отколкото е необходимо, — от нея никой не е умрял.

— Което утешава — каза Лида.

— Късно е — каза Клавдия Алексеевна, — благодаря за посрещането.

— Аз ви благодаря — каза Антон. — Бих ви понарисувал.

Лида сменяше плочата, въртейки бос крак.

— Времето едва стига, обидно — каза Клавдия Алексеевна, послъгвайки мъчително.

— Много е обидно! Искаше ми се нанстина.

— Нищо. Има много хора — и по-достойни, и по-интересни. Довиждане, Лида!

— Желая ви щастие — отзова се жената на художника.

Клавдия Алексеевна и старецът излязоха на улицата. Тъмнееше. По-край съседните врати крадешком вървеше момче на около шест години с пушчица, готова за стрелба.

— Благодаря, Святослав Савич — каза Клавдия Алексеевна.

— Не ми ли се сърдиш?

— На вас?

— Той е много способен — каза старецът.

— Жена му мисли същото.

— Не, истина е.

— Ах, жалко, че освободих колата. Вече е тъмно.

Хлопна се врата. Появи се Иван.

— Виновен съм. Забавих се.

— Ванюша, бъди здрав. — Святослав Савич разтърси ръката му. —

Ще изпроводиш ли Клавдия?

— Разбира се — каза Иван.

— Време е. . . — Старецът ѝ протегна восъчна длан.

— Довиждане, Святослав Савич!

— Да допуснем, че е „довиждане“. Бях много радостен. Не се ли сърдиш за. . . вернисажа?

— Не, не, беше много забавно! Аз съм ви благодарна.

Той се наклони към нея, като снижи глас:

— А за. . . изненадата?

Клавдия Алексеевна се усмихна насила и махна с ръка. Святослав Савич каза набързо:

— Е. . . нека всичко върви на добро! Не ни споменавайте с лошо!

— Отново на „вие“. . .

— Прости ми! Сам не доумявам как се прокрадна.

И неочаквано добави:

— Все пак животът лети бързо!

— Джей. . . е-е-е! — високо почти пропя момчето. — Джее-ей-мс! Прелай се! Ти си обкръжен!

— Пирати лови! — каза Святослав Савич.

Той им стисна ръцете и си тръгна към дома.

Известно време те вървяха мълчаливо. Внезапно Клавдия Алексеевна каза:

— Неспокойна глава!
— Ти за Антон ли? Той няма глава, той няма очи! Взор, както казвали славяните.
— Аз за Святослав Савич говоря. Все нещо прави, все нещо иска. . .
— Всички искат нещо — възрази Иван.
— А ти?
— А с какво съм по-лош?
— Ти искаш само едно — каза тя с неочаквана горчивина, — да те оставят на спокойствие.

Той се засмя и не отговори. След това отново, както тогава в нейната стая, заговори. Започна шеговито, но постепенно шеговитата интонация почна да чезне и накрая съвсем се изгуби.

— Те вървяха по улиците на града — говореше Иван, където беше минало цялото им детство и младост, и дърветата, които ги срещаха, хвърляха към тях огромни страни сенки. И светлината на луната се смесваше със светлините на уличните лампи.

— Колко е красиво! — насмешливо отбеляза Клавдия Алексеевна.

Но той не ѝ отговори, само се взираше наоколо, всичко забелязваше и си мислеше:

„А нали избираме познатия маршрут. И търсим това, което е останало от онова време. Ето я будката, където продаваше куцийт старик, ето я хлебарницата, ето го и този ъгъл. . .“

И Клавдия отбеляза в себе си:

„Познатия ъгъл. Тук тичах към него. Изтормозя го четвърт час и се появявам. . . Отначало веднъж седмично, а после — всяка вечер.“

И сякаш чул нейните мисли, той също размотаваше кълбото по-нататък:

„Ходехме в тази градинка, там имаше една тъмна алея за нас и наша скамейка. . .“

— Джей- еймс. . . — долиташе едва чуто. — Джеймс, предай се! . . .

Иван каза на глас:

— И веднъж този град ѝ стана ограничаващ и тесен и тя си отиде от него завинаги. . .

— Всичко е вярно — каза рязко Клавдия Алексеевна, — ограничаващ и тесен. Но аз мислех и за тебе.

— Разбира се! — Иван сви рамене. — Но Москва е по твоя мярка, очевидно не е по моята.

Дълга клонка, виснала над тротоара, се разлюля от лекия вятър и докосна главите им. И те отново замълчаха.

„Колко е просто. . . — Мислите на Клавдия Алексеевна се гонеха една след друга. — От просто по-просто! И даже не спори. Сякаш не вижда кой как е преживял.“

„Интересно какво очаквах днес? — размишляваше Иван. — Нали очаквах нещо. . .“

— Таня, ела да пийнем чай! — донесе се от един разтворен прозорец. — Та-а-ня, ела да пийнем чай. . .

— На тебе наистина ли ти харесаха? — попита тя.

— Какво?

— Картините на този момък? — каза Клавдия Алексеевна.

— Не зная. Изобщо, да!

— Не ще и дума! Винаги е било така. Щом само нещо не ми е по сърце, ти изведнъж му намираш достойнства.

— А нима на тебе не ти беше по сърце? — удиви се Иван. — Така и не разбрах.

— Ах, да! Работата не е в това. . . — каза тя. — Способен, неспособен, кой, кой знае това? . . . Нека е способен. Не ми е по сърце; не. Целият този стил. Показна небрежност. Показна неуютност. И тази девица, в която има разпуснатост във всяко движение.

— Тя не е девица.

— От само себе си се разбира.

— Тя е съпруга.

— Съпругата не се държи така. . .

— Не е необходимо, Клавдия — помоли Иван.

— Ах, извинявай — каза тя, — нали тебе винаги такива. . . те грабваша. Помниш ли, у Павлови, на новото място. . . Гостите им. . . от Чернигов.

— Как да не помня — усмихна се Иван.

— Точно такава една. . . Като две капки вода. . . Ти цяла вечер не можеше да се откъснеш. . .

Иван я погледна изумено.

Клавдия Алексеевна почувствува, че се изчервява, и спря да говори.

— Човек не бива да се озлобява, веднага оглупява — рече тя. — За вкусовете не се спори.

Излезнаха на ярко осветена улица. От вратите на киното рукна тълпа. Пресрещаните хора разделяха Иван и Клавдия Алексеевна. И само след като завиха зад ъгъла, хората станаха по-малко.

Иван се опита да разведри атмосферата:

— Вечерта беше тиха и предразполагаше към спокоен, почти тъжен разговор. Но, както винаги, те лошо се чуваха един друг.

— Ето затова ти не стана писател — произнесе тя рязко.

— Какво означава затова?

— Изприказва се. Да се пише беше скучно. . .

Той се замисли.

— Може и така да е. . .

— Какво чувствувах, когато гледах как се превръщаш в неудачник. . .

Той се спря. Спря се и Клавдия Алексеевна.

— Клавдия — попита той тихо, — какво става с тебе?

— С мене ли? Всичко е наред!

— Това е главното. А какво става с мене — не е чак толкова важно.

— Много си скромнен — каза тя.

Иван се опита да се размее.

— Принудителна скромност. Все едно — принудително кацане.

— Тё това е то!

Като се позабави малко, той попита:

— Ти сама ли си?

— Сама съм — каза Клавдия Алексеевна. — Силна съм, Ваня.

— Аз значи съм слаб.

Тя кимна и каза важно:

— Ти не си. . .

Отново на пътя им се показа двойка. Стояха и се целуваха. Сплетени ръце, глава до глава. Иван и Клавдия Алексеевна ги обиколиха отляво и отясно.

— Омръзна ми — рече Клавдия Алексеевна.

— Какво ти омръзна?

— Омръзна ми да гледам как се натискат пред очите на всички.

— Та вече е тъмно — каза Ваня.

— Те и на светло. . .

Той каза миролюбиво:

— Повече хумор. Клаша...

— Хуморът е по тяхната част. Прощавай...

— Прощавам — усмивна се той. — Прощавай и ти, Клаша! Добре е да се прощава...

— Благодаря за поучението — каза Клавдия Алексеевна. — Ето че съм си у дома!

Те се спряха.

— Честитко стоях пред тази врата — каза Иван. — Дълго се сбогувахме...

— Е-е... — каза тя предпазливо. — Що за лимонада?

— Без да искам — каза Иван.

Помълчаха. Време бе да се разделят.

— Мама навярно се е изчакала — каза Клавдия Алексеевна.

— Така ще да е.

— Е, до утре — тя се позабави. — Какво ги е сполетяло тези в Бегичи?

— Неприятна работа.

— Както е прието.

— Един учител — обясни Иван — организираше театрална студия. И за това написаха писмо.

— На вас ли писаха?

— До местната инстанция. Че не се занимавали със самодейност, а с любов. Голяма разгулност и неприличие. Решили да закрийт студията, а учителя го гледат накриво и той вика за помощ: SOS!

— И ти значи — със спасителен пояс!

— Там ще видим дали ще спасяваме, или ще удавяме — разсмя се Иван.

— Какъв си разсъждаващ! — тя поклати глава. — Станал си възрастен. Добре. Ще те видя в работата.

— Той видя в тъмнината нейната усмивка и като отговор се усмивна.

— Значи към седем.

— Към седем.

Без да се сбогува, тя влече в къщата. Иван погледна след нея и закричи по своя път.

Старата жена седеше в кухнята.

— Защо не спите, мамо? — попита Клавдия Алексеевна.

— Искях да те нахраня — каза майката.

— Няма да ям — каза Клавдия Алексеевна. — Лягам да спя. Утре ще ставам рано.

— Какво те е сполетяло?

— В Бегичи отивам. За един ден.

— Някаква работа ли?

— Да-да... такава работа...

— Звъняха за тебе — каза старата жена. — Питаха утре кога да изпратят кола.

— Отменя се — каза Клавдия.

Тя отиде в коридора и вдигна телефонната слушалка. Два пъти завъртя шайбата.

— Може ли да ми дадете Москва? Само че бързо! Тук е две-четиридесет-осем-десет. Бахарева. В Москва — четири-три-пет-две нули-шестнадесет.

Тя седна на неоправеното легло в стаята. Майката стоеше до вратата. Клавдия Алексеевна с удоволствие смени общата с домашни чехли и започна да си сваля роклята.

— Мамо — попита тя, — много ли съм се развалила за три години?

— Не — на устните на старицата просветваше насмешка. — Хубава си!
— Не съм ли прекипяла? — тя огледа бедрата си.
— Съвсем малко.
— Добре — каза Клавдия Алексеевна и ъкочи дрехата в гардероба. —
Всичко това е без значение.

Телефонът зазвъня пресекливо и настоятелно. Като обличаше халата в движение, Клавдия Алексеевна излезе в коридора.

— Да, да — заговори тя, — аз съм, Екатерина Василиевна. Е, как е там при вас? Всичко спокойно ли е? Звънят ли? Е, нека звънят. Откъде? Е, това е сериозна работа! Добре сте казали — след два дни. Хубаво. Кажете ми как е Карпуша. Не тъгува ли, не? Ох, бедничката! Та как да не се вълнувам! Вълнувам се. . . А вие не се страхувайте, тя обича милувките.

В слушалката крещеше далечен неразбираем глас.

— Е, всичко хубаво — каза Клавдия Алексеевна, — благодаря за помощта. Във вторник ще се видим. Добре. Лека нощ.

И тя остави слушалката.

— За тебе не катеричка — въздъхна майката. — Детенце за тебе. . .

— Достатъчно! — Клавдия Алексеевна хвърли халата и свали чорاپите.

Старата жена се намръщи и гъстите вежди се съединиха над носа.

— Да не си по-лоша от другите?

— По-добра съм. Ето защо не мога да си намеря половинката!

Клавдия Алексеевна си легна.

— Мамо — внезапно извика тя.

Старата жена се спря на самия праг.

— Вие какво сте почнали да си пийвате с Иван? Боледувахте. За вас пиенето е вредно.

Старата жена отговори тихо:

— За мене е вредно сама да пия. А двоица — приляга.

И като видя, че дъщеря ѝ се приповдига на лакът, каза:

— Спи. Ще ставаш рано.

Угаси лампата и излезе от стаята.

Рано сутринта под прозореца се чуха три подканващи изсвирвания. Клавдия Алексеевна беше готова — облечена, сресана, бързешком допиваше чая в кухнята.

Тя спа неспокойно, събуди се по-рано, разресва и нагласява косите си с преголямо старание, дълго мисли какво да облече, после извади елегантна рокля и вече почти бе решила, но като се погледна в огледалото, остана недоволна от себе си и в резултат на това отново облече вчерашния строг костюм.

Майка ѝ стоеше до вратата и замислено я наблюдаваше.

— Не бързай, ще се опариш — каза тя тихо и неочаквано се усмихна.

Клавдия Алексеевна остави чашата, без да я допие.

— Вие — за чая ли говорите? Или за нещо друго?

Майката не отговори, но не прикри насмешката.

— Това е всичко, мамо, тичам. . .

Целуна я в движение и изтича на улицата.

В удобния син москвич бяха Иван и невисок наконтен младеж с цветно сако, вратовръзка и златна халка на безименния пръст.

— Как спяхме? — попита Иван.

— Нормално — каза Клавдия Алексеевна.
— Запознайте се — каза Иван, — това е Петър, шофьор в нашия кореспондентски пункт.

— От днешния ден — протегна ръка младежът. — Вчера се оформи това.

— Днес е неговият дебют — потвърди Иван.

— Много ми е приятно! Клавдия Алексеевна. . .

— Петя. Аз отдавна исках да работя в печата. Печатът, нали знаете, това е сила. Днес — неизвестник, утре — във вестник! Не е ли така? Разбрахте ли ме?

— Тръгваме ли? — не попита, а по-скоро подкани Иван.

Те седнаха на задната седалка, Петя запали мотора, москвичът се плъзна бавно и потегли по утринните улици, свежи подир съня. Хората все още бяха малко, въздухът беше чист и прозрачен.

— Бързо ще ви закарам до Бегичи — обеща им Петя, — тоест, искам да кажа, че дори и няма да забележите.

Колкото повече приближаваха края на града, толкова по-нови и по-високи бяха къщите.

— Отпреди в покрайнините бяха къщурките, а сега е обратно — каза Клавдия Алексеевна.

— Градът се строи забележително бързо — потвърди Петя — и поглъща всичко наоколо. Постепенно ще стигне и до Бегичи, ще видите. И Бегичи ще бъде не районен център, а градски район.

— Да се надяваме, че няма да е скоро — каза Иван.

— Та вие против ли сте? — учуди се Петя.

— Аз съм за градовете-спътници.

— Кажете направо — за градчета — усмихна се Клавдия Алексеевна. — Според мене ти си се родил късно. — Би трябвало да живееш в град Окуров¹. . .

— Москвичани не благоволяват да посещават периферията — каза Петя. — Освен тази, освен тази, за която аз карам. Разбрахте ли ме?

И той се засмя от собствената си шега.

Колата излезе извън града и се понесе — отначало покрай бостани, зеленчукови градини, покрай градини, горички, а след това покрай полета, почернели от есенни бодливи стърнища.

Петя пусна радиото.

— Серенадата на Дриго — усмихна се Иван, — помниш ли?

— Всички плочи ли събираш? — попита Клавдия Алексеевна.

— Аз съм човек постоянен — каза Иван.

— Естет — каза тя присмехулно.

— Естет от град Окуров — кимна той, съгласявайки се.

— Ти да не се обиди? — попита тя.

— Какво говориш! — успокои я Иван.

— Пътувах дотук с един пианист. Той ме покани. . . да го чуя. . . — Тя се порови в чантата си и протегна визитната картичка, дадена ѝ от спътника във влака.

Иван даже подсвири на.

— Охо! Той е мой любимец.

— Наистина ли?

— Ако живееш в Москва, не бих пропуснал нито един негов концерт!

— Ето че би могъл да живееш — усмихна се Клавдия Алексеевна.

¹ Град Окуров — от едноименната повест на Горки

Иван не отговори.

Отляво, встрани от пътя, стоеше едно момиче и ги гледаше изпод ръка.

— Ей, годенице — извика ѝ Петя, — почакай ме, ще се върна и ще те откарам обратно.

И като се извърна към своите пътници, сподели съображението си.

— А годеницата не е лоша? Истина ли казвам?

— Истина, истина — рече Иван, — годениците всички до една са добри.

— И моята жена е първокласна — каза Петя. — Ей такова момиченце, ама — или да, или не! Само като я видях, тутакси разбрах: ще се ожени! Тоест искам да кажа — не се колебах. Веднага втасах, определих среща, казвам: ще чакам точно в седем. А тя: нямам часовник. Аз имам златен, свалях го, сложих ѝ го на ръката и казвам: няма да закъснявате.

— Откога сте женени? — попита Клавдия Алексеевна.

— Почнахме третия месец. Живеем като ангели. Тя идва заради мене в работата ми, а аз заради нея — в нейната. Тя е медицинска сестра. Всички болни ѝ се увъртат. Болните, знаете ли какъв народ са? По-лош и от здравите!

— Това е вярно — кимна Иван.

— Но тя никого не забелязва. Просто е хлътнала по мене. Наистина. Аз самият съм красив, много ми се лепят, затова тя всеки ден ми казва: „На никого няма да те дам!“

— Да позавидиш — каза Иван.

— Просто чудо! „На никого няма да те дам!“ Онзи ден бяхме на кино. Някакъв филм за индианци. Аз съм се заяпал, изведнъж виждам: по бузите ѝ текат сълзи. „Галочка — казвам, — какво ти става?“ „А защо — казва тя — ти не ми обръщаш внимание?“ „А? Едва я успокоих! Разбирате ли ме? Просто чудо! И иска дете. Значи има интерес към живота.

Петя се засмя от удоволствие. И в този момент насрещният автобус едва не се блъсна в москвича. Петя извъртя кормилото до краен предел. Клавдия Алексеевна бе отхвърлена към Иван, той я улови и няколко секунди те останаха в това положение.

— Къде гледате? — попита Клавдия Алексеевна. — Виж го ти шофьора!

— Да. . . — проточи Иван. — Можеше да стане като в пссента: „Напразно Галина чака мъжа си у дома. . .“

— Как не — отметна се Петя, — той мене трудно ще ме гътне. Той има маса, а аз — реакция.

Погледна Клавдия Алексеевна и ѝ смигна.

— Защо се изплашихте? Напразно! Пета година карам без нарушение. Значи имам такъв талант. Гледайте си спокойствието.

— Ето и Бегичи се показа — рече Иван.

Тя мълчаливо разглеждаше първите улици.

— Още една годеница идва — отбеляза Петя, — момичето не е лошо наистина! Откак надянаха дългите фусты, забелязваш ги, виждат се. . .

Те стояха сред двора на едноетажна къща, една от онези къщи от времето, когато Бегичи беше просто голямо селище, място за почивка на отпускарите от областта и още не бе станал град и център на район. И дворът беше стар и занемарен, с чешма в единия край, с няколко хилави лехички. Кой знае защо непръксяното сновяха насам-натам загрижени, старателни жени.

(Следва)



ГЛЕДАЙТЕ ПО ЕКРАНИТЕ НА СТРАНАТА
НОВИЯ ФРЕНСКИ ФИЛМ
„ЛОШИЯТ СИН“

НА ЧЕТВЪРТА СТРАНИЦА НА КОРИЦАТА
КАДРИ ОТ ФИЛМИТЕ „НЕ ПОСТАВЯЙТЕ
КАПАН НА ТАЛАСЪМА“ (СССР) И
„ПЛЕШИВОТО КУЧЕ“ (УНГАРИЯ)



ISSN 0323—9993

