



КИНО

изкуство

10

ФИПРЕССИ,
СЪЮЗ НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ

КОЛОКВИУМ
„СЪВРЕМЕННО БЪЛГАРСКО КИНОИЗКУСТВО“

Приветствие

произнесено от **ЛЮБОМИР ЛЕВЧЕВ** — първи заместник-председател на Комитета за изкуство и култура

Уважаеми другарки и другари,
Дами и господа,

Преди всичко позволете ми да ви приветствувам най-сърдечно от името на председателя на КИК др. Людмила Живкова, от името на ръководството на комитета и, разбира се, от свое име за чудесната инициатива, за таланта и отговорността, с която вие — представителите на ФИПРЕССИ и Съюза на българските филмови дейци — организирахте съвместния колоквиум, посветен на съвременното българско киноизкуство.

Ние сме особено радостни да поздравим едни от най-изтъкнатите творци на световната филмова критика, събрани тук, за да се запознаят с най-новите творби и явления на нашето киноизкуство и чрез своите компетентни преценки да станат съпричастни към процеса на неговото бъдещо развитие.

Българското кино в своя постоянен стремеж да синтезира скъпоценните традиции и новаторски търсения на цялото наше изкуство измина един немалък и нелесен път. С право неговите най-добри достижения се свързват с двадесетилетието на всенародния априлски възход, осъществен под ръководството на БКП.

Характерно за този плодотворен период беше яркото участие на творци от всички поколения, тематичното и стилово разнообразие на изявите и, нека подчертаем, стремежът да се пресъздаде във високо художествени произведения нашето съвремие, образът на човека, който проправя през стръмнините на историята пътя на развитото социалистическо общество.

Днес българското киноизкуство стои уверено и категорично на идейните и естетическите позиции на социалистическия реализъм.

Освен всичко казано дотук за успехите на българското кино важен принос дава и ще дава все повече задълбочаващото се сътрудничество с кинематографиите на страните от социалистическото съдружие и преди всичко със съветската кинематография, която така щедро и безкористно споделя с нас своя огромен творчески опит.

Продължение от миналия брой, в който бяха поместени докладите на колоквиума.

Българското киноизкуство не само приема импулсите на тревожния свят, в който живеем, но също така отдава на този свят своя хуманизъм и своята жизнеутвърждаваща вяра. Ето защо ние с удовлетворение възприемаме този колоквиум, организиран от ФИПРЕССИ и Съюза на българските филмови дейци, като още един, може би скромен, но затоа пък напълно реален принос в утвърждаването духа на Хелзинки.

Високо и благородно е призванието на творците — да се борят за укрепването на мира и разбирателството между народите.

На гостите и на всички участници в настоящата творческа среща изказваме най-сърдечна благодарност за отзивчивостта и усърдието българското киноизкуство да достигне до повече умове и до повече сърца.

Желаем ви, скъпи приятели, плодотворна и успешна работа на колоквиума!

Борислав Пунчев, Болеслав Михалек (Полша), Емил Петров



ИЗКАЗВАНИЯ

УМБЕРТО РОСИ (Италия)

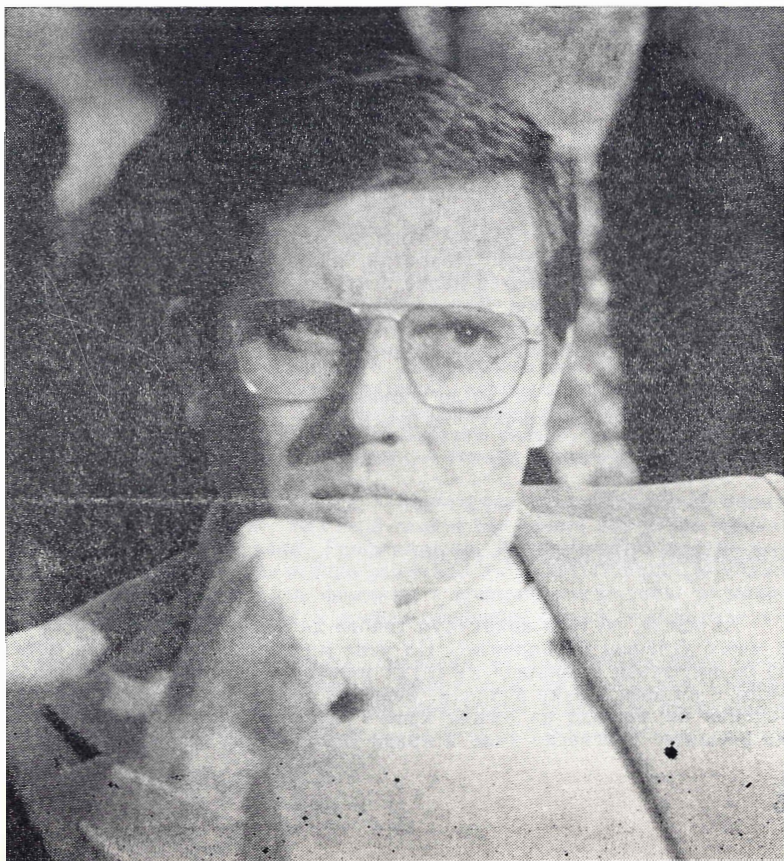
В Италия почти няма критик, който да познава българското кино. Мисля, че най-много двама-трима души са гледали български филми. У нас неколkokратно е отбелязвано, че социалистическите страни използват винаги търговската мрежа, за да разпространяват своята продукция. Но на един пазар като нашия, където доминират зрелищните, американските и дори филмите на европейските кинематографии, вашите кинотворби нямат никакъв шанс да ги конкурират.

Мисля, че би било по-добре, ако запознаването с кинематографиите на социалистическите страни бъде свързано със срещи с филморазпространението по линията на културните връзки, на демократичните асоциации, отколкото по търговска линия.

Искам да споделя с българските другари някои впечатления на критик, който сега се запознава с българското кино, който не е виждал български филми, преди да дойде тук. Тези впечатления може и да са погрешни, но са непосредствени, свежи. Преди всичко силно ме интересува оня тип кино, онова направление, което може да се свърже, общо казано, с ролята на сценариста Георги Мишев. Във филмите по негови сценарии различните истории, които се разказват, позволяват да бъдат превърнати в метафора на по-общи проблеми. Тези филми дават твърде пълна картина на българската действителност, те изобразяват драматичните промени на човека, свързани с промяната на производството.

Моето съждение не би трябвало да се възприема като обожаване на критичното начало в киното, а като положително оценяване на всичко, което разглежда действител-

Умберто Роси (Италия)



ността наистина диалектически. Във филмите на Мишев намирам повечето от новите положителни елементи на съвременното българско кино. Това е областта, в която социалистическите кинематографии могат да преодолеят откъсването на западната публика от своите филми. У нас публиката по причината, която изложих — комерсиализацията на зрелищната продукция, — не гледа много филмите на социалистическите страни като твърде риторични, не толкова интересни за нея. Затова аз мисля, че едно кино, което изхожда от действителността, което дава директна, реалистична картина за страна като България, може много да заинтересува западния зрител. Аз повтарям — не зрителя, към който е адресирано търговското кино, не зрителите, които са взети на прицел от търговците на филми, а зрителите, които се интересуват от същността на културните проблеми.

Бих искал да изтъкна значението на кинотворец като Захариев, най-вече способността му да покаже негативното във всекидневието. И специално езика, който той използва. Простотата на този език съставлява вече един ембрион на стил. Тъкмо обратното на това, което става в други български филми, тук човек има впечатлението, че обективът, светлината, монтажът, изборът на една или друга гледна точка на камерата са точно изучени, точно организирани.

Други мои разсъждения за българското кино се свързват с това, което аз наричам „критичен и антидогматичен подход“ към историята на страната, към проблемите на историята. Аз мисля, че един критичен и диалектичен подход към действителността и към по-близката история на вашата страна, както и на повечето страни в света, разбира се, е твърде важен факт. Този факт, мисля, може да се види вече в един филм като „Допълнение към Закона за защита на държавата“, където проблемите не са поставени по схематичен начин, по риторичен начин, а със стремеж да се даде реална картина на политическите конфликти, на цялостното положение на страната в даден момент.

Това е, мисля, много важен проблем, защото представянето на героичното, на великото в борбата за освобождение на народа и за социализъм е нещо много важно, но трябва много да се внимава този героизъм, това величие да не бъде намалено от външното величие на картината, от нейната риторика. Това се случва често — даже и в западното политическо кино.

Най-после има един тип кино, който озадачава. Аз мисля например за филма „Циклопът“. Това е филм, в който се смесват внушения, които идват от Тарковски, Кубрик, Фелини, минават през Антониони, откъсват се от общия контекст, в който са родени, и свършват като една форма на чист интелектуализъм. Мисля, че това е опасност — опасността да се прави кино по модела на кино, което вече са правили други. Това е опасност, която се чувства не само в някои български филми, но във филмите на редица страни, където току-що са започнали да правят кино, където кинематографиите се зараждат. Обикновено те търсят да откриват филмите, които други вече са открили. Би било голяма грешка за българското кино да се базира на внушения от това, което други са правили — на Запад или на Изток, без значение. Това не означава, че не трябва да се държи сметка какво са правили Фелини и други режисьори. Но не трябва да се повтаря това, което са правили другите.

По мое мнение киното трябва да оразява специфичността на националната култура на страната, в която се създава. Това не означава, че то трябва да се затвори в областта на националната култура. Напротив, националната култура трябва да се превърне в явление, което интересува целия свят, да се създават творби, които са едновременно общи, но и неповторими. Да се създават произведения, които интересуват всички, не защото са космополитни творби или са творби, в които се намира всичко, но защото това са творби, в които се говори специфично за проблемите, които могат да станат проблеми за всички.

В заключение бих искал да посъветвам българските другари да продължат по пътя, който следват, диалектично, без откъсване от своето културно наследство.

ЛЮДМИЛА ПОГОЖЕВА (СССР)

Аз мисля, че този колоквиум трябва да оценим като много интересно, много важно и много успешно мероприятие. На мене ми хареса това, че ние можахме предварително да се запознаем с докладите и че тук никой не повтаря изказани в тях положения. Прочетох с интерес всички доклади. Беше ми особено приятно да отбележа сериозната интонация на доклада на нашия колега Сервони, който класифицира всички особености на днешното българско кино и прави това, струва ми се, с голяма точност.



Иван Стоянович, Анжел Вагенщайн, Людмила Погожева (СССР), Зако Хеския, Вера Найденова

На мене също така ми хареса докладът, подготвен от полския колега Ришард Конишек, и неговите разсъждения за така наречения „фантастически реализъм“. Този термин ме накара да си спомня изказването на Достоевски, който винаги е настоявал на това, че неговият метод, неговият способ за отразяване на живота, на действителността може да бъде определен като фантастически реализъм. Известно е също така, че за най-реалистично произведение в световната литература Достоевски е считал разказа на Виктор Юго „Последният ден на осъдения на смърт“. Той е поразен от смелостта, с която бележитият писател описва как осъденият на смърт води своя дневник и след изпълнение на смъртната присъда.

Действително, има различни форми на реализъм в изкуството и на мене ми беше извънредно интересно да отбележа това във филмите, гледани на колоквиума. Един филм като „Козият рог“ съвсем не случайно се появи в България — той е продължение на по-рано възникнали тенденции да се съчетае съвсем реалистичен, даже мелодраматичен сюжет с поетичен, метафоричен език, който използва художникът. Колоквиумът започна с филма „Козият рог“. И това също не е случайно. Този филм на Методи Андонов утвърди една особеност на българското кино, която идва в голяма степен от поетическите традиции на предишните филми.

До „Козият рог“ аз виждам, макар и съвсем самостоятелен и оригинален, и филмът на Бинка Желязкова „Последната дума“.

Струва ми се, че не е много точно определеното, което някои дават за съвременното състояние на българското кино, назовавайки го „взривно“, взривяване на нови пластове от живота. Аз мисля, че не е нужно да се забравят създадените по-рано и извънредно важни филми като „А бяхме млади“, „Първи урок“, „Бедната улица“, „На малкия остров“ и много други, направени тъкмо в интонацията на такова поетично, метафорично киноизкуство.

Животът се движи напред не със скокове, а в постепенна еволюция. Днес онова българско кино, не така отдалечено от нас, има своя тежест със своите най-добри произведения, в това число и с поетичния си език. Графиката на „Козият рог“ и цветът на „Последната дума“ правят тези филми преди всичко режисьорски и операторски. По-малко интересни са актьорски. Това не е упрек към филмите, а констатация за това, че може да се създават силни, образни произведения и в тази обобщена форма, в основата на която лежи пластиката.

Бих искала да отбележа, че два от филмите, показани на колоквиума, имат сатирична насоченост: „Преброяване на дивите зайци“ и „Вилна зона“ на един и същ режисьор. Това говори за движение, за задълбочаване на тази важна традиция, възникнала също по-рано, но сега получила нов живот.

В този план извънредно важни, струва ми се, са тези филми, в които са показани извършващите се в живота процеси. „Селянинът с колелото“, „Дърво без корен“, „Вечни времена“, „Последно лято“ ни обръщат към съществена, важна, понякога драматична страна на нашия съвременен живот.

Никога България няма да забрави — както и много други страни — войната и фашизма. Но и в тези филми, обърнати към тази проблематика, има много ново. Аз имам пред вид филма „И дойде денят“, който на пръв поглед стои далече от филмите на Никола Корабов, на Захари Жандов, осъществени по-рано. Но заедно с това той взема от тях нещо много важно, много полезно, много съществено. Образите на Мустафата и девойката с нежното име Пшеничка — са една от интересните и плодотворни тенденции, която, струва ми се, ще се развива по-нататък.

За съветското кино също е характерно обръщането към документалния стил. По този начин в Съветския съюз са направени много филми. Отново заживяха документи, факти, с които са пълни нашите архиви. И тези архиви днес се сражават заедно с нас.

Не може да се забравят в отличния филм „Допълнение към Закона за защита на държавата“ драматичните, страшни кадри, показващи екзекуцията на революционерите. Целият строй на филма като че ли следва този документален план. Имаме всички основания да кажем, че той много правдиво, безкрайно точно, по нов начин разказва за борбата на българските комунисти, озовали се „извън закона“ във фашистката държава.

В световното кино сега има извънредно много криминални и детективски филми. Голяма част от тях са абсолютно безсъдържателни и не внасят нищо ново в историята на тези жанрове. Затова на мен ми харесва с каква упоритост, с каква последователност режисорът Рангел Вълчанов дава своя версия на детективския жанр. Помня филма му „Инспекторът и нощта“ и ето сега в същото това русло е и неговият много интересен филм „Следователят и гората“. Той е като че ли етюд, но етюд извънредно важен, който оставя свои следи и трудно се забравя.

Бих искала да пожелаая на българското киноизкуство, което днес е съвсем зряло, оригинално и съдържателно, по-нататъшни успехи в усвояването на съвременната тематика. Тук все пак има нещо, което не достига. Не се е появил още на екрана такъв образ, такъв герой или такива герои, които биха ни накарали да кажем: това са нашите години, с всичките им особености, с цялата им сложност, с всичките им страсти. Аз мисля, че такъв филм е на прага на българското кино — той трябва да бъде създаден. И не само един, защото в едно произведение не може да се разкаже за всички събития и герои, които възникват в живота около нас. Всеки ден, всяка седмица, всяка година той поставя нови, по-сложни изисквания към изкуството.

Ако искаме да определим накратко какво е днес най-важно за киното, можем да кажем: това е разкриването на нравствения облик, на духовния свят на съвременника. Така че критиките има за какво да пишат, към какво да насочват художниците. Защото критиката не трябва да върви след изкуството, а редом с него и даже малко преди него. С една дума, има още много да работим, а нашата работа — това е нашият живот.

ИВАЙЛО ЗНЕПОЛСКИ

Бих предпочел да говоря по на края, тъй като вероятно ние знаем за себе си повече, отколкото другите за нас, но от голяма важност е да чуем онази малка част, която не ни е известна.

В края на 60-те и в началото на 70-те години българското кино постепенно преодоля професионалната и възрастовата символика на персонажи и действия. Имам пред вид циклите, в които главни герои бяха отначало строителни работници, а след това ученици, учители, студенти и т.н. Успоредно с това се снижи и градусът на абстрактност в моралната му позиция. Това бяха белезите на една настъпваща зрелост, поне за мене.

Началото на новия период в развитието на българското кино е свързано със засиления интерес към ежедневните форми на живот, понякога дори, както при филмите на Едуард Захариев, в техните международни прояви. Видимо се разширява социалната база на киното: кръгът от герои обхваща най-различни обществени слоеве. На фокус е животът на обикновения, среден българин в една професионална и поради това типична среда.

Изглежда, че провинцията като феномен на изкуството придобива особено значение в днешното българско кино. Тя става израз на събуждането за активен социален живот на най-дълбоките социални пластове.

Нашето кино проявява интерес не само към посоката на промяната, но и към качеството на промяната. То проявява инициатива да я провери в широк диапазон. И ако преди се интересувахе от тези, които бяха начело на процесите, хората, които увеличаха след себе си другите, то сега от значение за него са трудовите редици. На мястото на строителната битка идва банализираното ежедневие, което е в дискретни, но интимни връзки с големия социален процес, със социалистическото преобразяване на страната.

Няколко много различни филма от тези години — от „Най-добрия човек, когото познавам“ на Шарланджиев до „Преброяване на дивите зайци“ и „Вилна зона“ на Едуард Захариев — ни показват, че в българското кино се появява един нов, доминиращ и обединяващ мотив, един общ емоционален климат, който ги споява в обща картина, независимо от това, че са много различни и с различни качества. Той е изразен в регистрирането, често интуитивно, и овладяването на реакциите на едно съзнание от традиционен тип пред бързите социални промени в динамично индустриализиращата се и организиращата се социалистическа действителност.

Много пренебрегвани или направо незабелязани промени изскачат от това сравнително спокойно и далеч по-сигурно ежедневие. Изглежда, че ритъмът на социалните преобразявания, адмириран и подкрепян от персонажите, е достигнал един психологически праг, който налага постепенно адаптиране, преди да се продължи напред.

Част от нашите нови филми изразяват някои страхове и предупреждения на масовото съзнание, а също така, бих казал, и известни тенденции към консерватизъм.

От киното на „изискването“ към героите и към публиката се преминава към киното на „разбирането“ и „помощта“. Налице са два противоположни мотива в съвременното българско кино.

Първо, критика на героите, неприспособими към новото, това са водещите творби, авангардните творби.

И второ, стремеж индивидът да бъде фамилизиран с промените, това е масовата тенденция.

Промяната, за която говорим, намери своята върхова изява в цикъл от филми, които нашата критика квалифицира като филми за миграцията. Темата за миграцията изразява масираното променяне на местожителството и професията, но също така и на идентичността на индивидите — движението от селото към града, превръщането на една аграрна до вчера страна в индустриална.

На свой ред филмите за миграцията образуват според мене два подцикъла. От една страна са филмите на Христо Христов — „Последно лято“ и „Дърво без корен“, както и филмът „Вечни времена“ на Асен Шопов. Те са обогатени от силна носталгия, отразяваща процесите на късане със земята, като един вид загубване на органичността на съществуването. Основната опозиция в тези филми е природа-урбанизация, като природата е разбрана в по-широк смисъл, не само като естествена човешка среда, но и като човешка автентичност.

От друга страна са филмите, създадени по произведенията на писателя Георги Мишев, за когото тук вече се говори от тази трибуна, централна фигура в днешното българско кино, и интерпретираните от двама твърде различни по стил и начин на мислене режисьори — Едуард Захариев и Людмил Кирков, в единия случай — „Преброяване на дивите зайци“, в другия случай — „Селянинът с колелото“. А ако се прибави „Самодивско хоро“ на Иван Андонов, също по сценарий на Георги Мишев, и двата филма на Иван Терзиев — „Мъже без работа“ и „Силна вода“, филмите от този подцикъл са съсредоточени върху конфузните форми на съжителство, борба и деформации в двата различни типа култури — градска и селска, — предназначени да дадат общата културна смес на едно общество на прехода.

Процесите на адаптиране потенциално създават драматизъм, който, противно на очакванията, е не по-малък от драматизма на неприспособимостта, макар да е лишен от ефектността на формата му.

Трудността на желаната адаптация поражда специфични конфликти и морални дилеми. Градът, урбанистичната цивилизация е тип култура, който не допуска лесно до себе си; дори когато изглежда достъпен чрез клишетата на консумативните си стандарти, той държи на разстояние.

От друга страна, селото като вид манталитет поставя отпечатък върху градовете, неестествено разраснали се и търпящи криза на традиционния си дух и ценности.

Обръщането на нашето кино към интимната същност на индивида от времето на прехода отразява една изтънена проява на принципа за операционността. Връзките на филмите с действителността стават по-индиректни, посредством една обогатена и усложнена асоциативност.

Усложнява се житейската ситуация на личността в нашето кино. Тя вече не е изправена пред избора между две противоположни и изключващи се алтернативи. Отпадането на операционна информация обаче не означава намаляването на обществената ангажираност на изкуството ни, нито намаляване на социалната му значимост. Транс-

формира се характерът на този ангажимент и на социалното му присъствие.

Операционната информация, т.е. информацията за ежедневна употреба, която изкуството носи, винаги ще притежава една латентна актуалност, свързана с предполагаемата еволюция и трансформация на технологиите, които едно общество употребява.

Необходимо е да отбележим, че точно в този последен период нашето кино придоби подчертано изразен национален характер. Неговата чувствителност към индивидуалното преживяване на трагизма на преходното време, промяна на типа цивилизация — от аграрна в индустриална, предшествувано и съпровождано от промяна в цялостната социална ориентация, изостри неимоверно чувствителността на изкуството. . .

Откриваме определена закономерност между отношението към традициите на аграрния бит и патриархалното съществуване и жанровите форми на киното.

Разликата между произведенията от първия и втория подцикъл намира израз и в характера на изразните средства.

В „Последно лято“ и „Дърво без корен“ трагичното усещане за живота идва от противоречието, в което силната личност влиза с времето, чийто ход не разбира. Кризата на героя, неговата драматична раздвоеност, съпротивата и страданието му са изискали и една усложнена изразност, нервни, нахъсан разказ, съставен от разнородни елементи, следващ капризите на изпитващото крушение съзнание — настояще, минало, представи и блянове, видения и сънища се сливат в един поток. Асоциативната структура е попълнена с елементи на поетичния филм — богата метафоричност, символика, облегната на народни и религиозни поверия.

Вторият цикъл филми се отличава с подчертано новелистична структура, логичност и простота на разказа, облегната на случката и битовия детайл. Със своята строгост в използването на изразните средства филмите, включени в него, са близки до принципите на документализма, но тъй като използват инсценировката, удачно ще бъде да наречем този принцип „вътрешен документализъм“.

Друга негова особеност: конфузните междинни форми на бита, които са израз на стремежите на героите към адаптация, притежават нещо несиметрично, изкривено, временно, нецелесъобразно, поражат присмех, ирония, пародия, сатира, т. е. цялата богата гама на комичното. Драмата отстъпва място на социалната сатира.

Бих казал, че промените във филмовата продукция откликват по адекватен начин и в практиката на филмовата критика у нас. И макар че голяма част от нейната активност притежава все още традиционна ориентация, бихме могли да говорим, че критиката прави успешни опити да осмисли промяната и дори да оказва влияние върху насочването на филмовия процес.

Специално трябва да отбележим засиления интерес към социалния живот на конкретната филмова творба, което от своя страна е намерило израз в преобладаването на социологичния подход към киноизкуството в съвременната българска кинокритика.

Можем на края да добавим, в порядъка на автокритика, че филмите от цикъла на миграцията са внушителни по-скоро в своята компактност. Разгледани поотделно, редица от тях оставят и едно чувство за недостатъчност. Бихме могли да определим тази недостатъчност като чисто сюжетна. Това са филми на микроформите, притежаващи почти новелистична структура, и това, на което най-много разчитат, не е точно формулираният извод, а намекът, асоциацията, недомлъвката. . .

В нашето ново кино съществува една постоянна носталгия по големите, епични форми и тя намира реализация в обръщането към историята, нещо, което прекрасно беше демонстрирано на последния Варненски кинофестивал. Така че в края на краищата въпросната „недостатъчност“ не е само сюжетна. Основната сила на българското кино от 70-те години продължава да бъде сетивната му страна, талантът му да наблюдава, изострената му избирателна способност по отношение на пълния сетивен свят.

Вече имах възможност да отбележа, че микроформите са плод на необходимо разпознаване в бързо променящата се действителност. Поради това те могат да бъдат белег както на известна художествена несигурност, недостатъчна овладяност на новите аспекти на живота в цялата им пълнота и сложност, така и на повишено чувство за отговорност като опозиция на преодоляната изкуствена сюжетност, на моменти преобладавала в българското кино, на стремеж към реализъм, който не се задоволява с видимостите и затова предпочита да започне от детайлите на едни привидно стеснени сфери, от бавното и сигурно съзиждане на картината на света, от молекулите на съществуването.

И ние можем да очакваме задълбочаването на нашето кино в действителността успоредно със самото задълбочаване на реалните процеси в нашето социалистическо общество, които вдъхновяват това кино в днешния ден на неговите успехи.

В заключение бих направил един опит за прогноза. Можем да предположим изчерпване в най-близко време на темата за миграцията. Нищо чудно това да доведе до известен спад в днешната динамичност в развитието на българското кино. Това обаче би била една неизбежна и необходима пауза. Време, необходимо за бавното преориентиране на изкуството към нови теми.

Във всички случаи вече са налице известни опити за разширяване на хоризонтите и поставянето на нова проблематика. Тук се говори за новия подход към историята. Тъй като моето изказване е обърнато преди всичко към филмите, адресирани и имащи за обект съвременността, бих казал, че част от тези нови проблеми, присъствуват във втори план още в цикъла за миграцията. Останалите се поставят от филмите на някои млади режисьори или дебютанти, които сега засега нямат широк отклик. Това са проблеми, изцяло вдъхновени от града като тип култура: проблемите на консумацията и социалното поведение, проблемите на свободното време и на реализирането на личността, критичен поглед към масовите средства за комуникация, пораждането на екологично съзнание и пр.

Най-пресен или, бих казал, най-показателен пример за обръщането към този градски тип социалистическа култура е и последният филм на режисьора Христо Христов — „Циклопът“. Тези филми поставят нови проблеми, пред които нашата критика се изправя тепърва.

ГИДЕОН БАХМАН (САЩ)

Аз не зная нищо за българското кино. Но разбирам, че в него има няколко основни тенденции. От една страна, вие се опитвате да бъдете героични или критични — като този филм за атентата в църквата, който в най-добрия случай е трагичен, а от друга страна — правите по-хубави малки филми.

Не мога да си представя човека от улицата, обикновения човек. Не го познавам. Не знам дали този обикновен човек може да бъде като оня в църквата или като хората, които виждам от хотел „Балкан“ дотук, дали може да му се даде някакво чувство за идентификация, дали прилича на следващия човек, който ходи по същия този булевард. Аз смятам, че нещата, които свързват хората, са проблемите на ежедневието, а не големата социологическа истина.

Филмът за атентата в църквата сигурно струва повече от пет или десет филма на Русев. Къде отива този филм? Проектира ли се в кината в България? Представлява ли България в България? За кого правите този филм?

България е малка, тиха страна. И най-много, което тя може да направи, е да прави малки, тихи филми. Тези малки филми са важните неща, които България може да направи.

Имам някои критични бележки.

Мисля, че повечето от филмите, които видях тук, си приличат. Те бяха разделени на две групи. Няма да говоря по този въпрос, но мисля, че малките филми — за зайците, за водата и „Вилна зона“ — не завършват. И не само филмите не завършват, и епизодите не завършват. Разбира се, някой ще каже: „Е да, но това има своите причини, ние не искаме да даваме отговори.“

Вие не давате решения на проблемите, които поставяте. Това е добър метод. Но фактът, че не завършват — въпреки че са емоционални, приемливи филми, — показва, че самите творци, които правят тези филми, има нещо нерешено. Аз имам чувството, че тези режисьори се движат на нова територия, изпълнени с романтика и добра воля, обаче нямат отговор на проблемите си. Конфликтът, който съществува у тези режисьори, е същият конфликт, който съществува между епичните филми и малките филми.

Има филми — разкази за обикновени хора в обикновени ситуации, които се опитват да намерят начин за решаване на проблемите, които поставя обществото. Те са проблемни филми, обикновено евтими, правени в реални ситуации, в жилища и апартаменти, по фабрики и улици. Третият проблемите полемично, опитват се да изразяват загрижеността на хората, които творят тези филми, които имат нещо силно у себе си. И са достатъчно силни, за да дадат отговор във филма, даже ако този филм няма край.

В някои от вашите филми обаче хората, които ги правят, не са много сигурни. Така е във филма на Русев, въпреки че е върху исторически материал, така е и в „Силна вода“.

Аз смятам, че малките ви, тихи филми ще отидат в чужбина и ще представят България. А тези големи филми няма да я представят.

ВЕРА НАЙДЕНОВА

Ще взема реплика от чуждестранния колега, който се изказа преди мен.

Той ни препоръчва да правим определен вид филми, които биха ни представили добре в чужбина, и да се откажем от други, които не ще могат да направят това. Разбира

се, на нас ни е приятно, когато научаваме, че филмите ни получават награди на един или друг фестивал, че се купуват и показват в други страни. Но какво е точно тяхното „социално битие“ сред чуждестранните зрители, как се конкретизира техният живот по-нататък, каква е дълбочината на тяхното „внедряване“ сред публиката — за това е трудно да се съди. На нас, българските критици, ни е по-лесно да съдим за живота на филмите ни, за техния успех или неуспех тук, у нас. Ние се стремим добре да знаем вътрешните потребности, вътрешните цели, в името на които се създават нашите филми. Разбира се, че е важен успехът на филмите ни в чужбина, и за него ние можем да научим много неща от нашите гости. Но заедно с това можем да им разкажем по-вярно от тях как филмите ни се възприемат в България. Така например аз искам да възразя на предположението на г-н Бахман, че нито един човек от онези, които той среща между хотел „Балкан“ и Дома на киното, не би се отъждествил с героите на филма „Допълнение към Закона за защита на държавата“ поради интерпретацията на събитията. Затова той ни препоръчва да правим по-тихи, по-малки, по-лирични филми. Всички български колеги обаче знаят, че този филм има изключителен успех сред българската публика, и то не само поради любовиството към историческите събития, а и поради кинематографичната им интерпретация.

Панорамата на нашето кино е много по-богата и по-сложна от подборката, която тук се показва. И поради това ние, участващите в колоквиума българи, знаем повече от тях за процеса, за контекста, в който са родени и живеят тези филми. Затова е естествено, че тук, от тази трибуна, ще се конфронтират две гледни точки, така да се каже, „вътрешната“ и „външната“. От конфронтирането, от динамиката на тези гледни точки ще се роди диалектичката истина, която нашият колоквиум ще съобщи на интересувашите се от неговата работа, от авторитетната преценка на кинокритиката за състоянието на българското кино.

Струва ми се, че не би било безинтересно да съобща например пред своите чуждестранни колеги, че вчера, в порядъка на своето работно всекидневие, гледах един най-нов филм, намиращ се още в лабораторна фаза. Бих казала, че в него се ражда един герой, който ние отдавна желяем да се появи в българското кино. Впрочем, малко е да се каже „герой“; в този филм се появява нов характер, разностранен в живота ни, но нероден за киното. Това е активната, действена личност в нашия живот. Именно активната, а не съзерцателната, пасивната, потърпевщата, каквато по-често виждаме в съвременните ни произведения. Подобни герои, разбира се, е имало и в други филми, но с яркия образ, който актьорът Васил Михайлов пресъздава в „Хирурзи“, те ще се узаконят като „психологическа група“ на екрана.

Посоченият пример е потвърждение и за това, че плодотворните търсения на българското кино няма да секнат скоро, както предвиждаше изказалият се преди мен колега. Както не умират и „външните“ на полското и унгарското кино. За пет години — смъртната възраст, която той назова — можеше да умре една кинематографична мода или една международна слава, но не и кинематографичен процес, който се развива в синхрон с живота, независимо от трудностите, от възможното изоставане, от неравномерността. Ние, българските кинокритици, сме длъжни широко да обхващаме и изучаваме този процес. Всеки от нас има своите пристрастия към определени автори, определени жанрове, но ние нямаме право да делим филмите според скалата, която нашият колега ни предлага. В един цялостен кинематографичен процес има и място, а и потребност от разнообразни филми. Именно разнообразието е един от белезите на добро здраве в киното.

Вчера чух един друг чуждестранен колега да казва, че във филмите, които тук се показват, вижда почти едни и същи актьорски лица. Усещането за повторението на актьорите обаче както се знае, не е количествен, а качествен белег. Много често появата на един и същ актьор означава и оформянето на траен екранен герой, за каквито, струва ми се, можем да говорим и при тук показваните филми. Но повторението се усеща главно когато самите актьори изграждат различни образи с едни и същи изразни средства или когато играят бледи, неинтересни и за самите тях характери. И българските актьори се обновяват, както това става навсякъде по света, на основата на интересни сценарии и с развитието на режисьорските похвати и стилове. Актьорите, които днес гледаме на екрана и които в голямата си част печелят толкова адмирации не само у нас, а и в чужбина, се утвърдиха главно на основата на значителни сценарии и като се включваха в интересни режисьорски интерпретации, някои от които виждаме и в панорамата от най-нови произведения, показвани тук.

Искам в порядъка на информация да съобща на гостите ни, че добрата игра на българските киноактьори се роди и формира върху основата на значителни национални театрални традиции. Изключително положителен е фактът, че и днес българските киноактьори са в постоянна връзка с театъра. Заедно с това обаче българското кино не престава да експлоатира и „най-кинематографичния“ принцип на актьорска игра — участието на натуршцици. И в тази панорама ние виждаме филм на режисьора Рангел

Вълчанов? — „Следователят и гората“, — в който той отново се появява, както и преди много години в „Първи урок“, като блестящ „аниматор“ на натурални изпълнители.

От диалектиката на тези два непресъхващи потока в актьорската игра — от посегнатото вербуване на театрални актьори, от връзката на киноактьорите с театъра, от една страна, и от привличането с определени цели на непрофесионални изпълнители, от друга — се оформя обликът на актьорското изкуство в българското кино.

Искам да отбележа още стилистичното богатство на актьорското изкуство в нашето кино, което, надявам се, всеки може да забележи. Би могло да се каже, че в редица случаи самото включване на определен актьор (като Георги Черкелов, Наум Шопов, Константин Коцев, Ицхак Финци, Невена Коканова и др.) определя стилистичния ключ на филма. Но заедно с това пред българските актьори стои задачата за още по-голяма стилистична дисциплина. Това, разбира се, е задача и на режисурата, особено при изграждане на ансамбъл от актьори, някои от които играят според изискванията на вахтанговско-брехтовската школа, други според правилата на по-традиционната „натурална школа“ и т.н. Все още се срещат филми, в които различните актьорски стилове съществуват в своята разнородност и накръняват хомогенността на целия филм.

Изобщо би могло да се каже, че освен тематичните си проблеми, освен основната грижа да се следи за актуално и вярно отражение на жизнените проблеми българската кинокритика вече трябва да отделя по-голямо и по-строго внимание на стилистичните, т.е. на изкуствоведческите проблеми в киното ни. Нашите филми са правдиви, талантливи, живи, темпераментни, но в единици от тях, а това важи отделно и за актьорите, откриваме рационален контрол, жанрова дисциплина, завършен стил. В такъв смисъл искам да опонирам на колегата Ивайло Знеполски, който счита за изключително важен социологичния аспект в критиката. Също толкова актуален, според мен, за битието на българското кино, както и за всяко изкуство, е основният, изкуствоведческият аспект, който ние, струва ми се, позанемарихме.

Що се отнася по-специално за българските киноактьори, то и при тях, както при всички актьори днес в света, съществува сериозният проблем за преексплоатация, за безразборното им минаване от едно изкуство към друго, от театъра в киното, радиото, телевизията и пр., без винаги да отчитат необходимостта от трансформация на средствата. Това доста често разрушава някои от техните високи достижения, накрънява техния стил.

Позволих си да засегна един от по-частните компоненти в киното — актьорската игра, — защото в нея в края на краищата се акумулират всички човешки усилия, включени в кинематографичното дело, защото актьорът е най-важният комуникатор между киното и зрителя и особеностите на актьорската игра, проблемите, които се раждат в нея, са своеобразен общ барометър за прегледите на цялото филмово изграждане.

МАРСЕЛ МАРТЕН (Франция)

Бих искал да споделя с вас някои свои впечатления от нашето пребиваване тук. Аз не открих българското кино сега; на различни фестивали видях някои филми, които ми направиха много силно, много добро впечатление. Тук моите — или нашите — впечатления от две години насам бяха потвърдени.

Що се отнася лично до мен, аз мисля, че това потвърждение е извънредно добро. Няма да крия, че най-много ми харесаха филмите на съвременна тема. Те са реализирани в стил, който бих нарекъл „неореализъм“; тази дума трябва да се разбира в много широк смисъл, а не в исторически точния смисъл. За да не използвам думата „реализъм“, аз използвам думата „неореализъм“. Ще уточня този термин, ако възникне дискусия по този въпрос.

За да оценим българското кино, трябва да съдим най-напред от самото него, от това, което то изразява — духа, културата, историята на един народ. Но като критик и като историк все пак аз искам да поставя това кино в един исторически, културен и политически контекст.

Ние не познаваме добре историята на българското кино, макар че в чужбина видяхме някои филми, които, подготвиха сегашното положение; аз говоря за „А бяхме млади“, „Отклонение“, „Обич“. . . Струва ми се, че вече може да се говори за „експлозия“ в българското кино, която е била подготвена от много ценни творби. Изведнъж няколко филма налагат много силно, блестящо и убедително едно ново течение.

За да определим това течение като реалистично или неореалистично, трябва да пристъпим към известни сравнения и да спомена това, което стана в социалистическите страни преди десет години. Тогава киното на социалистическите страни стигна до това, което сега наричам „неореализъм“. Аз мисля за второто поколение в полското кино,

за унгарското кино — Месарош, Ковач и др., мисля също така за филма на Тарковски — „Иваново детство“ и др. — творби с много ярка естетика. И ми се струва, че българското кино се намира именно в това състояние. Във филмите, които видяхме, има много силна драматургия на разказа и свръхдраматургия на картината. Последствията от тази тенденция се чувствуват особено силно във филмите на Христо Христов и Бинка Желязкова:

Наред с това има една друга, нова тенденция. Аз не знам дали това съответствува на някакво ново поколение. Ето защо настоявам не само да ни дадат списък на филмите, но и кратки анотации за създателите им, за да можем да уточним дали действително това е еволюция, дали се отнася за ново поколение, или е по-скоро индивидуален подход.

Искам да констатирам — и го правя като критик, защото това е моята професия, — че българското кино е изостанало с десетина години от еволюцията на други социалистически страни. Експлозията в българското кино можеше да стане преди десет години. По-рано имаше отделни сполучливи творби, но не се оформи ново течение. Сигурно има исторически, политически и културни причини за това закъснение.

Аз няма да навлизам в тези проблеми. Мисля, че не е работа на нас, чужденците, да обсъждаме този въпрос, той е ваш въпрос, вие трябва да си обясните това явление. Правя тази констатация без никакъв национализъм — надявам се, че и вие мислите така. С отлично впечатление съм от това, което видях. Вече достатъчно съм писал по тези въпроси в моето списание. Можете да ми вярвате, че съм искрен, и това, което казвам сега, не е случайно.

Онова, което обичам във вашето кино, е именно неореалистичното течение, което, струва ми се, отразява най-добре действителността в България.

Естествено, в нашите — на чужденците — съждения има известна доза екзотика. Какво търсим ние, чужденците, в художествените творби? Този проблем не е лесен за решаване, той поставя въпроса за представителността на художествените творби в чужбина. Ние търсим в българското кино нещо, което отразява истински историята и културата на вашия народ. Но същевременно на нас ни харесват филмите, които са ни най-близки.

Когато видим няколко български филма, ние научаваме нови неща, получаваме информация, която по-рано не сме имали. И тези филми са интересни от гледна точка на информацията. Но има художествени творби, които отразяват един особен дух и една особена култура, а едновременно с това са много близки и на нас. Много са ни близки именно филмите от неореалистичното течение, за което говоря.

И тук стои въпросът за представителността на филмите, който беше поставен малко анекдотично, но който е много важен. В понятието за представителност трябва да се държи сметка за погледа, който имат хората в чужбина. Филми, които на вас, българите, ви се струват представителни за вашата страна, за вашата история, не винаги са задължително представителни и за нас, чужденците.

Във връзка с това се поставя въпросът, как да се изпращат филми на международни фестивали, кои филми да се изпращат. Тук възниква проблемът за универсалното значение на една художествена творба. Защото тя отразява една култура, една история, една индивидуалност, но тя трябва да има и универсална стойност. Като критици и историци ние сме задължени да имаме също така историческа преценка за това, кои филми ще останат в историята на киното. И констатираме, че често пъти оставаме разочаровани, т.е. филми, които примерно през 1956 г. са били представителни, не са повече представителни и губят всякаква стойност.

Ако художествената творба трябва да бъде представителна за една национална култура и същевременно творба с универсална стойност, струва ми се, че от българските филми, които видяхме, от тези, които харесах — говоря от свое име, не искам никого да ангажирам, — някои ще останат в историята на киното, ще запазят своята художествена стойност. Но все пак това са малки филми.

Какво е малкият филм, какво е големият филм? Има исторически суперпродукции, които можем да наречем „големи филми“ в кавички. Този термин се използва много често за широката публика. Но понякога има малки филми — българските филми, — които ми харесват, защото действително показват ежедневието на един народ, на една културна тенденция, на една история. А някои големи филми са просто за информация, те не ни затрогват.

И тук може да се направи разлика: има малки филми, в които има големи личности. А има големи филми, които са буквално анонимни.

Връщам се отново към въпроса за представителността. Има много филми, които са амбициозни от гледна точка на историята и на културата, но са анонимни, нямат лице. Има малки филми с голямо лице, те се налагат. Това неореалистично течение именно ме интересува.

Аз се надявам, че българското кино ще продължи да се развива в тази насока. И в други насоки, естествено. Тук не става дума да съветвам българските филмови дейци

какво трябва да правят, те трябва да следват това разнообразие, включително и тенденциите, които аз може би не харесвам много; те като че ли са затворени в известен естетизъм, който ми се струва надмогнат от гледна точка на стилистиката, от гледна точка на критиката. Но тук има, както казва колежата Стефанов, национална символика. Аз знам, че е много трудно за един чужденец да види в какво се изразява националната символика в известен тип филми, които използват естетиката на големия драматизъм.

И така, българското кино трябва да се развива в тази насока и във всички други насоки, естествено.

Аз смятам, че на фестивалите, както и на международния пазар, малките филми имат най-голям шанс да пробият. Все пак има умни разпространители, които добре вършат своята работа, които търсят много добре чуждите филми, за да ги покажат на своята публика. Но ми се струва, че тези разпространители не са намерили български филми, които те смятат, че трябва да вземат. Може би положението ще се промени, но трябва да се знае, че не филмите, които вие смятате за големи, непременно могат да имат най-големия шанс на пазара. Защото публиката при нас се разделя на две категории, които много рядко се срещат: интелектуалната публика, която търси новото, и широката публика, която се задоволява само с филмите, представяни от телевизията. Но тези, които вие смятате за „големи“ филми, не са филмите, които могат да се борят на международния пазар. А малките филми могат да се наложат с големите си качества.

Правя тези бележки, за да мога да установя една двойна перспектива: да погледнете отвътре и отвън на своето собствено кино. Знаем, че вие също така бихте могли да говорите много за френското кино, и то с поглед, който ние може би нямаме за нашето кино. Често пъти ни учудват различните перспективи, различните гледни точки, в зависимост от това, дали киото се наблюдава „отвън“ или „отвътре“.

Етапът, който ми се вижда много важен за вашето кино, е етапът на неореализма. Дали това е само етап? Аз мисля, убеден съм дори, че това е един необходим етап, идващ малко късно, макар и блестящо. Той трябва да бъде изминат. Към каква друга еволюция? — Не знам. Това е въпрос, който принадлежи на българските кинодейки.

Струва ми се, че у филмовите дейци съществува известен страх от простотата на филмите. И може би това обяснява придържането им към известен естетизъм. Те се страхуват да бъдат прости, да разкажат съвсем просто някаква история. Може би се страхуват да не загубят публиката.

Има две равнища в кинодраматургията: драматургия на картината и драматургия на разказа. Много рисковано е да се откаже едното или другото. . . Имам чувството, че някои от творците се страхуват да се хвърлят в неизвестното. Какво можем да направим, ако не драматизираме разказа или картината, ако предадем просто разказа? . . . Това е много по-трудно, отколкото да се прави драматургия на картината или драматургия на разказа.

И тук именно чувствавам, че съществува като че ли такъв страх, особено у младите. Много силни са впечатленията ми от малкия филм „Откъде се знаем?“ на Никола Русев, но ми се струва, че и той се плаши от простотата на разказа и търси именно тази естетика (наистина много красива) на картината.

Това е сигурно един етап, който трябва да бъде преминал от кинотворците. И като констатирам еволюцията, струва ми се, че най-ценните творби вървят именно към тази простота, отказвайки се от драматургията на разказа и естетизирането на картината.

Това са моите впечатления.

Бих искал диалогът, който се води тук, да не бъде еднопосочен, бих искал евентуално да ни отговорите. Защото, струва ми се, ако нашият поглед на чужденци има своята стойност, той има също така и своите слабости; ние не познаваме в дълбочина механизмите на творчеството в България, които действително са влезли в действие от няколко години насам и които обясняват отчасти или изцяло тази експлозия. Една дискусия би допринесла за нас много неща.

Аз се надявам — без да давам уроци и съвети, — че чудото на българското кино ще продължи и че вие ще успеете благодарение на това чудо да пробие на международния пазар. Аз съм дълбоко убеден, че ако продължите в същата насока, вие ще се наложите в международен план.

Не искам да ви поставям в рамките, в контекста на големите кинематографии, които имат утвърдени традиции и които са авангардни. Учтиво, а може би и малко брутално, ви казвам, че сте позакъснели с еволюцията в сравнение с други социалистически страни. Но вие трябва да наваксате това закъснение, трябва да бързате. Именно в тази перспектива и в тези рамки вие ще се наложите на световния пазар.

Аз съм готов да се превърна в пропагандатор на българското кино. Това чудо, както го наричам аз, това разцъфтяване на вашето кино ще ви позволи да се наложите — чрез представителността и чрез качеството — на международния пазар.

Тези ваши творби са много близки на сърцето ни. Те са снети в натура, а не в студио. Ние чувстваваме именно ежедневието в тези филми, чувстваваме топлотата,

която непосредствено ни засяга, която ни е много близка. Те ни носят нещо „екзотично“, но те са ни много близки. И именно в това е стойността на една творба — в нейното универсално звучене.

Позволете да ви стимулирам в тази насока. И струва ми се, че не е далеч времето, когато ще говорим в международен план за българското кино. Именно това ви пожелавам!

АТАНАС СВИЛЕНОВ

Слушането на различни мнения предизвиква изказващия се към защита на собствените убеждения, които е възнамерявал да изложи пред аудиторията и към конфронтиране с някои становища и възгледи, изказани непосредствено преди това от трибуната.

Вероятно точно това, че съм поставен в микроклимата на една дискусия, ще придаде малко polemичен характер и на някои от мислите, които исках да споделя тук.

Аз например с вътрешно колебание и с големи резерви приемам някои от термините, лансирани от тази трибуна от някои изказали се. Всъщност, това са термини не само на киното, а и на изкуството: малки и големи филми, тихи и шумни филми. Доста е съмнителен, струва ми се, критерият, по който се правят тези определения. Никога не съм смятал, че примерно в литературата трябва да окачествявам романите, в зависимост от количеството на страниците, на големи или малки. Също така не бива и в киното метражът или звуковата партитура на един филм да ме накара да мисля дали това е голямо или малко произведение на изкуството.

Струва ми се, че критикът трябва да отчита и широтата на аудиторията, към която е насочено киноизкуството. Още от самото начало в киното съществува линията на Люмиер, съществува и линията на Мелиес, съществува едно аскетично, бих го нарекъл сдържано, строго кино, но съществува и зрелищното, спектаклово кино. И цялото развитие на кинематографията всъщност потвърди, че и единият род, и другият род кинез има своята публика, че и в единия, и в другия род кино има и големи, и малки филми.

Струва ми се малко високомерно лансираното убеждение, че едва ли не само големите нации могат да правят големи филми, а малките нации трябва да бъдат заставени, просто обречени да правят малки филми. Аз помня една хубава мисъл на Георги Димитров — че в областта на културата големи и малки народи няма. И струва ми се, че това е голямо предимство при състезанието на народите в областта на културата; докато в областта на икономиката, на политиката действително има фактори, които предопределят до обреченост развитието на някои нации, културата е благородно и широко поле за изява на различни възможности.

Мисля, че някои хора като че ли не разбират така наречените големи филми, не само заради естетическите си пристрастия или предпочитания, а защото в някои от тях се борави с факти от националната история, които малко или много са непознати на чужденеца. Нас те ни „хващат“ дълбоко, разтърсват ни, това ни касае кръвно, вълнува ни, това е преосмисляне на историческия опит. Но, изглежда, за да се влезе в същността на тези произведения, в тяхната плът, е необходимо човек да бъде информиран за историята на този народ.

На нас, да речем, някои от тези филми, обърнати към по-далечната или по-близката история, са ни близки точно с това, че те не просто възкресяват тази история, не просто информират за нея, а се мъчат да я преосмислят от днешна гледна точка, от гледна точка на нравствените, на гражданските критерии, които вълнуват съвременния българин. Но аз смятам, че те вълнуват не само съвременния българин. Проблемът за насилието, проблемът, дали срещу диктатурата ще се противопоставиш с насилие, с анархистичен бунт и т. н. — са актуални проблеми на съвременния политически живот.

В миналото като че ли вървахме повече по линия на реконструкция и посочване на положителното, на онова, с което можем да се гордеем в революционните борби на българския народ, а сега повече или по-малко в подхода си към историческите събития ние сме диалектици, подхождаме сложно, искаме да видим и светлото, но и онова, което представлява грешка, и неверното увлечение, и лутанията, и трагическите недоразумения дори. И това личи, както във филмите, които ни връщат към онази епопея от преди сто години, която подготви освобождението на България от петвековно робство, така и в драматичните събития в България след първото антифашишко въстание през 1923 г., и в страшния сблъсък, в периода 1941—1944 г. И ми се струва, че едно кино всъщност е зряло тогава, когато за изкуството е характерно подобно трезво, аналитично третиране и обяснение на историческите събития.

В изказването на Марсел Митен, поред мене, много точно присъствуваше като намерение, като желание гледната точка да не се затваря българското кино само в процесите на собственото си национално развитие, а да бъде поставено и в контекста на социалистическите кинематографии. Това, което ние наблюдаваме сега във филмите, за които говорих, като интерпретиране на историята, до известна степен е подготвено от други социалистически кинематографии. Не, разбира се, като процес, който механично сме взели, а именно като творческо претворяване на този опит.

Ние днес сме взели от това, което правеше полското кино в осмислянето на своята история, на драмата на поляка по време на Втората световна война. Бих казал, че този подход до голяма степен идва и от унгарското кино, от филми като „Студени дни“, да речем, на Ковач, от някои филми на Миклош Янчо, в които личи същото интерпретиране на историята с такава диалектическа сложност, с желанието на един народ, който върви напред, да се освобождава от своите грешки, от своите недостатъци, без, разбира се, да престане да мисли и за светлото, и за доброто, и за положителното в своята история.

Освен всичко друго бих казал, че в интерпретирането на историята, както и в интерпретирането на някои съвременни проблеми, за нашите филми е характерно това, че в тях намира израз националната душевност, темпераментът, усещането на българина. На българското кино не е присъщо, да речем, едно ожесточаване в анализа, мазохистичното удоволствие от това, да се чоплят раните, да се припомнят грешките.

На българския поглед към историята също така не е присъщо и фанатичното опиянение, фанатичното превъзсяване на светлото, на положителното в историческите борби. Струва ми се, че точно тази земност, която винаги била характерна за българина, тази трезвост на мисленето, присъща на най-добрите образци на българската литература, присъствува и в тези филми като израз на душевността на народа.

И ми се струва, че това може би привлича някои от чуждестранните зрители на тези наши филми. Не само екзотиката на бита, не само интересното в пейзажа, но точно тази душевност, която намира своеобразно, специфично отражение в разрешаването на проблеми, които може би по своята същност, че са общочовешки и вълнуват всички хора по земята, са привлекателни вече и за една чужда гледна точка.

Аз бих искал да възразя и срещу един друг термин, лансиран в разговора тук — определянето на най-доброто, на най-положителното в днешното българско кино като една неореалистична тенденция. Мисля, че ако приложим този термин, ние неминуемо трябва да извадим тогава от картината на съвременното българско кино редица филми, които трудно могат да се вметат в рамките на неореалистичната естетика, поне в класическия ѝ смисъл, както я знаем от филмите на Де Сантис, Де Сика, Висконти. Аз не знам защо трябва да се срамуваме да кажем, че това, което представлява сега българското кино, е всъщност едно потвърждение на богатството, на широтата, на големите възможности на социалистическия реализъм в киното.

Не разбирам социалистическия реализъм опростено, така, както го разбират някои догматични умове, които допринесоха понятието да бъде дискредитирано, да бъде сведено до някои постулати, нормативи, схеми. Аз разбирам социалистическото кино и социалистическия метод тъкмо като широта на стилистическите възможности, на проблемните хоризонти, като възможност за изява на различни индивидуалности. В съвременното кино присъствуват твърде различни, дори диаметрално противоположни художнически индивидуалности. От една страна, действителното устремяване към едно аскетично, чуждо на патоса, на всякакво украсителство кино, каквото прави примерно Иван Терзиев и, от друга страна, киното на Христо Христов — една друга личност, много по-устремена към експресионистичен рисунок, дори към едно преосмисляне опита на сюрреалистичното в изкуството, към нова проблематика, към нови идейни и художествени задачи.

Също така много трудно е в това кино да бъдат обединени, да речем, личности като Шарланджиев със своя филм „Спомен за близначката“ и Шаралиев с „Апостолите“, Никола Русев с „Откъде се знаем?“ и Корабов с „Иван Кондарев“ и т.н. Даже да вземем младите в киното: колко различни са една Иванка Гръбчева със своя най-нов, много хубав филм „Хирурги“ и Георги Дюлгерев със своите филми, Иля Велчев, съвсем различна творческа фигура, с друга стилистическа насоченост.

Струва ми се, че именно тази широта, пестрота трудно може да бъде вметена в термина неореалистично кино, неореалистични тенденции. И аз настоявам и не се срамувам да твърдя, че това е именно социалистико-реалистичното кино, наложило се в благодатния климат, който настъпи в нашата действителност в последните 20 години, когато бяха отречени схематичните нормативи, когато бяха изживени каноните — не, разбира се, изведнъж, а постепенно, с набиране на скорост в благодатна творческа обстановка.

Нека да сме закъснели в сравнение с други кинематографии. Аз не обичам скоро-

зрелките, не обичам вундеркиндите, обичам това изкуство, което по естествен и органичен път достига до своите плодове.

Освен от всички вътрешни фактори, които се подготвиха от развитието на нашата литература, от процесите в нашето изкуство изобщо, от културната политика, осъществявана в цялата страна, разбира се, че тези неща не са независими и от ония общи процеси, към които е обърнал своя поглед и Марсел Мартен — именно общите процеси на социалистическото кино, в които неминуемо вече се намесват фигурите и на Тарковски и Хуцнев, и на Панфилов и Вайда, и на Янчо, и на още толкова много режисьори от нашите кинематографии.

Аз бих искал обаче при изследването на тези процеси на взаимовръзка и взаимовлияние на социалистическите кинематографии да не се върви по външния белег, както за съжаление, струва ми се, до голяма степен се върви в иначе интересния доклад на Юрий Ханютин. В този доклад по доста външни белези се прави успоредяването между някои филми и проблеми в съвременното българско кино и филми и проблемни насоки в съвременното съветско кино. Нещата, струва ми се, са по-сложни, по-дълбоки и аз бих казал, че една фигура като Шукшин, да речем, е оказала влияние на нашето кино при разбиране на проблематиката не като миграционни процеси, а като проблематика за нравствеността на съвременния човек, за нравствените критерии, цели и идеали на съвременния човек.

Именно с този нравствен максимализъм, с тази устременост за спечелване душата на човека за най-висшите хуманни цели и задачи на днешния свят тези филми са повлияли на съвременното българско кино много повече, отколкото ако погледнем чисто външно — че в тия филми има движение на определени маси от селото към града.

Също така, струва ми се, едно знаменце, което се вее в наш филм, малко трудно може веднага да породии асоциацията, да речем, с финалните кадри на Айзенщайновия „Броненосецът „Потьомкин“ и т.н.

Тези паралели се нуждаят, бих казал, от по-сложно и по-дълбоко обяснение на процесите на взаимовлияние, на благотворна връзка, която съществува между нашата кинематография и съветската кинематография. Това е задача, която очевидно стои за решаване и пред нашата, и пред съветската киноведческа мисъл.

Бих искал да привърша с това, че на нас винаги ни е много интересно да чуем мнението на хората, които гледат българското кино от страни, така да се каже, които гледат българското кино с други очи. Но все пак нека не изпадаме в положението на хора, които правят филми за експорт, за фестивали, за да се харесат преди всичко на чужденците. Струва ми се, че ако ние вървим по този път, ще започнем да правим подражателско, епигонско кино.

Спомням си една мисъл на Еренбург в една дискусия: в световния културен диалог народите могат да участвуват действително с разискване на проблеми с общочовешка мащабност, но проблеми, които те разрешават на основата на собствената си национална история.

Като идва от своята страна и от душевността на своя народ, художникът вече действително може да се включи в световния културен диалог: той ще бъде интересен с това. Иначе малко или много ще бъде поставен в някаква стерилна, в някаква универсална атмосфера, където неговият глас няма да има специфичен нюанс, няма да има свой тембър. Този нюанс, този тембър ще дойде точно от енергията, с която ще го зареди собственият му народ, собствената му национална история, проблемите на хората, които са около него. И ми се струва, че ние оттук трябва да изхождаме. Великолепно ще бъде, много хубаво ще бъде нашите филми да се харесват, да продължават да се харесват на чуждите фестивали, но аз бих искал преди всичко да се харесват и да вълнуват онези, за които най-напред са създадени — хората, които са изобразени на екрана, които наблюдаваме около нас.

И ако ние издигнем нашето кино до мащабността на световните проблеми, на световните течения, струва ми се, тогава ние ще сме постигнали най-голямото, което изобщо може да направи художникът в изкуството.

ВЛАДИМИР БАСКАКОВ (СССР)

В докладите на Албер Сервони, Иван Стефанов, Юрий Ханютин, Ришард Конишек, Емил Петров и в много изказвания бяха характеризирани съществени черти на българската кинематография. Ако се сумират, те могат да бъдат сведени до един стремеж — стремежа на българското кино, като се базира на традициите на революционното социалистическо филмово изкуство, без да се откъсва от прогресивните течения в световното кино, внимателно, смело, целенасочено, талантливо



Гюнтер Нетцебанд (ГДР), Владимир Баскаков и Гесргий Капралов (СССР)

да разработва съществени проблеми от историята и съвременето на България.

Когато гледахме тези дни последните филми на българската кинематография, ние ясно разбрахме какъв принос внасят българските кинодейци в социалистическата култура и заедно с това в световното художествено развитие. Има защо да разглеждаме филмите на Христов и Захариев, на Стайков и Кирков, на Вълчанов и Желязкова, на Шопов и Терзиев, на Радев и Шарланджиев. И много добре беше казано в докладите и в изказванията, направени от тази трибуна — нужно е да се подчертае, че подеът на българското кино е свързан преди всичко със задълбочаване на подхода към историческата и съвременната проблематика.

Ние добре усещаме, че в българското кино има два потока. Единият е продължение на антифашистката тема, чиято разработка започна още в първите години. Тя придоби нови импулси след XX конгрес на КПСС и сега естествено се обогати с нови черти. При това се разработват исторически проблеми, като се засягат сложни морално-етични въпроси — човекът и неговите взаимоотношения с други хора, човекът и историята. Изобщо проблемът за човека е съществен за цялото социалистическо изкуство. Именно тук, на този плацдарм ние спорим с нашите идейни противници и именно в този спор си изясняваме какъв е човекът, способен ли е той да преобрази себе си и да промени света. Този проблем е свързан с втората линия в българското кино — разглеждането на сложните проблеми при строителството на развито социалистическо общество. Затова на мене ми се струва, че противопоставянето на тези два потока, които по някои признаци като че ли много се различават един от друг, не е плодотворно. Смятам, че няма защо да разделяме филмите на групи, на малки и големи, на тихи и шумни. В своята съвкупност те отразяват многообразието на формите и стиловете в социалистическото изкуство, в изкуството на социалистическия реализъм. Няма противоречие в тези два потока. Те не са две успоредни. Те се пресичат именно в проблема за човека, който се показва в неговите многостранни връзки с обществото, съвременността и историята.

Тук бяха чути гласове (за това говори и уважаемият Гидеон Бахман) — защо в една малка страна да се снимат филми, които засягат големи теми, по-добре да се правят малки, тихи филмчета. Прозвуча и още една мисъл, че главната задача е да се правят филми за „някакого“, за някаква аудитория на фестивалите. Като че ли има такава аудитория. Аз не знам кой може да формулира какво нещо е тази международна аудитория.

Мисля, че българските кинодейци правят филми за себе си, както и ние в Съветския съюз правим филми за себе си, както и прогресивните италиански кинодейци сигурно правят филми за себе си, за своя народ, за своята страна, но с най-хубавите си

филми, те искат да дадат своя принос в световното развитие на киното и, разбира се, не възразяват, когато филмите им попадат на западните фестивали и получават награди. И едновременно с това те съвсем не разчитат, че трябва предварително да конструират филмите си така, че да бъдат специално предназначени за някаква митологична фестивална аудитория.

И още нещо. Тук се говори за догматизма. Струва ми се, че е догматично например да се видят филмите „Вилна зона“ и „Преброяване на дивите зайци“ и да се пита защо в тях не е даден отговор на ситуацията, защо не е решен конфликтът. Работата е там, че в такива филми, които наистина поставят сериозни жизнени проблеми, поставят ги принципно, остро, интересно, талантливо и, най-важното, предизвикват интереса на обществото към този проблем, е направено всичко, за да могат хората да се замислят по тях.

Пита се: къде е тогава новият човек? Новият човек не е само във филмите за антифашистката борба, нито е само в онези филми, които показват ежедневиия живот и формирането на личността в нейните взаимоотношения с другите хора, с историята. Новият човек — това е и гледището на художника, позицията, от която той осветлява остри проблеми на живота. Това е — как в конкретния случай авторите на филма „Вилна зона“ например показват живота, борят се срещу еснафството, отричат, утвърждават, помагат на обществото и намират правилния път за своето развитие.

Всъщност, в това се състои ролята на изкуството и това е една от характерните черти на изкуството на социалистическия реализъм — защото то не е примитивно, не е плакатно, не е опростено, а се стреми в своите най-хубави произведения да изследва задълбочено проблемите на историята и на нашата съвременност.

Тук мимоходом засегнахме общи проблеми, свързани с нашия творчески метод, без да разглеждаме филмите, които имат свои много големи предимства, за които се говореше в докладите. В отделни филми има и недостатъци, за които също стана дума. Много е важно да се отбележи обаче, че дори само тези филми, които бяха показани на нашия колоквиум — а ние не видяхме всички филми поради недостиг на време, — всички те отразяват многообразието на нашето изкуство, показват, че то е способно да анализира, да разглежда, да търси новото и да го намира. А понякога и да не го намира, но все пак се опитва да го намери. И в това се състои именно особеността на изкуството на социалистическия реализъм по недогматичното разбиране на това високо понятие.

В началото ние гледахме филма „Козият рог“ — един талантлив филм, много интересен, национален и заедно с това общочовешки. Аз мисля, че това показване на народните традиции е много полезно. Сигурен съм, че то помага на художниците да създават филми с дълбоко интернационално съдържание, по-специално филми за антифашистката борба и филми за нашето социалистическо битие.

Затова искам да пожелая на нашите български колеги — на тези, които създават филмите, и на тези, които теоретически ги осмислят и критикуват — много нови творчески успехи, нови търсения, без да се страхуват да търсят. Защото само когато не се страхуваш да търсиш, можеш да намираш.

ЮРИЙ ХАНЮТИН (СССР)

Тъй като представих на аудиторията своя доклад, сигурно вече имам право за обширно изказване и бих искал да засегна само два въпроса, които породиха спор.

Ние говорихме тук за големи и малки филми. Очевидна е несъстоятелността на подобни определения за теорията на киноизкуството. Но стори ми се, че едно от твърденията на Марсел Мартен може да се смята за спорно. Той призова българските творци да създават прости повествователни форми, какъвто е малкият филм на Никола Русев „Откъде се знае?“, форми, лишени от ненужен драматизъм, както Мартен се изрази. Струва ми се, че някак инстинктивно той създава онзи модел на българското кино, който би бил приятен за критиката. Но кинематографията все още е един вид индустрия, която работи, за да задоволи масовия зрител, и преди всичко своя зрител, а не зрителя от западния пазар.

Не се осмелявам да съдя какви български филми са способни да издържат конкуренцията и да бъдат интересни на западните зрители. Може би Марсел Мартен знае това по-добре от мен. Но дълбоко съм убеден, че българското кино, като разчита преди всичко и се ориентира към своя зрител, не може да се откаже от напрегнатата драматургична структура именно днес, в условията на конкуренцията или, да кажем, на съвременното с телевизията и с другите масови средства за комуникация, или пък с онези чужди филми, които идват в България. Българска кинематография, както и кинематогра-

филите на другите социалистически страни би трябвало да търсят начини, за да завоюват своя зрител.

Ние нямаме масова култура в онзи смисъл, в който тя съществува на Запад, но имаме свои проблеми — проблемите на масовия зрител. И струва ми се, че пътят, по който върви българското кино, е правилен, защото българските филми имат траен масов успех.

Трябва да кажа, че този проблем не е решен в редица други социалистически страни. Наскоро имаме няколко международни симпозиума, на които и немските, и унгарските кинодейци споделиха, че проблемът за създаването на зрителски филми у тях не е решен досега. От тази гледна точка принципът, по който е решен филмът „Допълнение към Закона за защита на държавата“, със своята сложна напрегната структура, е напълно обоснован. Хубаво е, че българският зрител е получил такъв правдив филм.

Вторият ми спор е с Атанас Свиленов, по-скоро сега отговарям на неговите възражения по повод моя доклад. Пред нас, пред нашата теория наистина стои един много важен проблем, а именно — да се разбере какви са реалните връзки, реалното взаимодействие и в същото време — конкретните специфични разлики между нашите социалистически култури.

За съжаление, в тази област досега ние си служим само с общи фрази, както правим това, когато става дума за националния характер. Говоря за кинокритиците и за кинотоорията. Ние казваме „български национален характер“, „руски национален характер“, „унгарски национален характер“, казваме „светоусещането на съвременния българин“ или на „съвременния грузинец“. Но какво конкретно се крие зад тези думи, какъв е смисълът на този израз? Тук ние спираме и много често се ограничаваме със заклинания. Употребявам тази дума, защото ние наистина не отиваме по-далеч от това.

Какъв е начинът да излезем от тези рамки? Мисля, че трябва да се вземат някои аналогични процеси и да се види как те се разглеждат по различен начин от различните национални култури.

Струва ми се, че един красноречив и удобен за тази цел пример е миграцията от селото към града. Този процес намира място и в светското, и в българското киноизкуство, а начинът за решаването му е различен.

Подобни опити се правят и в литературата. Георги Гачев например, полубългарин, полуруснак, възпитаник, така да се каже, на две култури, написа една статия, озаглавена „Образът на времето и пространството в българското и руското национално самосъзнание“, и в нея направи опит да намери такива различия в светоусещането. Мисля, че трябва да продължаваме да правим подобни опити.

Не съм доволен, разбира се, от това, че сравнителният анализ в моя доклад доста често върви по линията на външните, повърхностни аналогии, но трябваше да почна нещо, да се опитам. Нека тръгнем оттук и да навлизаме навътре, по-дълбоко в тези проблеми.

Мисля си, че именно червеното знаме на мачтата на кораба „Потьомкин“ е един удар на цветното петно от епохата на нямото кино. Виждам го като съставка в духовния потенциал на всеки художник, както в театъра на Брехт и в поезията на Маяковски, които влязоха в културата на XX век. Аз мисля, че това е било неосъзнато, че тези художници не са имали пред вид това, когато са създавали своите произведения. Така и създателите на филма „Допълнение към Закона за защита на държавата“ не са имали пред вид това. Но ако то идва наум на критиците или на други творци, няма нищо страшно, защото проблемите на революционната борба, поставени в този филм, звучат съвременно и актуално.

Изобщо може би моята позиция се нуждае от уточняване. Бих искал да подчертая, че проблемът за взаимодействието на нашите социалистически култури в никакъв случай не би трябвало да се разглежда като проблем за влиянието на дадена култура върху друга култура. Предимството на светското кино — ако това може да се нарече предимство — се състои в това, че някои от проблемите бяха поставени пред светската кинематография много по-рано, тъй като у нас социалистическото строителство започна по-рано и съвсем естествено, че проблемът за миграцията и проблемът за научно-техническата революция дойдоха по-рано.

Що се касае до другите въпроси, можем да говорим за взаимно проправяне на общия път. Например темата за еснафството, която така ярко и силно звучи в българското кино, при нас още не е намерила такъв ярък израз. Не зная защо е така, но фактът си остава факт: именно българското кино проправя този път, а не светското или унгарското.

И така, ние трябва да помислим върху тези проблеми, които не са само теоретични, а според мен — съвсем конкретни. Не трябва да се ограничаваме с общи фрази, а да навлизаме в дълбочина и да ги решим.

И аз ще си позволя няколко забележки, които са толкова субективни, разбира се, колкото и тези на всички други чужденци.

Сидвам в България за първи път и съм много благодарен за информацията, която получих тук. Знаех филма „Следователят и гората“ от Западнберлинския фестивал, радвах се заедно с вас, че филмът „Пет плюс едно“ на младата режисьорка Мая Борицова получи награда. Но като изключим късометражните филми, представени на фестивала в Оберхаузен, информацията, с която разполагах за българското кино, не отиваше по-далеч.

Крайно изненадващ за мен, както и за другите колеги, беше преди всичко потенциалът от първокласни актьори-мъже във вашите филми. Лицата на Георги Георгиев-Гец и Антон Горчев ще останат в паметта ми задълго. Те са неамортизирани, прекрасни актьори. Бих се радвал, ако можех да кажа същото и за жените, но не мога да го направя с чиста съвест, като изключим, разбира се, неоспоримия ранг на Невена Коканова. Изненадан съм също така от творческата активност на сценариста Г. Мишев.

Безспорно много истина имаше в това, което каза колегата Мартен за страха от простотата. То се отнася и до нас, в Германската федерална република. Младите кинотворци мислят, че е проява на „добър тон“, ако разкажат една история, колкото е възможно по-сложно. Ако всеки може да я разбере веднага, те са разочаровани, т.е. боят се от тази много „по-трудна“ простота и странят от нея, като се увличат в доста сложни методи на изображение. Нещо от тази мода забелязах и тук. Един филм като „Допълнение към Закона за защита на държавата“ например е много богат, но той съдържа в себе си три-четири филма.

Ще си позволя да кажа и няколко думи за шансовете на българските филми на германския пазар. Мисля, че „Козият рог“, „Вилна зона“, „Спомен за близначката“ и някои други ваши филми биха имали добър успех в ГФР. За съжаление у нас всички филми се дублират. Това е преди всичко финансов проблем, макар че филмите не стават по-добри след това, а по-лоши.

На края бих искал да изразя едно желание и ви моля да не го изтъквате като проява на нескромност. Бих искал да направите един филм, и то не само за мен, а и за българската публика, както и за публиката в целия свят. Бих помолил Г. Мишев да напише българската книга за Форсайтови, т.е. да напише сценарий, който да показва едно семейство от началото на XIX столетие, през 70-те, 80-те години, освобождението от турското робство до съвременността. Това биха могли да бъдат две или три серии, но един такъв филм, смятам, би могъл да бъде много интересен, защото би дал на нас — тези, които знаем толкова малко за България — информация за това, което се е случило в тази многоцветна и интересна страна оттогава до наши дни.

Вие нямате представа колко са неинформирани средноевропейците относно вашата страна. Не смея да помисля какво би станало, ако запитате някого на улицата в Берлин, къде се намира София. Може би той ще каже: „Някъде на Балканите“, но няма да знае къде точно.

Тези и други парадокси подобен филм би могъл да отстрани. Затова много бих искал да има такъв филм.

ВЛАДИМИР ИГНАТОВСКИ

Първото полувреме на нашия кинематографичен „мач“ премина в оспорвана борба не само пред вратата на домакините, или ако използвам шаблона на спортните коментатори, „и пред двете врати“. Така си и представям целта на този колоквиум: нашите гости да погледнат със свежи очи произведението на българската кинематография, тъй като ние, които „врим“ всеки ден в кинематографичния котел, трудно бихме ги оценили от един неочакван и нов ъгъл. Нашата задача, и конкретно моята, в случая е да предложим опит за собствен анализ на явленията в българското игрално кино.

Може би най-приятната и сериозна черта на изнесените доклади, а също и на част от изказванията бе, че в тях е направен опит да се оцени българското кино не в един откъснат от общото му развитие момент, а да бъдат намерени онези нишки, които го свързват с целокупната българска култура, с европейското изкуство, с изкуството на социалистическите страни и с най-общите процеси в развитието на световния кинематограф.

Неведнъж от трибуната бе изказано мнението, че в последните няколко години българското кино някак неочаквано се е развило и е скочило напред. Едва ли е от особено значение дали се говори за единично произведение като „Козият рог“, или се визира цяла

редица от сполучливи творби. Важното е, че се акцентира на едно твърде неочаквано раждане от „нищото“ на новото българско кино.

В подобни съждения има някакъв процент истина, но това е само част от истината. Марсел Мартен не без основание твърди, че българското кино до известна степен е закъсняло в своето развитие. За това съществуват редица общозвестни обективни фактори. Действително, до края на 40-те и началото на 50-те години, когато много страни вече са създали класически произведения и са имали филмови школи, ние практически не сме разполагали с промишлена кинематография, но това е проблем на историята на киноизкуството. Аз няма да ви занимавам с него, но струва ми се, че тук някъде е заложена една от причините развитието на българското кино пред 50-те и особено в началото на 60-те години да се характеризира с отделни върхови постижения на един общо взето блед фон.

И все пак, струва ми се, че е възможно да се набележат основните характеристики на общо развитие, онези нишки, които преминават през единния еволюционен процес на игралното ни кино през последните три десетилетия, които доказват, че не е така неочаквана появата на днешните интересни и значителни творби. Ще се опитам да формулирам една от тези характеристики, още повече че тя, според мен, е свързана с един твърде интересен и важен проблем, който възникна на предобедното заседание и на който бих искал да посветя изказването си. Този проблем е един от фокусите на съвременната естетика, на модерната художествена практика. И напълно логично и нашият разговор достигна до него. . .

Беше изказано мнението, че доколкото киното е и средство за масова комуникация, то съдържа в себе си опасността от подхранване и следване на стереотипите на масовото съзнание, посредством които филмът има възможност да разговаря с максимално широка аудитория от потенциални консуматори на художественото произведение. Така вкусът на масовия зритель се натрапва на търсенията на творците на киноизкуството. Това мнение съдържа и нещо справедливо и мисля, че е основано на изводи от реалната практика на световния кинематограф.

Съвременната естетика осъзна, че произведението на изкуството не може да бъде факт на културата, ако не се осъществи връзката му с онези, които го възприемат. Напълно логично и ние достигнахме до проблема за анализа на взаимоотношенията между зрител и филм, на филма с масовото съзнание и на търсенето на критерии за оценка на пътищата, по които един филм отива до съзнанието на зрителите в една или друга страна.

Тук, разбира се, съществуват много сложни и трудни за анализ проблеми, като например консумирането на една филмова творба в различен социален контекст: един в България, друг в Средна Европа, трети в Съединените американски щати. Но аз ще се опитам да изложа своето разбиране за параметрите на този процес у нас. . . Струва ми се, че феноменът българско кино е интересен през последните няколко години и с това, че предлага друг модел взаимоотношения между публика и филм. Достатъчно е да си припомним втората половина на 60-те години, за да се убедим, че българското кино трескаво търсеше пътища към масовия зритель. Тъкмо тогава бе изпробвана рецептата на споменатата от тази трибуна „проста форма“. Българското кино се опита да намери път към масовия зритель, особено към младежката аудитория, която беше и е сериозен прицел за всички кинематографисти в света. В края на 60-те години тя бе атакувана посредством изразните възможности на приключенския филм. А както е известно, по-проста формула в изкуството от приключенския сюжет не съществува.

Отделни произведения постигнаха задоволителни резултати. Ще спомена само филми като „Черните ангели“ или „Осмият“, които, и използвайки рецептата на „простия“ приключенски сюжет, успяха да завоюват сравнително висок коефициент на зрителско посещение. Но се оказа, че този модел не е достатъчно ефикасен и не е единственият възможен път за постигане на желаните резултати. Налице бяха единични постижения, а не масово настъпление към зрителя. . .

Моделът, който предложи българското кино в началото на 70-те години и който, убеден съм в това, не е свързан с налагането на стереотипите на масовото съзнание, предлагае обръщане към съзнанието на съвременния индивид и към неговото социално обусловено съществуване.

Не случайно в композиционната структура на значителна част от българските филми през 70-те години, независимо дали бяха свързани с близкото историческо минало, или директно посветени на съвременността, се появява онова, което лично аз наричам „мотив на адаптация“. Мотив, като че ли най-често застъпен във филми, третиращи явленията на миграцията, но всъщност много по-широк от формалните проблеми на движението от селото към града. Този мотив се реализира, като основните персонажи на филма, в началото на действието или още преди неговото започване, се поставят в една рязко променена, с постоянно изменящи се очертания социална обстановка. Ситуация, в която всъщност се намира и зрителят — човекът, изложен на постоянния натиск на активните социални условия на съвременната действителност: преместването на големи маси

хора от селото към града, — каката на научно-техническата революция, отмирането на определени норми на поведение в една страна, която от селска става индустриална. Този зритель не можеше да не се почувствува приобщен към проблемите на героите, поставени в ситуация, подобна на онази, сред която е пласиран и самият той.

Това обаче далеч не означава, че филмите, използващи „мгиза на адаптацията“, работят стереотипно за спечелване на зрителя. В така предложената схема българските филми — намериха твърде широк диапазон от нюанси за отразяване на ситуацията, в която е разположен съвременният българин. Част от филмите предложиха едно успокояващо зрителю решение, както е в „Най-добрия човек, когото познавам“. Подобен тип филми се стремяха да докажат на зрителя, че изгубването на такава нравствена опора като патриархалните традиции например не е фатално, че нищо страшно не се е случило и че бурните социални промени всъщност няма да се отразят тежко върху съзнанието му. На другия полюс бяха филмите на Христо Христов, които разглеждаха същия мотив, но откъм трагичната му страна: невъзможността на силната личност, на цялостния индивид да се приспособи към рязко променящите се и активни социални условия.

Струва ми се, че тъкмо този модел, появил се в българските филми от последните няколко години, се оказва един от най-важните ключове, с чиято помощ, без да прибегват до стереотипите на масовото съзнание и на масовия вкус, българските филмови творци съумяха да се доближат до зрителя и в една динамична форма да му разкажат за неговото време, за него самия, създавайки сериозно, съвременно изкуство.

Нашите колеги неколкостранно упрекваха някои от съвременните български режисьори заради желанието им да усложняват самоцелно филмовото повествование. Струва ми се обаче, че тази сложност не е резултат на преднамереност, поне в по-голямата част от случаите. Не е възможно да разказваш просто за човек, намиращ се в сложна социална ситуация, в съзнанието на когото са разместени хронологичните пластове и едновременно съжителствуват представи още от митологията и от патриархалното селско общество редом с модерния ритъм на съвременната научно-техническа епоха. И далеч не е случайно, че в съвременните български филми твърде често се използват фолклорни и митологични мотиви, понякога като че ли неоправдани от буквалността на фабулата, но при тежаващи много по-сложна, вътрешна мотивировка; сцените в двора на затвора и в килията от „Последната дума“, епизодите от „Последно лято“, които като че ли директно възкресяват митологични обреди и представи.

Естествено, това не е единственият път на развитие на съвременното българско кино и единствената му определяща характеристика. Az обърнах внимание на онова, което ми се струва същност на един от моделите, които българското кино откри в стремежа да достигне до възможно най-широк зрителски кръг.

Редом с тази тенденция до този цикъл от филми съществува и друга, не по-малко важна, която бих определил като тенденция на изобразяване на адаптиралото се съзнание и неговите проблеми. Това са филмите по сценарий на Георги Мишев. Филми като „Проброаване на дивите зайци“ и „Вилна зона“ при цялата си външна простота далеч не са така прости, а съдържат една изключително сложна, многослойна фактура, в която общата композиция на филмовото произведение е по-скоро една алегория, отколкото елементарен битов разказ, зад чийто първи пласт се крие втори — много по-сложен и много по-богат идейно и смислов.

Разбира се, би било самонадеяно и дълбоко погрешно да считам, че днешното българско кино е решило всички свои проблеми, че е изчерпало възможностите си и е постигнало съвършенство.

Един от възможните ъгли за оценяване действителната същност на изкуството са две взаимно противоположни и допълващи се тенденции, които присъствуват във всяко живо и развиващо се изкуство: едната цели да определи мястото на човека в заобикалящия го свят, да го ориентира сред житейските подробности, да опише живота му с неговите по-големи и по-малки проблеми. Другата се стреми да реализира проблемите на човека и света, да огледа и ако е необходимо, да създаде миросгледната, философска позиция на човека.

Струва ми се, че през последните няколко години българското кино се занимаваше по-скоро с топографирането на отделния индивид сред една активна социална действителност. Колегата Знеполски си позволи да прогнозира една евентуална пауза в нашето кино с изчерпването на миграционния цикъл. Не мога да се съглася с него и се надявам, че ще бъде прав, тъй като мисля, че в съвременното българско кино са налице тенденции, които позволяват да се прогнозира неговото устремяване към миросгледно-философското обобщаване на историческата съдба на нацията и осмисляне на цялостния живот на нашето съвремие.

Моите другари се изказаха вече твърде подробно, а един от основните доклади принадлежи на колегата Ханютин. Затова ще си позволя да направя само няколко бележки за определени филми, понеже считам, че ние малко говорим за конкретни произведения.

Бих искал да започна с това, че днес ме развълнува и засегна много казаното от един участник в тази дискусия, който пое мисията да определи вместо творците какви филми трябва да правят нашите български колеги и какви не трябва. Считам, че тази мисия не бива да се поема от чуждестранен критик.

Бих искал да се изкажа кратко и емоционално, да кажа това, което чувствавам. Защо България трябва да прави „малки“, „тихи“ филми? Тя наистина е малка и тиха страна, но народът ѝ е велик в историческата си борба за свобода, подвизите му надживяват годините, преодоляват разстоянията. България ни дава едни от най-вълнуващите страници от борбата на народите за свобода.

Имах възможност да пътувам през тази прекрасна страна само девет-десет дена, но откъдето и да минех, навсякъде — мемориални плочи, паметници на герои, отдала живота си, за да можем сега да живеем по-добре.

Мисля, че призивът героят да стане тих, обикновен, незабележим никога няма да има успех. Считам, че обръщането на българската кинематография към героичното минало на България е просто жизнена необходимост — това е въздухът, който диша народът.

И действително българските филми не тъпчат на едно място, не се повтарят, а отиват все по-дълбоко, опитват се да осмислят миналото и настоящето в цялата му сложност. Да вземем например филма „Допълнение към Закона за защита на държавата“. Виждате каква сложна историческа, трагична ситуация е избрана в него. Струва ми се, че този филм е необходим не само на България, която се обръща чрез него към историческото си минало, той е необходим днес в много страни, където хората попадат в подобни ситуации, рискуват живота си в борбата за по-добро бъдеще, но не винаги умеят правилно да оценят обстановката и силите си. Тогава защо да се откажем от този филм и да създадем нещо по-малко и по-спокойно. Аз смятам, че Л. Стайков е прав, като е направил именно такъв филм.

Марсел Мартен каза, че българското кино има всички възможности да излезе на международната арена. Но ние знаем колко е сложно това — филмите на социалистическите страни трудно си пробиват път на международния пазар. Все пак аз мисля, че именно българските филми имат основания да привлекат вниманието на зрителите в Париж, Лисабон, Мадрид или в някоя латиноамериканска страна.

Струва ми се, че би трябвало да вляза в спор с Бахман относно малките, тихи филми. Изкуството в света има нужда от героична дума, от героичен човек. Човечеството има нужда да му се покаже герой, който е способен да противостои на насилието, на разпадаването. Герой с такава нравствена характеристика, за която е достойно да се употреби думата „човек“.

Днес в целия свят се създават филми, които с голямо майсторство, с режисьорски темперамент, с актьорска изразителност, с всички средства на съвременното киноизкуство се стремят да докажат, че човекът е животно, че той се саморазрушава. На един от последните фестивали в Кан бе показан странен филм, който след това бе представен и на фестивала в Чикаго. Наричаше се „Сватбената ваза“ и разказваше за любовните истории на една свиня, по-точно за живота на един мъж със свиня, от която му се раждат деца и т.н. Този филм поставя знак на равенство между човека и животното.

Мисля, че филми с героично звучене, каквито правят българските кинематографи, са много важни, защото утвърждават духовните ценности у човека, и именно те трябва да излязат на предния фронт на световното кино.

Иска ми се да поговоря и за естетическата страна на някои филми, които видяхме. Съгласен съм с Вера Найденова и с Ханс Шмид от ГФР, които казаха, че в българските филми има първокласни, забележителни актьори. Те умеят много тънко, много деликатно да изразят сложен психологически комплекс от чувства, да покажат силни душевни вълнения у героя. Но във филма „Вечни времена“ героите не говорят, а през цялото време крещат — яростно, високо. Най-простите си чувства и мисли те изразяват със страшни викове. Защо? Защото филмът, според мен, е умозрителен. Проблемът за миграцията е важен проблем не само за България, но и за Чехословакия също. Във „Вечни времена“ обаче той е сведен до омази граница, отвъд която се създава абсурдна ситуация: цялото село е заминало, всичко е пусто, а героят казва: „Ние няма да заминем“, и даже се стреми да уговори други хора да останат в пустеещото селище. Има ли характер тук? Няма — има само схема, която той се опитва да защити. Има филми в друг план, по-тихи, по-сложни. В тях съществува известен стремеж към плоскостно изразяване на формата, не към естествено, а към задължително оригинално решение, т.е. малко измислено. Да вземем например филмите на Бинка Желязкова. В „А бяхме млади“ имаше интересни образи

на герои от съпротивата. Целият град е потопен в мрак, те са в нелегалност, минават по затъмнените улици, държат в ръцете си фенерчета, светлините им се показват само като кръгчета, които отбелязват пътя. Това беше филм, роден от самата обстановка, от житейската ситуация, затова действуваше много убедително и зад простия битов смисъл се откриваше вторият — по-висшият.

Не можах обаче да разбера защо в „Последната дума“ затворническата килия бе цялата изрисувана с цветни рисунки, на които би могъл да завиди един съвременен художник. Ще си позволя да сравня две сцени: първата е онази, в която героинята изведнъж вижда в някакви бални одежди, в един маскаррад да се движат всички герои. Спомням си нещо подобно от филм на Федерико Фелини, но там имаше философски смисъл — това е хорото на живота, това е циркът на живота и момченцето с белите дрехи от това хоро беше символ на духовно пречистване. Но защо тук у тази героиня — участничка в съпротивата — изникват такива видения, просто не мога да разбера. Това ме остави безучастен, гледах равнодушно, със студени очи. Аз изчислявах, както е постъпила и самата режисьорка. Моля ви да ме извините, може би тя не го е правила без чувство, но така ми се струва, изглежда ми пресметнато.

И другият епизод, на който исках да се спра, е срещата на учителката с учениците, когато всички преминаваха пред нея, зад решетките, и тя четеше в очите им помощ, ярост, любов, отчаяние. И на мене ми се качи буца в гърлото. Един чудесен епизод! Тук няма гръмкост, но има скрита ярост на чувствата, има това, за което Толстой казваше — „скритата топлина на героизма“. Именно тази скрита топлина ме сгръ.

Струва ми се също, че в някои филми на места има известно подражателство. Българското кино се развива върху национална почва и на нея то постига най-ярките си върхове. Но в „Последно лято“ например освен образи от националния фолклор и националната символика има и някои заимствувани образи. Бих искал да обърна внимание на това, че когато говорим за национална почва, за израз на националния характер, естествено е да се обръщаме към миналото, в което са корените на народа. Но националното в днешната история на народа можем да намерим само в един от всички 11 филма, които видяхме. Имам пред вид филма „Циклопът“.

Почти всички се оплакваша, че много трудно чуват превода, защото имаше звук от екрана. Стори ми се, че това е също излишно усложняване. Има естествени усложнения, които са предизвикани от естествения ход на нещата, но има усложнения, в които се чувства желанието на художника да се изрази малко по-модерно, по-оригинално. И в „Циклопът“ е налице нещо подобно. Не можах да разбера защо имаше подводница. Струва ми се, че героят, който беше постоянно откъснат от живота, в затвореното пространство на подводницата, трябваше всичко това да си го спомня конкретно, реално, човешки. Разбира се, аз не съм режисьор на филма и нямам право да натрапвам своите виждания, но все пак всички тези спомени с кабината на стария самолет и т.н. не помагат да се разбере истинската идея на фирма, а мене лично малко ме объркваха.

Въпросът за зрителя е много важен. Особено във филмите, обърнати към най-сложните проблеми на съвременността.

Имахме възможност да говорим с италиански кинематографисти — с Дамаано Дамиани, с Джило Понтекорво — те са много обезпокоени от факта, че филмите, с които се гордеят и с които всъщност поставят най-остри въпроси, правят понякога само за себе си. Все едно да правиш антирелигиозни филми за самите атеисти. В какво да ги убеждаваш? Ти говориш за проблеми, които днес би искал да се решат за целия народ, за най-широките маси, а поднасяш на тези маси филм, който в най-добрия случай те трудно разбират. Проблемът е изключително сериозен и сложен. Това е ясно на всички, няма защо да повтарям. Игнатовски правилно отбеляза необходимостта от диференциран подход към този проблем. Също както останалите участници в колоквиума, аз високо оценявам филмите, посветени на нравствената проблематика, на онези деформации, които се наблюдават в определени слоеве от социалистическото общество при възраждане на психиката на еснафа, на потребителя, на бюрократа. Това са филмите „Преброяване на дивите зайци“ и „Вилна зона“. Присъстващите често посещават фестивали и са виждали филми като „Вилна зона“. Не знам дали у вас е показван швейцарският филм „Покана“ — един много талантлив филм. Там има сходна ситуация: малка група хора се събират в една вила и се разкриват в своето вътрешно нищожество, лъсва тяхната духовна опустошеност. Това са хора, разядени от живота. Ситуацията е аналогична на тази във „Вилна зона“. И аз се замислих: каква е разликата между тези два филма? Единият все пак е създаден в Швейцария, другият — в България. Разбрах, че в швейцарския филм е показана тържествуващата пошлост — той завършва в пълна безизходия, докато в българския филм много тънко е показана (това се чувствава в режисьорския маниер, в стила, в драматургичното решение) една осрамена пошлост, едно осрамено еснафство. Обществото се чувствава във филма, тъй като то бичува еснафството.

Ние видяхме едно действително динамично киноизкуство, което активно се развива, смело се обръща и към историческото минало на страната, и към настоящето, остро

анализира както своите исторически успехи, така и това, което го вълнува и безпокои.

Нека това изкуство се развива и по-нататък като голямо изкуство, звучащо високо в най-добрия смисъл на думата — изкуство комунистическо.

ПАВЕЛ ПИСАРЕВ

Искам съвсем накратко да кажа нещо по въпросите, които тука бяха поставени.

Българската кинематография е държавно предприятие и цялата нейна дейност се финансира от държавата. Тя получава необходимите ѝ средства за художественото производство въз основа на искания към националните икономически органи.

В страната има няколко студии за производство на различните видове филми: Студия за игрални филми, Студия за анимационни филми, Студия за научно-популярни филми, Студия за документални филми. Ние произвеждаме около 20 игрални и около 500 късометражни филма, 30 филма за телевизията, които са едночасови по времетраене, и около десет филма на други страни. За страната ни това е едно достатъчно по обем производство.

Нашето художествено производство се ръководи от художествени колективи като в другите социалистически кинематографии, които в повечето случаи се оглавяват от режисьори. В състава на тези колективи влизат режисьори, редактори, оператори, художници, кинематографисти. Към всеки от тях има художествен съвет, също съставен от наши кинодейци.

Режисьорите могат да правят филми във всеки от художествените колективи. Те или сами предлагат сценарии, или получават сценарно предложение от колективите. Прави се подбор на предложенията, след което приетите се финансират. Разбира се, филмите, които влизат в производство, се утвърждават от ръководството на кинематографията.

Тематичният план се определя в резултат от дискусия между режисьорите, администраторите и Съюза на филмовите дейци. Трябва да кажа, че Съюзът на филмовите дейци има свои представители във всичките нива на държавната администрация, включително и в ръководството на кинематографията. Практически не се пуска филм в производство без съгласието на Съюза на филмовите дейци, т.е. на самите творци. Съюзът на филмовите дейци има много големи права в националното филмопроизводство, участието в международните фестивали става въз основа на неговите предложения.

В нашата страна функционират 3500 кина, от които 600 в градовете. Фактически няма населено място с повече от 500 жители без стационарно кино. Годишно се разпространяват в масов тираж 180 филма. Средният тираж на всеки от тях е около 15 копия. Репертоарът се изгражда от 20 български филма, от около 100 филма на социалистическите страни и от около 60 филма от други страни. Разбира се, тези цифри са приблизителни, но в общи линии такава е структурата на нашия репертоар.

За информация внасяме още около сто филма от други страни, които се гледат от Съюза на филмовите дейци, от нашата художествено-творческа интелигенция и от зрители в такива кина, които ние наричаме студийни, където се изнасят лекции и стават дискусии по най-различни проблеми на киното.

Репертоарът на телевизията и на кинематографията се уточнява от един общ съвет, така че нямаме големи затруднения във взаимоотношенията кино—телевизия. В момента нашето кино има стабилен поток от зрители. Преди пет-шест години се забелязва едно намаление с около десет милиона, но сега зрителите са на едно и също ниво. Филмите се гледат от 110 милиона зрители — годишно българинът посещава 13 пъти кината. Това е една доста висока посещаемост, една от най-високите. От тези 110 милиона зрители 20 милиона са на българските филми, 30 милиона са на светските, около 30 милиона — на филмите от западни страни и останалите зрители — на филмите от социалистически страни. Тоест две трети от зрителите гледат филми на социалистическите страни и това е естествено, тъй като проблемите на тези филми са сходни с нашия национален живот.

Искам да кажа няколко думи за разпространението на нашите филми в чужбина. Ние продаваме филми в около 80 страни и участвуваме в около 50 фестивала. Вярно е, че в кинотеатрите на Западна Европа могат да се видят много малко български филми, но повече от нашите филми се купуват от телевизията и това ни радва. Особено много се разпространяват късометражните ни филми.

Ние участвуваме в основните фестивали в света. Би могло да се каже, че в отношението към българските филми на тези фестивали се очертават две тенденции. От една страна, се проявява справедливо, професионално, честно отношение към нашето кино. От друга — има много факти на дискриминация към българското кино. Ще се позова само на един факт, свързан с Канския фестивал. На този фестивал беше отказан филмът „Козият рог“. Мотивът бе, че няма художествени качества. Същият филм след отказа на Канския фестивал получи висока оценка и широко разпространение в целия свят.

Националните кинематографични институти участвуват най-активно в културната и идеологическата политика на своите страни. Българската кинематография следва политиката на своето правителство, на своята страна. У нас кинематографията е могъщо

средство за комунистическо възпитание на масите и със своето филмопроизводство, и със своето филмово разпространение. Ние търсим пътища и средства в духа на Хелзинки, на политиката на мирно съвместно съществуване за най-широко взаимно разпространение на действителните културни ценности, които различните страни и народи и тяхната интелигенция създават.

БРУНО ЙЕГИ (Швейцария)

Най-напред трябва да уточним мнението, което ще изложа след малко, за да не предизвикам недоразумение. Обичам българското кино, и то не отсега. От няколко години идвам в София, за да избирам филми за фестивала в Локарно, където, както знаете, има доста силно присъствие на българския филм — бяха раздадени големи награди на филмите „Вечни времена“, „Силна вода“ и „Преброяване на дивите зайци“. Беше показан и филмът „Неделни мачове“ на Тодор Андрейков. Ако позволите, за да бъде по-ясен, ще кажа, че ние в Швейцария направихме много, за да разпространим българското кино в условията, които предлага нашата система. Не само сме писали много за българските филми, показани в Локарно, но ги и пуснахме за прожекции по една нетърговска мрежа. Много хора видяха „Вечни времена“ и „Преброяване на дивите зайци“. Анкетата, която направихме, показва, че тези филми имаха голям успех. Не е случаен фактът, че такива филми с алегоричен аспект интересуват и швейцарската публика, стигат до нея. Ще добавя, че в Швейцария вече бяха проведени две седмици на българското кино, а скоро ще бъде проведена Седмица на българското кино с шест или седем филма и в Немска Швейцария.

Със закъснение или не, през последните четири години българското кино преодоля много бариери. Сега, според мен, ние трябва да се интересуваме от бъдещето на българското кино. Не трябва да се връщаме назад — това би било катастрофално. Не можем да говорим и за стагнация, за застой на българското кино, защото по този начин бихме поставили под въпрос успехите, които сте завоювали. Мисля, че има една-единствена възможност да се продължи напред, а именно — задълбочаване на погледа, било в настоящето, било в миналото, защото, както бе показано, миналото може да бъде представено от гледна точка на настоящето, а така също и обогатяването на езика и — държа много на това — на личността на твореца, на режисьора.

Аз бях малко изненадан от разликата, която понякога се прави между естетически език и идеология. За мен езикът е идеологията, начинът по който се доближаваме до зрителя, по който съдим зрителя: дали това е зрител, който търси само да се идентифицира с персонажите, или това е един зрял зрител, който по дедуктивен начин трябва да участва по своему във филма.

Ето защо — извинявам се — трябва да се каже нещо много ясно и кратко за така наречените „героични филми“. Швейцария е малка страна и прави малки филми, с малък бюджет. Може би вие не вярвате, но това са в повечето случаи антибуржоазни филми, базиращи се на класовата борба. Затова бих казал, че това са малки, но същевременно и големи филми. Те хвърлят поглед върху ежедневиия живот, върху проблемите, които са вкоренени в нашието историческо социално развитие, но също така и в бъдещето. Тези филми разсъждават върху сегашната ситуация и приканват зрителя да участва в този размисъл. Те имат много по-голям отглас, отколкото големите филми.

Затова мисля, че трябва да се даде възможност на режисьорите, когато избират сценарий, да го преработят по много личен начин, така че най-важното нещо на екрана да не се донася до зрителя чрез актьорите, а посредством погледа на камерата. Така могат да се правят филми с ограничен бюджет, но филми, които казват много неща и заинтригват хората. Тук не става дума, разбира се, за филми, предназначени за елита.

Няколко конкретни забележки върху българското кино.

Нещо, което ме изненадва, е неравностойността на режисурата в различните филми. Много често има интересни сюжети, добра воля да се поставят тези сюжети, но езикът не може да бъде променен непрекъснато. Защото, ако промените езика, всъщност сменят и сюжета. Много често — ако продължим този ред на мисли — във виното на постановката се среща доста „вода“. Това е нещо, което аз не разбирам много добре защо се е получило.

За мен — мисля, че това не е само мое мнение — киното е един спектакъл, в добрия смисъл на думата, спектакъл, който трябва да отразява действителността. Предпочитам обаче експерименти, в които се отразява личността на режисьора, отколкото средни филми, в които липсва индивидуален стил и ентусиазъм.

Бих искал също така да кажа нещо за актьорите. С много малко изключения във филма „Неделни мачове“ на Тодор Андрейков и във филма на Иван Терзиев „Силна вода“, актьорите излизат на екрана и играят като в театър. В тяхната мимика има нещо, което ни кара да мислим за театъра. Камерата би трябвало да гледа и да хване неща, които персонажите крият. Едрият план, използван прекалено много от

някои режисьори, е, така да се каже, вял, неубедителен, няма чувствителен поглед. От тази гледна точка — а именно, как се използва актьорът — се вижда, че българското кино трябва да преодолее преградата и да разсъждава върху ролята на погледа и върху първото ниво на възприемане, а след него — поезията и алегорията. Има много възможности в това отношение.

Бих искал също така да кажа нещо за връзката със зрителя, защото у вас, повече отколкото у нас, е желателно целият народ, масите да гледат филмите. Но това е нещо много идеалистично. В крайна сметка не количеството е важно, а това, което става в главите на хората по време на гледането на филма и след филма. Дали зрителят се счита за съучастник на филма, т.е. дали това е някой, на когото разправят истории или блъскат в главата, както е случаят със зрителя на американските филми, или е човек, който вижда отвъд разказаната фабула.

Аз може би трябва да свърша сега с едно пожелание — успеят ли българското кино да не бъде само едно чудо или експлозия. Ние познаваме вече доста чудеса и експлозии, които пет-шест години по-късно престанаха да ни говорят каквото и да било.

ЗЕЕВ РОВНОВ (Израел)

Трябва да призная, че за първи път съм в България, в София и се чувствавам като Христофор Колумб — като че ли откривам нов свят, ново общество. Аз бях виждал един български филм и това беше единствената ми представа за българската кинематография. Мислех си, че няма български филми, не бях гледал поне в моята страна. И вчера научих, че има български филми, че има българско кино. Отсега нататък ще правя всичко възможно, за да гледам вашите филми. С удоволствие бих виждал и стари български филми, защото това, което срещнах тук, във вашите произведения, беше нещо съвсем ново и същевременно познато, близко до реалността. Съгласен съм с моите съветски колеги, че в големата гама на българските филми, на българската кинопродукция няма никакви противоречия, що се отнася до сюжета и до стила, с които филмът преследва своите собствени цели, за да постигне изразителност. Имам малки резерви към някои стилистически решения в българските филми, но не бих желал да говоря сега за това. Тук не е мястото, нито пък имаме време и възможност да се задъбочим в подробен анализ на представените филми, за да произнесем истини от последна инстанция. Нашата задача, струва ми се, е да се запознаем с българската кинематография.

Искам да подкрепя Ханютин, който каза може би най-важната бележка на този колоквиум — че ние все още не сме определили какво се разбира под „национално кино“.

Въпросът е в това, един филм, който е национален, да бъде интернационален, да говори на международен език. Аз видях тук такъв филм — „Козият рог“. Много години не съм виждал филм, в който да има толкова малко говор и да не търся слушалките, за да разбере за какво става дума. Всичко беше съвсем ясно, емоцията беше у мен. И трябва да кажа, че след „Козият рог“ аз бях вече един от загубените борци за синхронния звук. „Козият рог“ ни показва национални герои и представи, то той дава и една универсална идея. Тя е емоционална и може за стигне навсякъде и всякога.

Може би трябва да помислим за намаляване ролята на звука във филмите. Бела Балаш, на когото бях студент по време на говорещия филм, казваше, че звукът трябва да се появява само тогава, когато картината не е достатъчна. Струва ми се, че това е все още валидно и днес.

Авторите на гледаните от нас филми са честни, не обикалят около проблемите, не се крият зад дърветата, а откровено изтъкват това, което искат да кажат. Българските филми не предлагат никакво окончателно решение на поставените въпроси. Но са ни предложили материал за размисъл. Българските филми дават определена надежда за решение на проблема, без да се придържат към никакви догми. Те ни дават емоция, с която излизаме от киното. Човек не си отива отчаян, без надежда.

Искам да кажа няколко думи за Христо Христов. Може би аз съм от малкото, които харесват много филма му „Последно лято“. За мен това е един хубав филм, един от най-хубавите филми, които съм виждал. В скоби ще отбележа, че би трябвало да направите по-добро копие на филма. Качеството на картината е лошо, понякога непоносимо лошо. Но като говоря за филма на Христов, имам пред вид много интересни проблеми, които се съчетават в една идея, в една надежда заедно с представата на художника за вътрешния живот на героя.

„Циклопът“ е нещо различно. Роси правилно спомена за влияние на Тарковски и на други. Но ако отстраним Тарковски, ако извлечем всичките други влияния, без съмнение ще стигнем до това, което Кроче нарича „късче оригиналност“. „Циклопът“ е интелектуален филм и за емоция в него няма нито време, нито място. Струва ми се, че този филм не може да въздейства емоционално, ако не мислите с него. А ако човек не мисли с филма, изобщо не може да го разбере.

И още нещо, което бих казал за този филм и което беше коментирано преди мене.

Аз никога не съм бил командир на подводница, дори не съм бил обикновен, прост моряк в подводница. Но между мен и героя се установи душевна, емоционална комуникация. Не че се почувствах на негово място, но че имаме общи проблеми. Проблемът тук е конкретната стойност на един живот — защо човек живее и иска да живее. Той има един живот и трябва да го изживее, но да прецени какво върши в този живот.

И последното. Много колеги говориха за българските актьори. Ще прибавя и аз няколко думи. Вземам първия филм, за който мога да се сетя сега — „Следователят и гората“. Там има двама актьори, които са много добри, много умни и, бих казал, много първични. Разбира се, мизансценът не беше съвсем блестящ. Но това, което може да се каже за българските актьори, е, че те имат присъствие — присъствуват като личности. Затова те могат да изразят и онова, което не дава текстът или мизансценът.

АНЖЕЛ ВАГЕНЩАЙН

Аз съм от онези странни господа, за които говори неотдавна Габрилович на конгреса на Световната гилдия на сценаристите във Варна. Ония странни господа, за които (като излезнат на сцената, за да се намесят в някакъв разговор по киното) всички се питат: „Тоя пък какво търси тук.“ Става дума за господа сценаристите.

Аз вече загубих част от онзи благороден гняв, с който бях готов тази заран да се хвърля в боя. Сега съм укротен. От друга страна, някои мои колеги-критици, споменавайки имената на някои сценаристи, също така удовлетвориха моето желание да изкажа солидарност тук със сценаристите, участващи в създаването на българското кино.

За различни явления и етапи от развитието на която и да било кинематография в света, включително и на нашата национална кинематография, може да има най-различни причини. И не всяка кинематография се придвижва напред по едни и същи стереотипи.

Разбира се, една основна причина за принципаен скок, просто за съществуването на нашето българско кино, е революцията от Девети септември 1944 г. Без нея, разбира се, трудно можем да си обясним какво всъщност се случи в България, която изобщо е нямала промишлена кинематография.

Има един друг фактор от социално-политическо естество, който също така допринесе за нов качествен скок в развитието на българското кино. Този факт има точна дата, това е април 1956 г. У нас в България ние наричаме това Априлски пленум на комунистическата партия. Това е пленумът, който отвори, така да се каже, вратите и прозорците на цялото наше изкуство, и на киното включително, за нови, чисти, свежи ветрове.

Това са обективно действащи социално-политически фактори в развитието на нашето кино.

Наред с това различни други явления могат да съдействуват или да спънат развитието на една кинематография, включително и на нашата. Такъв един положителен фактор например бе внезапната, почти магическа поява на една група от изключително интересни и даровити актьори, във времето между появата на Георги Георгиев-Гец и появата, да речем, на Невена Коканова. В този период се появи, почти като от магическа кутия, едно необикновено сложно, даровито и различно, пестро поколение актьори, което не можеше да не даде своя цвят, своята боя в развитието на нашето кино, върху неговата характеристика.

Също така има фактори от повече или по-малко случаен характер. Да речем, появата на няколко имена на млади режисьори, на няколко дебюта, които мигновено дават нови надежди, отварят нови перспективи.

От докладите, които прочетох, с които по принцип човек може да се съгласи или с някои отделни неща да не се съгласи, един от феномените, от факторите, влияещи върху развитието на българското кино в различни негови етапи — именно състоянието, развитието и процесите в българската кинодраматургия, — бе изолиран като съществуващ фактор изобщо.

Не говоря сега за суетната страна на въпроса, защо до името на режисьора не стои името на автора на сценария. Българските сценаристи свикнаха вече и с това положение на нещата. Аз говоря за някои същини: ако те не бъдат разбрани, ако не бъдат анализирани, особено от българската кинокритика, трудно могат да бъдат обхванати и разбрани процесите в развитието на българското кино, понякога противоречиви, понякога задържащи, понякога пълни с надежда процеси, на които сме свидетели сега. Все едно дали ще говорим за експлозия, или за по-нататъшна еволюция.

Ще се опитам да дам няколко примера, за да илюстрирам мисълта, че без вглеждане в състоянието и процесите в българската кинодраматургия, трудно е да се обяснят много явления в българското кино. Вероятно това не важи за всички кинематографии. Във всеки случай аз съм убеден, че до най-голяма степен важи за българското кино.

Нашето кино стартира изведнъж. Просто е нямало кино преди това. Стартира изведнъж с политически, патетични и категорични в своя оптимизъм филми. Това бе толкова отдавна — струва ми се, сто години преди този сегашен ден, — но повечето от нас

тук са свидетели на онова време, когато, да речем, излезе „Тревога“, „Септемврици“ „Утро над родината“ и т.н. Това бяха не само първите политически филми у нас, но това бяха просто първите филми, първите сериозни филми.

Как да си обясним патоса на тези филми, ако щете, и грешките им, и възторга им, като знаем, че те бяха реализирани в по-голямата си част от аполитични режисьори, от режисьори безпартийни или просто режисьори, които са се отнасяли напълно равнодушно към политическите проблеми.

Как може да се обясни такова раждане на политическо кино, ако не се подчертае, че в резултат на революцията в киното навлезе една група млади сценаристи, които с пушките си, с автоматите си или със затворническите вериги дойдоха от партизанските отряди, излязоха от затворите, от нелегалност и се вляха в киното. Голямо щастие бе, че тези доста неуки или във всеки случай неопитни млади киносценаристи попаднаха в обятията на талантливи режисьори и само в тази амалгама може да се зароди българското кино. Според мене, това е рожден белег на киното и всякакъв опит тази амалгама отново да бъде разложена на алхимични реторти и да се отдели от нея мястото и ролята на сценариста в движението на българското кино, са опити толкова обречени на успех, колкото опити, които не водят към нищо, не помагат, а, обратно, пречат да се разбере действителният механизъм на движението на българското кино.

По-нататък. Един чудесен и обичан от всички нас колега, Рангел Вълчанов, видяхме сега представен с филма „Следователят и гората“. Всички го знаят от „Инспекторът и нощта“. Но когато говорим за „На малкия остров“ на Рангел Вълчанов — мисля, че той ще бъде солидарен с мен, — аз изразявам протест и изказвам солидарност и с Рангел Вълчанов, и с още едно име. Защото „На малкия остров“, този чудесен филм, който според мене твърдо остава в историята на българското кино и не само на българското кино, може да бъде наречен, ако искаме да бъдем справедливи, филм на Валери Петров и на Рангел Вълчанов. Толкова силно е участието на Валери Петров, този изключителен автор и в „На малкия остров“, и във филма на Никола Русев — този звънък и чист филм „Откъде се знаем?“.

Никола Русев не случайно изведнъж намира в гората едно чисто изворче, навеща да се и пие от него. Ако го изследваме, ще видите, че това е поток, който някога, преди години, е минал под земята, изчезнал е и излиза точно на това място. И Русев се навеща и черпи вода от това изворче. Отново щастие и за Валери Петров е, че попада на талантливия и интересен дебютант Русев, и за Русев, че започва така, както някога започна Рангел Вълчанов — с подкрепата, с опората, бих казал, с широкия дъх на истина и на поетичност, който вля в цялостния живот по-нататък на Рангел Вълчанов един Валери Петров.

И още един пример. Ходейки само по дирите на режисьорите (при което, надявам се, се убедихте, че аз съм не защитявам тясно професионални интереси), за да изследваме развитието на българското кино, внезапно то се оказа самоограбило се от един филм, наречен „Звезди“. Един филм, който донесе на България 12 международни награди, който се роди в определен климат сред една мозайка от филми, в която внезапно сега се оказва откраднат. Него го няма, няма го филма „Звезди“, той не се сочи, той не се споме нава, защото ние вървим по принципа на режисьорите на българското кино.

Филмът „Звезди“ е реализиран от моя близък другар, от режисьора Конрад Волф от ДЕФА, от Германската демократична република. Тука имам колеги от ДЕФА, те знаят много добре, че ако човек се вгледа в процесите, които са ставали в ДЕФА в онези години, нито преди „Звезди“, нито около „Звезди“, нито след „Звезди“ има явления, които да докажат как и защо този филм се е породил там. Но ако човек се вгледа в България и намести това камъче в тази мозайка, изведнъж ще се види, че „Звезди“ се породи в онзи климат, който породи „На малкия остров“, „Слънцето и сянката“, „А бяхме млади“. И изведнъж ще се окаже, че „Звезди“ живее именно тук.

Ако изследваме цялото развитие на българското кино и развитието му през последните години, ние ще се убедим, че талантливи и интересни режисьори имаха, според мен, щастие да попаднат на талантливи и интересни автори, или обратното — просто аз не знам кой на кого е попаднал, за да се случат такива неща, които сега нарекохме „мишеви ада“. Пет различни филма от четирима режисьори, а всички написани от Георги Мишев. Нима това не е достатъчно доказателство за особената роля на сценаристите в развитието на българското кино?

Нека не се обиждат другарите режисьори, моите мили колеги, без тях ние сме загубени. Искам само да поставя нещата на тяхното място, защото иначе трудно можем да разберем редица процеси, които понякога стават по-скоро в недрата на литературата (в широкия смисъл на думата) и звънват в киното или в недрата на сценарната литература и се реализират в киното.

Ще завърша с „Козият рог“. Това е филм, който зарадва всички ни, имам чувството, че зарадва и нашите гости — и тези, които от по-рано го познаваха, и тези, които сега за първи път се запознаха с него. Как така изведнъж Методи Андонов направи този филм?

Нито преди това, нито след това той е правил подобни неща. Но ако се заинтересувате кой е авторът на този филм, на сценария на този филм, ще разберете, че той — много преди да е съзнувал, че ще работи за киното — вече е писал такива неща. Неговите „кози рога“ са в неговото творчество и са вече обичани от българския зрител.

Отново смятам за несправедливо да се дели името на Андонов, този талантлив режисьор, от името на Хайтов, талантлив писател, който навлезе в киното и даде нещо свое, нещо неповторимо. Фактът на неповторимостта е в това, че когато Хайтов излиза от киното, никой не го замества.

Обръщам се още един път към моите приятели и колеги от българската кинокритика: има врати, които се отварят с по един ключ, има врати, които се отварят с два ключа, поне с два ключа. Мисля, че българското кино е врата, която може да бъде отворена само с два ключа. Който отваря само с единия ключ, ще остане учуден, че не може да отвори вратата и да разбере какво става от другата ѝ страна.

ГИ ТЕСЕР (Франция)

Няма да се връщам отново към това, което беше казано. Аз не познавам българското кино, не съм дошъл да давам уроци на българските кинотворци, нито пък да съдя тяхната система и техния метод на работа.

Считам, че за френските кинодейци има трудни за разбиране неща. Така например един от българските представители каза, че всички проблеми се разглеждат от обединението на кинодейците. Аз трудно разбирам това нещо.

Французите — не говоря за френските критици, а за френската публика — малко са заинтересувани от идеологията, от действията на правителствата и от различните методи на експлоатация. Французите впрочем познават лошо идеологията, но познават критиката на идеологията; не познават добре законите, но добре познават критиката на законите. Искам да кажа, че българското кино би могло да има влияние върху френската публика, и считам, че това е важно за нас. Може да има такова влияние чрез критичната си страна, чрез своя сарказъм. Така например филмите „Преброяване на дивите зайци“ и „Вилна зона“ положително ще бъдат оценени във Франция, и то не само по време на Седмичата на българския филм, но също така и сред широката публика. Тези филми очевидно ще стигнат до сърцата на хиляди французи.

Много добре е, че българското кино е представяно на международни фестивали. Считам, че то би могло да представи България и българската критическа мисъл и на други мероприятия. По такъв начин то ще достигне до сърцата на широката зрителска маса.

Французите, както знаете, не се интересуват от историята на другите народи — те се интересуват от своята история. Затова филмът „Допълнение към Закона за защита на държавата“, който показва събитията в една мрачна епоха, няма да заинтригува френската публика.

Няколко думи за контакта между френското кино и българското кино. Не бих искал да говоря за съвместни продукции — подобен опит беше вече направен с филма „Над Сантяго вали“, обаче, струва ми се, че той беше несполучлив. Фактически френският принос в този филм е лош.

Отново ще засегна това, което каза Марсел Мартен. Вярвам, че един френски критик, който е гледал български филми, не може така изведнъж да каже — „филмите са хубави“ или „филмите са лоши“ — трябва и френската публика да види тези филми, за да може да се прецени дали те са хубави или лоши.

Много често, когато питам критиците дали публиката ще види тези филми, те казват: „Вероятно не.“ Фактически с това явление ние се сблъскаме много често.

Бих пожелал на българското кино, както на всички чужди кинематографии, да се ползува с повече успехи и да бъде представено по-добре във Франция. Предполагам, че това ще стане в резултат на настоящия колоквиум.

МАРК ТУРФКРУЕР (Белгия)

Слушах с внимание всички изказвания, които бяха много интересни. Един оратор каза, че България е малка страна, следователно не е за нея да прави големи филми. Не съм съгласен с това. Мисля, че една малка страна може да играе голяма роля в областта на изкуството, културата и науката.

Аз съм белгиец — Белгия е малка страна — и съм гражданин не само на Белгия, но и на Фламандия, която представлява половината от Белгия. В историята на Фламандия има няколко велики момента. Мога да ви напомня, че в един исторически период, когато Фламандия наброяваше два милиона жители, ние имяхме Рубенс, Ван Дайк и много други. Нашата страна има десетина нобелови лауреати и големи автори като Метерлинк и др.

Казвам това, за да потвърдя, че една малка страна може да играе голяма роля в изкуството и науката. И когато видяхме завчера в Софийската опера „Турандот“ и когато ми

казаха, че тази опера вие ще представите след известно време в Барселона и че понастоящем софийският хор пее в Бюрксел, това за мен са доказателства, че вашата страна е толкова голяма, колкото и големите страни.

Ако разрезшите, ще говоря малко за филмите, които следих с голямо внимание, но искам да направя и някои забележки. Установих, че те имат по-голяма продължителност, така че стават малко отегчителни. Бих посъветвал постановчиците да внимават в това отношение и да не удължават излишно филмите.

Като заключение бих казал, че в Белгия г. Глюк разпространява български филми. **Жан-Пиер Вотер:** „Козният рог“ бе пуснат по екраните в Белгия и бе представен и по Белгийската телевизия. „Преброяване на дивите зайци“ също така беше излъчен по Белгийската телевизия.

Марк Турфкрюер: Виждате, че в моята страна вие сте познати.

Искам да ви пожелаая да продължите по пътя, по който сте тръгнали — след години вие ще бъдете толкова големи, колкото и други малки страни, които играха огромна роля в историята на киното, като Швейцария и Швеция.

ГРИГОР ЧЕРНЕВ

Огньят на нашата дискусия достатъчно много се е разгорял, но и аз искам да хвърля съчки в него.

Най-напред мене ме смущава боравенето с някои привични етикети и клишета, които се използват в кинокритиката и в кинотеорията и се отнасят и към българското кино. Например тука мнозина говориха за „българска нова вълна“, за някакво „българско чудо“, за „експлозия“ и т.н. с доброто желание да означат, че в българското кино е настъпил период на подем, че него го забелязват, награждават и т.н. Аз мисля, че съществува една опасност, породена именно от това едностранчиво използване на тези етикети и клишета, защото тези понятия вече в голяма степен са установени. Когато се каже „нова вълна“, всички си представят нова по типа на френската, т.е. съществувало е някакво комерсиално, буржоазно кино, откъснато от народа и от истинските проблеми на обществото, идват „сърдитите млади хора“, разгневените мъже от списание „Кафе дю синема“, основават едно ново кино, което се противопоставя на тази комерсиална тенденция, и това е „новата вълна“. Може би ще разочаровам някого, но ситуацията в българското кино не е съвсем такава.

Освен това се правят опити и да се датира явлението. Откога всъщност започва то? В доклада на нашия приятел Албер Сервони се сочи като гранична годината 1968, други споменават 1972 г. Мисля, че това е твърде приблизително.

По-точна ми се вижда мисълта, изразена в доклада на Иван Стефанов, за това, че в българското кино винаги е имало много добри филми, но те са били филми „самотници“. Като започнем от началото на 60-те години и даже още от 1958 година с филма на Рангел Вълчанов и Валери Петров „На малкия остров“ до днес или до 1968 г., или до 1972 г., винаги е имало по един-два филма, които са били с много добри, с различни качества и са били дори по-добри от някои от днес представените. Това са и „На малкия остров“ (1958 г.), и „А бяхме млади“ (1962 г.), и „Слънцето и сянката“ (1963 г.), и „Крадецът на праскови“ (1964 г.), и „Цар и генерал“ (1966 г.), и т.н. Но филмите-самотници още не правят подема на една национална кинематография. И аз виждам същността на днешното развитие на българското кино именно в това, че то подхваща традициите на тези филми-самотници и вече ги прави едно по-забележимо явление.

И в този смисъл на мене малко ми чуждеят етикети от рода на „нова вълна“, „българско чудо“ или нещо подобно. Става въпрос за една приемственост, за една традиция, която е съществувала в българското кино и която днеска намира един по-масиран израз. Например същите режисьори, които работеха, да кажем, в началото на 60-те години, днес участвуват в този нов подем на българското кино, а не са изместени от някаква нова генерация. Разбира се, в българското кино през това време са навлезли нови имена, които са дали и дават своя принос в общото развитие на това кино. Така от 1970 г. до края на 1975 г. в игралното кино са дебютирали 24 души, което никак не е малко за една национална кинематография с 20 филма годишна продукция. Една част от дебютиралите е съставена от млади хора, които идват от киноучилищата и правят своите първи филми, кинематографичния си прощъпалник. Такива са Иванка Гръбчева, Милен Николов, Георги Дюлгеров, Иван Ничев, Иля Велчев и други. Втората половина обаче е от хора, които имат вече някакъв опит в областта на киното или театъра, идват в игралния филм със свои виждания, със свой житейски и кинематографичен опит, който искат да споделят чрез екрана. Ето, да кажем, Людмил Стайков и Стефан Димитров дойдоха от телевизията, дебютираха в режисурата такива актьори като Наум Шопов и Иван Андонов, театрални режисьори като Леон Даниел и Асен Шопов осъществиха по един филм и дори кинокритикът Тодор Андрейков, нашият колега, направи „Неделни макове“, за който тук се чува справедливо ласкави думи. Тоест ние виждаме, че заедно с усилията на утвър-

дените режисьори в днешния ден на българското кино се влива и една нова, свежа кръв от дебютанти, като се има пред вид това разграничение, което направих.

Във връзка с режисьорските дебюти изпъкват няколко въпроса. Първият от тях е — защо са необходими дебютите на българското кино? Нашето филмово производство непрекъснато нараства, но дори то да не се увеличаваше, нито едно изкуство не може да живее с илюзията, че ще просъществува без приток на нови имена, на нови хора, които да донесат нови идеи, нови виждания и нови амбиции.

Вторият е — какви критерии да се отнасяме към дебютите? В нашите среди се очерта мнението, че към дебюта не може да има някакъв снизходителен критерий и че тези филми на дебютантите ще се оценяват, както се оценява цялата наша филмова продукция.

Третият проблем е за условията, които се осигуряват на дебютанта. Ние се стремим да създадем благоприятна атмосфера за изява на дебютанти. При Съюза на филмовите дейци има Експериментална студия, чиято цел е да даде възможност на млади хора, завършили кинообразованието си или, както казах, дошли от някакви сродни професии, да осъществят своите първи филми. Тази експериментална студия има преимуществото, че не иска непременно възвръщане на средствата. Ако филмът е сполучлив, той ще се купи от търговските организации и ще се разпространява по кинорежата, ако е несполучлив, върху режисьора не се стоварва материална отговорност — филмът остава в архива.

И четвъртият проблем е свързан с риска, който всеки дебют представлява. Затова освен ориентацията към Експерименталната студия за дебют се налагат по-малките форми, например киноновелата, филми за телевизията и други късометражни филми, където има по-малък материален риск. Освен материални съображения тази форма на проверка има и своите естетически предимства, тъй като тя приучава младия творец към едно по-стегнато, по-дисциплинирано изложение на неговите идеи и инвенции. Вие имате възможност да видите резултата от един подобен експеримент — новелата „Откъде се знаем?“, която тук получи всеобщо одобрение.

На края искам да кажа няколко думи и по един такъв въпрос: в правото си ли е нашето кино да си поставя по-сложни творчески задачи, да се опитва да изразява проблемите и мислите, които вълнуват неговите творци по един по-сложен, необикновен начин, нетрадиционен. Тук по този въпрос се изказаха най-различни мнения, дори се чуха обвинения, че ние правим филми „ала Фелини“, „ала Антониони“ и т.н. и едва ли не, че това е някаква детска шарка, от която нашето кино би трябвало да проболедува и след това да се върне към по-обикновените, към малките, към тихите филми. Аз мисля, че ние имаме право да опитваме най-различни, в това число и по-сложни асоциативни форми. Сложното асоциативно мислене не е привилегия на Х и У, то съществува много преди Фелини и Антониони, още в литературата от XIX век, включително и в българската литература. За информация на нашите колеги искам да кажа, че филмът „Никлопът“ е екранизация на един роман и следва неговата структура. Аз не отричам, разбира се, известно влияние изобщо на големите майстори, към които ние се отнасяме с уважение. Нашето кино не е оградено с китайски стени. Но мисля, че не бива да му отричаме и правото то само да се нагърбва с по-сложни, с по-многозначни задачи.

МАРСЕЛ МАРТЕН

Извинете ме, че вземам пак думата, но ми се струва, че имаше няколко недоразумения, които бих искал да ликвидирам преди нашата раздяла. Винаги съществува опасността — при импровизирани изказвания — някои неща да не са достатъчно точни и затова изникват недоразумения.

Като бивш ученик на Сорбоната у мен съществува тенденция към теоретизация, търся някои концепции, за да уточня моята мисъл. Искам най-напред да успокоя Вагенищайн, чието изказване ме трогна, за това, че не сме забравили неговите сценарии. Защото те са оставили своите следи в историята на киното.

Що се отнася до тази нещастна концепция, която изнесох — за малките и големите филми, струва ми се, че тя получи драматически характер. Трябваше да кажа по-скоро „големи сюжети“ и „малки сюжети“, отколкото „малки филми“ и „големи филми“. Но аз бих казал „големи сюжети“ в кавички, разбира се. Искях да кажа, че има малки сюжети, които са също така важни, както например някои филми, които видяхме тук, които имат за съдържание социалната политика.

Възникна недоразумение и по повод на драматургията. Аз говорех за драматургията по линията на разказа. Един филм може да бъде драматичен, без да бъде драматизиран. Имам пред вид един кинематографист, чието име тук бе произнесено — мисля си за Шукшин, който ние на Запад открихме със закъснение. Струва ми се, че той е един забележителен пример за драматични филми, които не са драматизирани. И може би по този път има какво да се проучва.

Що се отнася до публиката, лично аз останах с впечатлението, че не съм разбрал точ-

но. Моята работа на критик ме задължава винаги да държа сметка за нея. Даже когато пиша в списанието си за специализирани зрители, трябва винаги да се държа сметка, че филмите се правят за публиката, но без това понятие „публика“ да се превръща в алиби. Не би трябвало да се скриваме зад публиката, за да се оправдаем. Трябва да продължим да правим нашата продукция за задоволяване любопитството и интересите на най-различни публики. Има един достоен за уважение цитат от Маркс, който току-що ми бе суфлиран от нашия приятел Неделчо Милев — трябва да се създава не само обект за субекта, а и субект за обекта. Това е най-съвършеният отговор, който може да се даде на проблема за диалектическото съотношение между творбата и зрителя.

Бих искал да завърша, като подчертая връзката между съвестта на твореца и неговия талант на артист. Мисля, че има съвпадение между съдбата на киното и гражданската съвест и таланта на кинематографиста, неговите възможности като художник.

И тук има едно правило — че големите художници са съвременни и големи граждани. И това именно трябва да определя нашето отношение към тези въпроси.

АЛБЕРТ КОЕН

Понеже сме към края на нашата среща и вече бяха казани доста съществени неща, струва ми се, че се очертава и равностметката на тези наши дискусии. И във връзка с това бих желал да кажа няколко думи, при все че правото да направи истинската равностметка принадлежи на председателстващия заседанието.

Някои колеги изтъкнаха от самото начало, че смисълът на тази наша среща е да се извърши конфронтация на две гледни точки: гледната точка на българската критика и гледната точка на международната критика, върху един и същ обект — българското кино от последните години.

Разбира се, ние трябва да си даваме сметка в каква степен тази конфронтация може да се осъществи ползотворно и пълноценно. За мене предварително беше ясно, че тя ще се развие в сравнително ограничени рамки по простата причина, че двете страни, участващи в тази конфронтация, не са поставени, бих казал, в еднакво и равно правно положение. Докато мнозина от нашите гости за първи път се запознаха с нашето кино и за тях този престой тука е преди всичко едно запознанство с българското кино, ние, българските критици, естествено познаваме много по-добре своето национално кино и освен това, мисля, можем да го кажем без преувеличение, познаваме доста добре и световното кино. Следователно предполагам, че ако примерно след две години се съберем отново на една такава среща, нашите колеги от чужбина, преминали неизбежната първа фаза на докосване до едно малкоизвестно на тях кино, биха били способни и по-задълбочено, и по-многостранно да дадат своите преценки върху характера, постиженията, насоките на българското кино.

И все пак бих желал да кажа, че ние не сме възнамерявали, нито очаквали, че тази дискусия ще мине под знака на един въпрос, който беше лансиран още от самото начало и който в известна степен, струва ми се, малко измести нейната истинска насока.

Ние нямаме претенцията да сме световна кинематография и не смятаме, че трябва да ни оценяват в зависимост от една такава претенция, т.е. че трябва да се отговаря на въпроса в каква степен българското кино е световно кино.

Ние бихме желали по-скоро да ни се каже в каква степен според нашите колеги и приятели, идващи с един незаангажиран поглед отвън, българското кино придобива определени национални черти, в каква степен то съумява да отговори на потребностите на страната от едно жизнено и пълноценно киноизкуство.

Естествено, пълен отговор на този въпрос нашите колеги не биха могли да дадат поради факта (за който споменах), че те не познават много добре нашето кино. И все пак смятам, че обратната позиция пък — да се съзерцава българското кино главно от позицията на неговата международна стойност — също е едностранчива и неправилна позиция.

Строго погледнато, българското кино вече е в контекста на световното кино, тъй като световното кино днес не представлява същата картина, каквато е представлявало, да речем, преди две, три или четири десетилетия, когато в него доминираха три-четири кинематографии.

Както ви е известно, в последните десетилетия, особено след края на Втората световна война, кинематографическата карта на света се изпъстри много. Почти всички страни, всички държави създадоха свои национални кинематографии и днес картината на световното кино, на световния филмов процес в никакъв случай не може да се сведе само до това, което се създава в големите, първенстващите кинематографии, имащи и по-стара история, и повече традиции, и повече натрупани сили.

Именно от тази гледна точка ние сме в световното кино и държим едно определено място в него, защото бялото петно, каквото представляваше България в кинематографичната карта на света до преди три десетилетия, е заличено, или по-точно запълнено. Но, от

друга страна, ние съзнаваме също така, че като създаваме едно национално киноизкуство, не всички наши филми са в състояние да прекратят националните граници и да излязат на световния екран.

И тук стои вече въпросът, който беше засегнат — за какво създаваме ние българското киноизкуство. Повече от ясно е, че ако нашата народна власт се зае преди 25—30 години след революцията да създава това киноизкуство, то е било продиктувано от съзнанието, че има филми, които никой не може да направи освен ние самите. Това са филмите, които третират историята на народа и неговото настояще, отразяват неговите вълнения, проблеми, стремежи. Цялото оправдание за създаването, за съществуването и по-нататъшното развитие на българското кино се корени в необходимостта то да бъде преди всичко едно ярко национално киноизкуство, обслужващо добре потребностите на своя народ и на своята страна.

От тази гледна точка, струва ми се, се раждат оптимистични оценки, които фигурират в докладите и в изказванията на българските колеги. Познавайки развитието на нашето киноизкуство досега, те казват за основание, че в него се забелязват ярки крачки напред, че добрите филми, които бяха „самотници“ до преди няколко години, днес вече не са единични прояви, а изяви на един по-разгърнат фронт, че също така нашият филм се е приближил много повече до съвременните, дълбоко вълнуващи нацията проблеми и че ги интерпретира на много по-високо и отговорно художествено и професионално равнище.

Тази оценка е наша, ние с нея никога не задължаваме, разбира се. Но ми се струва, че и тези от нашите чуждестранни колеги, които са имали възможност да следят развитието на българското кино, ще се съгласят, че един забележим напредък в това направление има.

Става дума обаче и за международната стойност на българското кино. Въпросът за аудиторията на една кинематография аз бих разположил графически в три концентрични кръга:

Първият, най-вътрешният кръг, е националната аудитория;

Вторият кръг, който се отнася специално до нашето кино, и до всяка социалистическа страна, е кръгът на социалистическата общност.

И третият кръг е, бих казал, на универсалното разпространение.

Аз подчертавам втория кръг — на социалистическата общност, която според мене е също много важен терен на международно разпространение, на международно утвърждаване на една национална кинематография. Социалистическите страни имат много сходни явления и проблеми, които чрез творбите на изкуството отзвучават пълнокръвно от една страна в друга. Така че някои наши филми, за които тук някои западни колеги говориха, че едва ли биха могли да минат във Франция или в Италия, много спокойно и с успех минават в Полша, в Съветския съюз, в Чехословакия и т.н. Това е също една международна кариера на българския филм и ние не можем в никакъв случай да подценяваме този втори, по-широк кръг на разпространение и утвърждаване на българското кино.

И третият кръг — това е широкото международно, бих казал, универсално разпространение. Ние отдавна си задаваме въпроса и вече в практиката на нашето кино намираме някакъв отговор на този въпрос, а именно: кое дава възможността на едно произведение на националното кино да надскочи своите национални граници, да надскочи и границите на втория кръг, кръга на социалистическата общност, за да поеме широките друмища на универсалното разпространение.

Без съмнение това е степента на обобщение на явленията, проблемите и идеите, които се третират в съответното произведение на киното.

Не е изненадващо, че една творба като „Козият рог“, независимо от дискриминацията, която бе приложена спрямо нея от фестивала в Кан, намери най-широко международно разпространение. Оставайки си дълбоко национална, загребвайки с пълни шепи от дълбините на националната история и на народната душа, тя успя да изведе тези явления и тези проблеми на националната история до степента на едно общочовешко обобщение. И това обобщение й проправи пътя към световния екран и предизвика отзвук в съзнанието и сърцето на милиони зрители по целия свят.

Ето защо мене не ме изненадва и това, че тук някои чуждестранни колеги определяйки възможностите на някои наши филми да намерят път към световния екран, включват в списъка на тези филми преди всичко творбите на Георги Мишев, Едуард Захариев и неколцина още режисьори, т.е. творбите, които се занимават с проблемите на дребнобуржоазната, потребителска стихия, на бездуховността и т.н. Това е понятно, тъй като тези проблеми, бидейки наши, български, са, разбира се, със съответната модификация вследствие различните социални условия и проблеми на цялото съвременно общество. Нима тези явления не съществуват във Франция, Италия и другаде? Тези филми могат да намерят широко международно разпространение, защото, като са едно свидетелство за определени явления в нашия национален живот, кореспондират в същото време с проблемите на

обществата в много други страни — в Западна Европа и в целия свят.

Това са преди всичко дълбоко национални произведения, чиито устои са вкоренени в националния живот и психология. Те са реализирани в една присъща на националните литературни и артистични традиции тоналност. Например хуморът, сатирата, изобличението са черти, доста ярко изяви в българската литература. Пластически те също са близко до изобразителните традиции на нашия народ. Така че, бидейки дълбоко национални творби, те имат в себе си тези валенции, които се отварят към широкия свят и ги правят годни да се явят на международния екран.

Във връзка с това аз се чудя защо според някои един политико-исторически филм като „Допълнение към Закона за защита на държавата“ не би могъл да излезе на чуждите екрани? Ние сме го направили не за това да мине непременно и на чуждите екрани, но аз съм сигурен, че неговите създатели са го работили с ясното съзнание, че в този филм съществува всичко, което, като отговаря на интереса и възбуденията на националния зритель, го прави същевременно годен да възбужда и световния зритель. Нима проблематиката на този филм няма една универсална адресираност особено сега, в тези години от средата на осмото десетилетие на нашия век, когато и екстремизмът, тероризмът, и проявите на политическото насилие, и борбата срещу тях придобиват такава голяма актуалност и засягат буквално всички страни — и напреднали, и изоставащи — в различна степен, в различни форми, но с цялата неотменност на реални обществено-политически проблеми?

Тук мен ми се струва, че както и в някои други случаи, в оценките за някои хора играят роля затруднения, които бих нарекъл информационни, т.е. оценката за филма, за неговата общовалидна, универсална стойност е обусловена в значителна степен от това, че всъщност събитията, които са обект на неговия сюжет, не са достатъчно познати на чуждестранния зритель, за да могат да предизвикат необходимата заангажираност. Това е едно от големите затруднения, които ще среща българският историко-политически и историко-революционен филм на международната арена.

Аз не се колебая например да задам въпроса по какво един италиански полигически филм като „Убийството на Матеоти“ е по-интересен, по-силен в драматургично, идейно и естетическо отношение от филма „Допълнение към Закона за защита на държавата“? И все пак ние в България с най-голям интерес гледахме този филм, както гледаме и много други историко-политически филми от френско, италианско и друго производство. Работата е там, че ние по ред обективни исторически причини познаваме в общи линии историята на тези страни. Тя се е изучавала и изучава в нашите училища. Поради ролята, която са играли в столетията, тези страни са заели, така да се каже, подиума на световното внимание. Докато примерно събитията от 1923—1924 и 1925 г. у нас, макар да бяха много остри и показателни, останаха неизвестни за чуждия зритель и това обстоятелство навярно му пречи да усвои и оцени богатото съдържание на нашия филм за този драматичен исторически период. Така че този филм, който е с определен международен адрес, само поради факта, че брави с исторически материал, който няма достатъчна международна известност, среща затрудненията. Всъщност, може би пък точно това е и целта на този филм — да направи една важна страна от българската история, с фактическа международна стойност и определено място в борбата на европейските народи срещу фашизма, по-позната на европейския зритель.

Казвам всичко това, за да изясня на някои наши чуждестранни колеги, че ние си даваме достатъчно добра сметка за възможностите на нашето кино да излезе на международната арена с успех. И че по наша преценка ние следваме един правилен път, като създаваме пълноценно съвременно национално кино, обърнато изцяло към проблемите на съвременността и миналото на нашия народ. И в степенята, в която това е възможно, ние търсим онази мярка за обобщение, която може да ги направи универсални — универсално валидни, универсално разпространими. Знаем много добре, че това не можем да постигнем с всеки филм, че ние не сме в удобното положение на големите кинематографии, които просто поради факта, че бяха на времето сами и единствени, успяха да завземат световния пазар и да се наложат на вниманието на световния зритель.

Аз бих казал например на моите френски приятели, че в последно време френският филм все по-малко интересува българския зритель, тъй като ни се струва, че той е останал доста далеч от най-актуалните проблеми на нашето време, на нашата съвременна цивилизация. И все пак съществува една инерция, по силата на която всеки френски филм трябва да бъде видян и оценен. Това е инерцията на натрупванията, на навика, защото в продължение на десетилетия българският зритель е гледал френски филми и той не би се отказал да ги гледа и напред.

Тази инерция по отношение на българските филми не съществува в чужбина. Ние си даваме ясна сметка за това и знаем, че само отделни наши филми могат, както казах, да прескочат националните граници и да поемат пътя към световния екран.

Но за нас, повтарям, по-важно е друго — в каква степен нашето кино задоволява духовните потребности на нацията, отговаря на усилията ѝ да се опознае и осъзнае чрез екрана, именно чрез екрана, а не само чрез литературата или другите изкуства, както

беше до неотдавна. Големият интерес на българския зрител към родния филм и повишената комуникативност на българския филм свидетелствуват, че тази задача се изпълнява все по-успешно и аз бих желал да се надявам, че и занапред по тази единствено правилна насока ще вървят още по-интересни и значителни произведения.

В този смисъл може да се каже, че оценката за развоја на българското кино в последните години е положителна и тя по същество сигурно ще се сподели от нашите чуждестранни колеги.

Независимо от известно разминаване на гледните точки, което, както ви казах, според мен беше неизбежно, аз смятам, че от този колоквиум имат полза и двете страни. Нашите гости — защото докоснаха едно кино, което не им беше познато, докоснаха и националната критика за това кино, така че вече имат една първоначална представа за нашето киноизкуство, за неговите създатели и критици. Това е много важно. От друга страна обаче, и ние имаме голяма полза не само заради това, че ни опознаха, а и за това, че редица съображения и бележки, които бяха изказани, ще ни накарат да си помислим за това, как, като правим едно ярко национално кино, да напипваме онези възможности, които съществуват вътре в него, за да стане то все по-важно и в международен смисъл както в рамките на социалистическата общност, така и в широки международни рамки.

ЛИНО МИЧИКЕ (Италия)

Днес, когато се изказа американският представител, аз си спомних за един принцип, който е не само субективен, но и обективен. Бахман ми говореше за посещенията си в Ню Йорк и за това, че всеки път е откривал нови неща, но няколко седмици по-късно той вече не ги е забелязвал. Принципът, за който си спомних, също е свързан с едно мое пристигане в Ню Йорк. Тогава си мислех, че всичко съм разбрал и бях готов да напиша много статии за Ню Йорк. По време на второто си пребиваване, когато останах много повече време, започнах да разбирам, че не съм разбрал много неща и че трябва да изчакам. По време на третото си пребиваване установих, че нищо не съм разбрал и че трябва да започна всичко отначало.

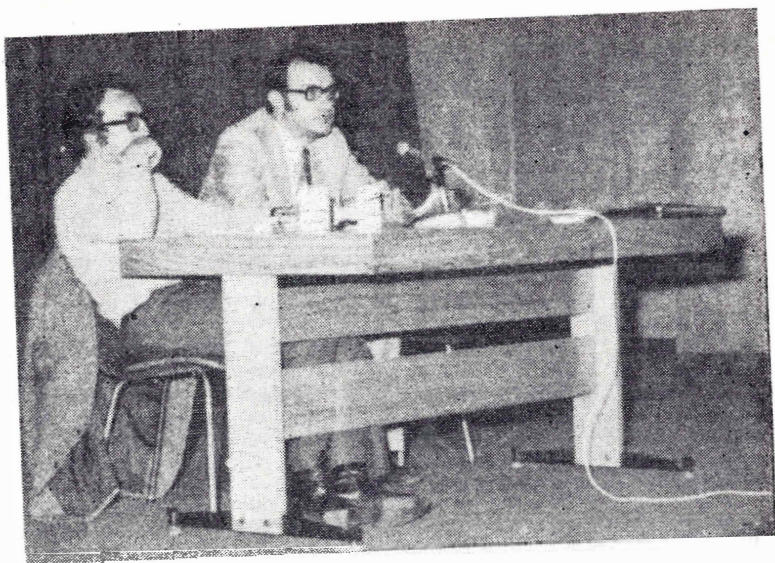
За пръв път бях в България преди три години, видях красотата на Варна, нейната благост и грациозната строгост на София, видях доста филми и опознах някои хора. Написах много статии след връщането си и мислех, че всичко съм разбрал. Това беше възможно да разбера нещата по един начин, но това бяха първи впечатления. Сега съм тук за втори път, видях други филми, опознах нови хора. Ето защо сега няма да правя заключение и да произнасям речи. Би трябвало да дойда тук десетина пъти, за да мога да направя това. Не правя заключение и подчертавам това, защото целта на нашия разговор не е да се стигне до заключение, а да се започнат разговори, да се набележат точки на спорове.

Искам да се спра на няколко въпроса, външно теоретични, които за мен са урокът на този нов колоквиум. Става дума за един цялостен проблем, който аз ще разкрия на малки части — въпрос, който засяга всички нас, които се занимаваме с кино, било от западните страни, било от източните. Може би външно това е въпрос на неразбиране между филмовите дейци от Запад и от Изток.

Преди години имаше един военен съветски филм във Венеция. Поканен на пресконференцията, аз зададох въпроса: Защо ни предлагате непрекъснато филми за войната? Спомням си — тогава бях много впечатлен от факта, че съветската актриса, когато ми отговаряше, се разплака и каза, че за тях, руснаците, войната е била голяма трагедия, която ние може би не можем да разберем. Аз се изморих да ѝ обяснявам, че не съм фашист и критиките във в. „Унита“ също ѝ доказаха това, така че не съм изпитвал никаква симпатия към фашистката война, нито пък към войната изобщо.

А ето за какво става дума — за монументалните филми, за филмите-паметници. . . В историята на изкуството е пълно с паметници: големите майстори от миналото са сътворили произведенията си като паметници, докато ние в XX век спорим и смятаме, че изкуството-паметник се намира в криза. Ето защо, когато се питаме, защо се правят военни филми, филми за фашизма и за съпротивата, ние не се противопоставяме на идеята, т.е. на съпротивата против фашизма или войната, а се противопоставяме на монументалността, посредством която тази идея е третирана. Брехт подчертаваше, че Ленин е казал не само различни неща от Бисмарк, но ги е казал по-различно. А именно тази разлика много често, прекалено често липсва в монументалните творби, в паметниците, които ни се предлагат. Може би представата за паметник отговаря на вътрешните нужди. Може би това е една идея, която отговаря на някой дипломатически принцип, според който трябва да се изсизат в чужбина паметници. Това не засяга само социалистическите страни. Някои американски филми, като например „Оръдията на Навароне“ или алжирският „Хроника на жарките години“, или някои български, или съветски филми отговарят единствено на идеята за монументалност. Паметникът е чествуване на това, което е минало, нещо, което ние искаме и от себе си, и от нашите колеги да следват, и им го показваме.

Не мислите ли, че сюжетът за войната, за героизма трябва да бъде във връзка както



с монументалното изображение, така и с настоящето? Трябва да се избира между описването на героин от миналото, които ни оставят спокойни, че това минало е отминало, то е било героично и нищо повече, и героин от миналото, които обаче да ни покажат, че ние сме виновни за някои противоречия от гледна точка на настоящето, защото миналото винаги присъствува в настоящето.

Ето това е преходът, вторият пункт.

Тази сутрин много оратори, включително и заместник-министърът, който така любезно ни прие, а също така и Баскаков в речта си, ни дадоха възможност да чуем много пъти термина „социалистически реализъм“. Мартен, в един момент на гениално вдъхновение, измисли термина „социалистически неореализъм“. Ето един проблем, пред който ние всички сме много затруднени. Защо социалистическият реализъм е преди всичко една формула. И като формула, естествено, той съдържа и социализъм, и реализъм. Но тази формула има идеологически произход — това е конгресът на писателите от 1934 г. Говоря за конгреса на съветските писатели, където историческото понятие — а не теоретичното — за социалистическия реализъм беше основано. Това понятие обаче предизвиква много недоразумения както в съветската литература, така и в киното и изобразителните изкуства в Съветския съюз, и оказва тежко влияние върху развитието на тези видове изкуства в източните страни.

Моето съмнение, което ще отнеса след този колоквиум, е, че трябва да се споразумеем по тази идея за социалистическия реализъм веднъж завинаги. Социалистическият реализъм не може да бъде, в илюзията си за реализъм и социализъм, изходна точка за цялата действителност. Защо социализмът може и трябва да подобри живота, но той никога няма да подобри смъртта; той може да подобри любовта, но никога няма да може да намери изход от самотата; може да подобри отношението между език и история, но няма да подобри никога отношението между индивида и безкрайността. Има серия неща, които убягват на тази формула за социалистическия реализъм.

На второ място, социалистическият реализъм не може да бъде един съществуващ паметник. Той трябва да бъде — и тук сега аз си измислям една дума — съзнанието за съществуващото, т.е. това, което трябва да съществува. Но често зад формулата на социалистическия реализъм ние виждаме съществуващи паметници. Ето откъде също, произтичат някои недоразумения. Вие използвате едни формули, ние ги използваме също, обаче разбираме различни неща.

Връщам се върху това, което тежеше върху разговорите. Бруно Йеги и някои други колеги се изказаха за публиката, езика, идеологията. Наистина Маркс казва: трябва да се създава не само обект за субекта, но и субект за обекта. На друго място той казва: от гледна точка на материализма трябва да се изяснят отношенията между база и надстройка, между структура и суперструктура. Спорът между база и надстройка е въпрос за детерминация, но след като веднъж надстройката е определена, тя действа

автономно и независимо. Това ще рече, благодарение на базата да се осъществи един структурален социализъм. Така че работата, която трябва да бъде извършена на нивото на публиката и на съществуващата идеология, е много по-задълбочена от работата, която трябва да се извърши върху базата.

Когато слушам нашите западни търговци — а понякога слушам и приятели от източните страни, — които говорят за публиката и нейния вкус, като ги слушам как говорят за идеологическата разлика, която произтича от различните филмови езици, мисля си, че ние трябва да се разберем за смисъла на думите. Това е може би въпрос на речник. Но става дума за исторически речник, а не за езиков речник.

Бруно Йеги казваше този следобяд, че знакът не може да бъде невинен. Не може да се прокарва една прогресивна идеология с един регресивен код. Това не е материалистическа идеология — това е идеалистическа идеология. Едно материалистическо виждане ни дава да разберем, че системата за прокарване на идеите е една идея, т.е. знаците са идеология, и че няма никакво разделяне между идеология и семиотика; че да се предаде една семиотика, означава да се прокара една идеология.

И така, публиката е едно многоглаво същество, което е резултат на равновесие между предлагане и консумация. Тази публика непосредствен резултат от промяна на структурата ли е, или е резултат от определеното надстройка? Мисля, че публиката е резултат от идеологическата работа, свършена от доминиращата идеология на равнището на надстройката.

Ето защо да се говори за вкуса на публиката по повод на един филм, който се отнася до широката публика, това означава за съжаление и на Изток, и на Запад да се жертва кодът, т.е. сборът от знаци, за сметка на съществуващото.

Филмовите кодове са резултат от съществуващата власт. Кой установява кодовете, кой изгражда стереотипите, кой установява аналогите, метонимите, метафорите, риторичните фигури на кинематографическия разказ? Кой установява законите на кинематографическия разказ? Това е именно тази филмова индустрия, за която Айзенщайн казваше много хубави неща — американската филмова индустрия.

Такова е киното в Холивуд през двадесетте години, което ни кара да мечтаем, което извежда хората от ежедневието.

Всъщност цялата тази теоретизация, която трябва по необходимост да съкратя, се свежда до един конкретен проблем — проблем, в който вие и ние се намираме от една и съща страна на барикадата, а именно: да се борим против киното на съществуващото, което е всъщност съществуващото кино; да се борим против тези, които смятат, че е възможно да имаме доверие в прокарването на различни идеологии посредством един и същ език. Това не е възможно.

Всички размисли за публиката и езика, за достъпността на филмовия език имат големия недостатък, че не са разглеждани на необходимото равнище. Мисля, че теорията предизвиква опасения, но Маркс винаги казва, че няма практика без теория.

Въпросът се поставя така: днес ние усещаме, че нещо се променя в киното; усещаме, че между киното от петдесетте години и шестдесетте години има качествен скок. Това кино се различава от предишното.

Ето защо в този смисъл трябва да кажа, че съм много доволен от този колоквиум, защото именно той ни доведе до констатацията, че съществува една кинематография, въпреки че е малка или закъсняла по отношение на някои други, в която този преход се изживява директно, пряко. И той може да бъде кондензиран в това, което ще стане предмет на нашия колоквиум през 1977 г.: преходът от киното на въображаемото (до края на шестдесетте години) към киното на речта, т.е. преходът от киното, което ни кара да мечтаем, към киното, което ни кара да мислим. Може би в българското кино има два, три или четири типа кино — това е въпрос на различни позиции, разбира се. Но няма съмнение, че в българското кино има една серия творби, които принадлежат към филмите, които ни карат да мислим, а не да мечтаем.

Мисля, че киното, което ни кара да мечтаем, е изобретение на капитализма.

Няма начин да се промени светът, ако не се промени словото на света. Ето защо и киното трябва да промени своето слово, своята реч. Така ще се измени и вкусът на публиката, който е резултат на една дълголетна, милионна култура, при която експлоатацията на човек от човека е била основното правило.

Положителният аспект на нашата среща е, че ние установихме, че този вид диалектика съществува в София и че, разбира се, съществува проблемът за различните тенденции, за различните внушения.

Като ви благодаря за гостоприемството, което ми оказахте, и предоставяйки словото на Емил Петров, който ще заключи, искам да кажа, че този колоквиум е всъщност един от най-добрите наши колоквиуми. Искам да ви благодаря за търпението, с което изслушахте уроци от някои, които претендират, че могат да дават „акъл“ на другите. Вие имате качеството да ни учите, без да си давате вид, че преподавате уроци.

Но по един въпрос не съм съгласен. Вчера, когато се срещнахме със заместник-председателя на Комитета за изкуство и култура, който е една прекрасна личност, с много чар и без всякаква официалност, ние говорихме за дължината на българските филми. Не казвам нищо ново и не разкривам никаква тайна — тогава зам.-председателят каза, че тази дължина произтича от любовта на филмовите дейци към природата. По този повод още веднъж си спомних една фраза на Брехт, с която ще заключа: Ние живеем в един нещастен свят, защото да правиш поезия за едно дърво в свят, в който хората убиват и експлоатират, изглежда нещо като престъпление. Мисля, че ние всички сме съгласни по един пункт: социализмът като идея и действителност е не само царство на свободата, но и царство, където може да се прави поезия за едно дърво.

ЕМИЛ ПЕТРОВ

Заклучителните думи, които ще произнеса, са астрономически далеч от желанието да се поставят бележки на отделните изказвания на нашата дискусия и да се произнасят с важен тон истини от последна инстанция. Такива истини от последна инстанция има право да произнася само времето, практиката, и то разбира в дълбокия смисъл на тази дума, в цялата онази историческа безкрайност и неизчерпаемост на практиката на човечеството, която установява верните и трайни стойности, верните и трайни градации и пропорции.

Искам преди всичко да изразя нашето дълбоко задоволство от провеждането на този колоквиум, задоволство от специалния, съсредоточен интерес на нашите колеги зад граница, които отделиха, въпреки своята непрекъсната ангажираност, необходимото време, за да дойдат при нас, да видят нашите филми и да споделят своите впечатления от тях. Задоволство (бих го нарекъл професионално задоволство) от това, че в нашия разговор влезе в действие една квалифицирана филмова мисъл, която се движи в параметрите на световното кино, на неговата история и на неговата съвременност и свързва своята мъдрост, своята ерудиция с художествената практика на българското киноизкуство.

Бих желал също така да подчертая, че в най-добрите, може да се каже, в най-квалифицираните изказвания на нашите гости се прояви разбиране на идейно-художествените основи, върху които се изгражда нашето съвременно киноизкуство, разбиране, че тези основи не са случайни, не са паднали от небето, а също така, че не са резултат на някакъв външен диктат, че са естествен продукт на историческата ни съдба; че са изстрадани в дълбокия смисъл на тая дума от развитието на нашето изкуство; че в тия основи са вградени истини, до които самото изкуство в своето движение, оплодено от влиянието на обществено-историческото движение на народа, е стигнало и с които то се е въоръжило.

Подчертано разбиране и уважение беше изказано също така и към националното своеобразие, към своеобразния, отличителен колорит на нашите филми. Беше отбелязано немаловажното за нас обстоятелство, че това национално своеобразие на нашите филми, осъществявайки се именно върху идейно-естетическите основи на киноизкуството ни, през последните години се разцъфтява, става все по-продуктивно, все по-динамично, все по-обновяващо се.

Искам да уверя нашите гости, че ние ще се отнесем с най-голямо внимание към това, което се каза тук, както към критичните бележки, така и към думите, с които бяха констатирани положителните моменти в развитието на нашето киноизкуство.

Специално внимание ще отделим за критическите бележки, за да извадим от тях здравия разум. Защото (нека повтора онова, което се каза при откриването на нашия колоквиум) на нас ни е жизнено необходим погледът отстрани, мнението на хората, които ни оценяват от разстояние. В това отношение те имат предимството, привилегията на дистанцията, която им дава възможност да видят редица страни и моменти, които ние недостатъчно осезателно чувстваме и разбираме. Ето защо, уважаеми гости-колеги и приятели, за нас вашите препоръки, вашите критически бележки са извънредно ценни и необходими.

Оценяването на съвременното българско кино е несъмнено сложна критическа операция. Краткотрайният критически десант на нашите гости е свързан неизбежно със състенно гледане на филми, които, от една страна, макар и подобрени, са немалко на брой, а, от друга — очевидно са недостатъчни, за да се очертае една по-цялостна картина. И затова след такъв десант не е възможно да се направят веднага точните стопроцентови критически попадения, не е възможно всичко, което се казва, да е абсолютно компетентно, абсолютно точно. В това отношение изказванията на нашите гости носеха неизбежно риска на недостатъчната компетентност, която е обратната страна на медала, обратната страна на привилегията на дистанцията. Дистанцията в този случай носи неизбежни минуси, известни елементи на случайност. В някои от изказванията например се съдържаха белези на гравитиране на критическата мисъл около модели на киното, които не държат сметка за своеобразието на българското киноизкуство.

Ние имаме намерение в бъдеще при всеки подходящ повод да каним нашите гости,

да идват тук, при нас, да гледат нашите нови филми, за да се намалява този процент на некомпетентност и колкото може повече те да стават специалисти, познавачи на българското кино.

Моето впечатление е, че нашият разговор не може да бъде оприличен на барикада с две обстрелващи се страни. Не би могло да се каже, че тук играеха две футболни команди, които с всички сили се стремяха да си вкарват една на друга голове. На нашата среща се събраха колеги, хора, които се уважават помежду си и които бяха заинтересовани от разкриване на точната истина, на точната картина за днешното състояние на българското киноизкуство. Всеки от нас се стремеше да даде своя принос в тази посока. Това обстоятелство, разбира се, не изключва дискуссионността на някои от изказванията.

Ето например в изказването на моя колега Лино Мичике, един критик със самостоятелен и остър поглед върху проблемите и фактите на киното, се съдържат много дискуссионни моменти, които пораждат желание за спор и несъгласие. Имам чувството като че ли нашата дискусия би трябвало едва ли не сега, след неговото изказване да започне. Той постави доста теоретически проблеми, много важни, много съществени, но те дойдоха на финала, на опашката на нашия разговор, ако бяха се появили в началото, щяха сигурно да се превърнат в интересна основа за още по-голямо разгъване на нашата дискусия.

Искам специално да отбележа, че не съм съгласен с някои моменти в теоретическия пласт на неговото изказване. Когато Мичике говореше, и в мене се събуди демонът на теоретизацията и затова сега не бих могъл да се въздържа да не застъпя моите становища по повдигнатите от него въпроси.

Преди всичко за социалистическия реализъм. Това понятие, както е известно, е център на много теоретически дискусии в областта на естетиката. Искам веднага да подчертая — ние не гледаме на това понятие стеснено, като на творчески метод, ориентиран към отразяването на живота само във формите на самия живот.

За нас социалистическият реализъм е много по-богато понятие, което съдържа в себе си диалектиката на правдата и условността в изкуството. Това е творчески метод, който дава възможност за най-широк, отворен за непрекъснато обогатяване спектър от най-различни стилистически явления — от полюса на стилистическите явления, ориентирани към отразяване на живота във формите на самия живот, до полюса на стилистическите явления, ориентирани към условността, алегорията, гротеската, символиката и т.н.

И нашата художествена практика показва недвусмислено, че социалистическият реализъм никак не пречи на българското киноизкуство. Вие сами виждате как върху идейно-естетическите основи на социалистическия реализъм в нашето съвременно киноизкуство разцъфтяват най-различни стилистически течения. Ние се стремим с всички сили да ги стимулираме и обогатяваме, да не позволяваме на нито едно от тях да монополизира терена и да потисне останалите, различни от него явления.

Социалистическият реализъм не само че не ни пречи, той изисква такова богатство, такава щедра палитра в разкриването на продуктивните възможности на изкуството.

Природата на социалистическия реализъм се определя не от никакви задължителни и ограничени тематически предписания, а преди всичко от обстоятелството, че този творчески метод внася качествено нови моменти в отношението на изкуството към живота, моменти, породени от комунистическия възглед за света и за човека. Нито темата за смъртта, нито темата за самотата, нито темата за отношението на човека и безкрайността са „забранени зони“ за нашите творци. На тях теми изкуството на социалистическия реализъм, и преди всичко съветското изкуство, е посветило много и много произведения, в това число и произведения от най-висок ранг. Проблемът за антиномите, за „проклетите“ въпроси в човешкото битие е твърде сложен проблем, за да се спира на него, и то във финала на една такава по-специална дискусия като нашата. Но всеки, който познава добре изкуството на социалистическия реализъм, не може да не съзнава и да не чувства, че тъкмо тук, в тая трудна област, това изкуство е казало и продължава да казва своята нова и оригинална дума в художественото развитие на човечеството.

„Малки“ или „големи“ филми, „малки“ или „големи“ сюжети, изкуство на мисълта или изкуство на мечтата? Според мен това са изкуствени дилеми, които могат да доведат до фабрикуване на мъртви, ограничаващи изкуството рецептури. В живота на всеки народ, голям или малък, има теми както за „големи“, широки, монументални, така и за „малки“ сюжети. И ако в разбирането на тоя проблем се изпада в едностранчива нормативност и изкуствено моделиране, то най-малко социалистическият реализъм би могъл да има нещо общо с подобно разбиране.

При това в изкуството не винаги различните величини са рязко разграничени. Твърде често те могат да бъдат неделимо свързани, преливащи се една в друга. „Малък“ или „голям“ филм е „Козият рог“, „малък“ или „голям“ е неговият сюжет? На пръв поглед като че ли това е една „малка“, лична драма. Но филмът с цялото си вътрешно богатство ни убеждава, че не е така — в неговата образна същност има едрина, има монументалност, има нещо открито, изведено на преден план, очистено от подробностите и поставено „между небето и земята“, гонещо внушенията на античната

драма. Защото ще се съгласите, че монументално, „голямо“ произведение в изкуството може да бъде не непременно произведението, гъмжащо от много герои, но и произведението с няколко действащи лица, дори само с един герой. Зависи как е сътворено.

От темата за „малките“ и „големите“ филми, за „малките“ и „големите“ сюжети нашият разговор неизбежно се прехвърля и върху проблема за монументалността в изкуството.

Паметникът, монументът в изкуството не е непременно някакво „естетическо изчадие“, някакъв продукт на фалша, на култа, на лъжливата, откъсната от живота естетика. Разбира се, лоши монументални произведения е имало, лоша монументалност е имало и има, но тази монументалност се нарича куха монументалност, фалшива монументалност. Наличието на такива фалшиви монументални произведения не бива да ни пречи да виждаме, че в изкуството има и монументални произведения, които са дълбоко жизнени, правдиви, които ни помагат да се доближим до някакви по-обща координати и измерения на живота, да разкрием такива негови моменти и да постигнем такива внушения, които са подвластни само на тоя стил в изкуството и не биха могли да бъдат предадени по друг начин.

Когато разглеждаме скулптурната група на Вера Мухина — „Работник и колхозничка“, този великолепен скулптурен символ на социализма и освободения творчески труд на човека, — ние в никакъв случай не смятаме, че това е произведение на кухата монументалност. Напротив, покорени сме и развълнувани от нейната дълбоко жизнена монументалност.

Или поезията на Уитмън, с нейните глобални, космически мащаби и измерения — нима това е монументалност, която трябва да изхвърлим от „кораба на съвременността“?

Мичике се позовава на изказването на Брехт, което визира разликата между това, което е говорил Ленин, и това, което е говорил Бисмарк, не само по съдържание, но и по форма. Това е така. Но нека си спомним, че именно Ленин в първите години след революцията издигна повика за създаване преди всичко тъкмо на монументално изкуство, за осъществяване на монументалната пропаганда чрез изкуството. Тъкмо тогава изкуството със своите монументални измерения и форми е имало най-големи шансове да влезе в контакт с многохилядната, многомилionenната аудитория на най-широките народни маси и да ѝ въздейства. Ленин изискваше да се разбере колко ценно е наличието на този стил в областта на изкуството, без да смята, разбира се, че това е единствено необходимият стил. Тъкмо Ленин в разговор с Горки, изтъкваше, че на нас ни е нужен не само героизъм, че на нас ни е нужен лиризм, че ни е нужен и Чехов.

Но заради Чехов и заради лиризма Ленин не изключваше монументалността. Напротив, той я изискваше най-енергично и настоятелно.

Във връзка с проблема за монументалността Мичике разви редица интересни, макар и противоречиви мисли. Напълно основателно и продуктивно е изразеното от него изискване — монументалността в изкуството да се освободи от музейно-реставраторското отношение към нея, в реализирането ѝ да присъствува активната съвременна точка на твореца, погледът, който търси уроците на миналото, за да ги насочи към сегашния ден, към актуалните вълнения и ангажменти на съвременниците.

Страхувам се обаче, че отношението на Мичике към съвременността в авторската гледна точка страда от известна ограниченост и предпоставеност. Съвременността и в монументалния стил може да се проявява по различен начин чрез различни форми и акценти. Това немаловажно обстоятелство ни доказват както фреските на мексиканското изкуство, така и най-доброто, което тоя стил ни даде за увековечаване подвига на народите в борбата им срещу фашизма. Страхувам се, че доста от тия ярки и внушителни, конкретни явления, които не отговарят на стеснената представа на Мичике за съвременност, ще останат за него в сферата на „кризиса на жанра“.

Кое ми дава основание да мисля така?

Очевидният конкретен повод за критическите мисли на Мичике във връзка с монументалността са някои от филмите, включени в програмата на колоквиума. След тая програма под знака на монументалното биха могли да бъдат поставени само филмите „Допълнение към Закона за защита на държавата“, донякъде „Спомен за близначката“ и — аз бих прибавил — „Козият рог“. Това са единствените по-широки платна от филмите, проектирани на нашата рещца.

Но тъкмо тия филми могат да бъдат упрекнати за всичко друго, но не и за музейно-реставраторско, откъснато от съвременността монументализиране, не и за прокарване на „някакъв дипломатически принцип“ за износ на безжизнени, студени паметници в областта на изкуството, както се изразява Мичике. И единият, и вторият, и третият филм кореспондират най-осезателно с днешните наши вълнения, търсят диалога между миналото и сегашното, взимат страна, намесват се в някои остри политически и духовно-нравствени дискусии на нашето време.

И странно е, че един такъв критик като Мичике не е почувствувал това. Очевидно инерцията на предпоставената теза в този случай е попречила да се влезе в контакт с конкретните произведения и да им се даде адекватна преценка.

Според мен заслужава да се подложи на сериозна дискусия и въпросът, който постави тук Мичике, за формата и съдържанието в изкуството и за това, къде се намират водоразделите в съвременното изкуство.

Според мен водоразделите в съвременното изкуство се намират преди всичко дълбоко в неговата съдържателна страна, в отношението на изкуството към живота, в това, какво място заема изкуството в общественото развитие, каква е неговата позиция в това развитие, каква оценка дава изкуството на явленията в това развитие. Формата на изкуството, взета сама по себе си, не би могла да ни ориентира вярно по тоя кардинален проблем. Главното и решаващото тук са не езикът, не формата. От друга страна, би трябвало да внимаваме как ще боравим с формата, защото във формата се преплитат елементи, които са класово обусловени, с елементи, които са трайно завоевание на вековното естетическо развитие на човечеството. И в никакъв случай не може да се каже, че тези завоевания в областта на формата са монопол само на реакционната буржоазия и че ние трябва да се откажем от тях, за да говорим на един друг „абсолютно“ различен език.

Известно е например, че някои гениални открития на революционното изкуство в областта на формата бяха присвоени от буржоазното изкуство и се използват в името на неговите корисни класови интереси. Трябва ли поради това обстоятелство ние да се откажем от тия открития в областта на формата и да търсим нещо „абсолютно“ друго?! Искам съзнателно да спра дотук и да обуздая демона на теоретизацията, защото смятам, че всички тия проблеми си заслужава да бъдат разгледани по-специално в някоя от нашите допълнителни срещи, които, не се съмнявам, ще станат по един или друг повод, в една или друга среда. Тези въпроси стоят на дневен ред и в областта на киноизкуството, те вълнуват много кинотворци и кинокритици и очевидно заслужават да бъдат по-нататък предмет на сериозно дискутиране, което ще избегне евентуалните недоразумения и теоретически недоняяснености, които сигурно са налице в нашия разговор.

Искам да уверя гостите ни, че ние ще се постареем колоквиумът да получи най-голям резонанс в нашия печат, да отекне както в специализираните списания, така и в масово-политическия и обществено-културния печат. Ние имаме намерение (аз вече споделих това с председателя на ФИПРЕССИ) материалите от нашата дискусия да публикуваме в нашето теоретическо списание „Киноизкуство“, по-късно да ги издадем в отделна книга и с това да документираме тази наша среща, която ценим като резултатна, интересна и полезна за нашето киноизкуство.

Няма да бъде лошо, ако такова материализиране на инициативите на ФИПРЕССИ се осъществява в бъдеще по-често. Ние знаем например, че се е състояла среща на ФИПРЕССИ с унгарското киноизкуство. Щеше да бъде много хубаво, ако разполагахме с една книга с материалите, породени от тази среща. Или, да кажем, предстоящата среща с мексиканското киноизкуство. Ако и нейните материали се оформят в една книга, в края на краищата ще се получи една библиотека „ФИПРЕССИ“ от отделни книги. Те няма да бъдат дело на едно издателство, ще носят своя национален щемпел, ще бъдат издадени по един или по друг начин. Вариантите в това отношение могат да бъдат най-различни. Но ако се създаде една такава библиотека „ФИПРЕССИ“, тези наши срещи ще имат много повече шансове да предизвикат по-широк резонанс, да не бъдат цеховски затворени, да отекнат като културни събития в съвременния международен кинематографически живот.

Бих желал отново да подчертая, че критическите бележки, които направиха нашите колеги, че застанат в центъра на вниманието ни. Ние никак не искаме да се главозамайваме и не смятаме, че нашето киноизкуство сега е постигнало онова, което е способно да постигне. Пред нас виждаме остро очертал се фронта на съвременните ни задачи с отделните негови много важни и отговорни, трудни сектори. И по-нататъшното движение напред на нашето съвременен киноизкуство ще бъде в голяма степен в зависимост от обстоятелството доколко ще осъзнаем необходимостта от задъбляване, от завсяване на нови висоти.

Ето например у нас се появяват филми, в които се съчетава творческо-изследователското с констативното начало, или по-точно казано, филми, в които творческото изследване на живота е спънато в една или друга степен от наличието на известна констативност, ярка и талантива, която борави с ярки бонуси, с драстични изразни средства, но все пак констативност, която си остава форма на незадълбочено отношение към действителността и пречи да се постига по-голяма съдържателност във филмите.

Кое ще победи — констативното или творческо-изследователското начало? Това е въпрос от съдбоносно значение за българското киноизкуство, за неговото движение напред, за неговата способност да пуска колкото се може по-дълбоки сонди в съвременния живот, да раздипля и овладява все по-силно съдържанието на този живот.

Още един кръстопът има нашето съвременно киноизкуство. Тук всички говорихме за два потока на неговото развитие в областта на стилистиката: потока на поетически-

условното и потока на аналитично-интелектуалното възприемане на живота. Този кръстопът на нашето киноизкуство, наличието на тези два потока, без да изчерпва, разбира се, възможностите за развитието му, поставя извънредно важни проблеми пред неговия утрешен ден.

Поетичното, романтично-условно възприемане на живота е несъмнено свързано с доста черти на нашия национален темперамент, с обстоятелството, че в миналото в нашата цялостна национална култура е доминирала поезията като възприемане и усвояване на живота. Съвсем естествено е това начало да изпква и днес в изкуството ни. Но оказва се, че в някои наши съвременни филми поетично-условното възприемане на живота стига до някаква „звукова барьера“, която се изправя тогава, когато вниманието на авторите се насочва към сложни, многолинейни съвременни проблеми, които изискват задълбочено изследване, не само да бъдат констатирани, не само да бъдат нахвърляни и отбелязани с цветната четка, а да бъдат дълбоко изследвани, раздипляни и анализирани. Оказа се, че поетично-условното начало тук, в досега си с тая жизнена материя започна да боксува, да изневерява.

Според мене такава противоречие се съдържа във филмите „Дърво без корен“ и „Вечни времена“, които притежават иначе доста ярка емоционално-пластическа палитра.

Или да вземем като пример филма „Циклопът“, в който нашето кино се насочва вече към много сложни идейно-мисловни и душевни проблеми на нашия съвременник. Тези проблеми очевидно не могат да се изследват вече само с досегашния инструментариум на поетически-условното кино. Тези проблеми изискват вече не само спонтанна режисура, режисура на емоционалните петна, но и режисура, която да се въоръжи с уменията на анализа, с микроскопа, ако щете, с уменията да бъде съсредоточена, да раздипля душевните състояния, да прониква в техните корени, в тяхната дълбочина.

От друга страна, ние не можем да се ориентираме и към едно дистилирано аналитично-интелектуално кино, което да не държи сметка за нашите национални традиции, в което в някаква степен да не личат отблясъците и на поетическо-романтичното възприемане на живота. Ние ще сбъркаме, ако се насочим към такава аналитичност, която не държи сметка за националното ни своеобразие, за особените багри на нашето виждане и реагиране на действителността.

Очевидно в нашето кино днес се раждат предпоставките и импулсите за нови качества в ени синтези.

По тия въпроси нашите кинематографисти дълбоко се вълнуват, разговарят и спорят помежду си. Впрочем тази полемика съществува и в самите филми, които ние гледаме. Вълнението при търсене на пътищата за утрешния ни ден личи и в конкретните факти, които създава нашето киноизкуство. Това творческо вълнение и търсене, характерен белег за съвременното българско киноизкуство, се чувствава и в тонуса, с който работи нашата кинематография. А всички мои колеги, творци на българския филм, ще се съгласят, че това е тонус на една кинематография, която има какво да каже и която търси интензивно пътищата и средствата за неговото разкриване пред своите зрители.

За съжаление ние нямахме възможност да заведем гостите по нашите студии, за да видят и почувствуват на място тоя тонус на нашата съвременна кинематография, вече не само като готови художествени факти, а и като един динамичен, производствен процес, който в момента създава новите творби на съвременното ни киноизкуство.

Но не се съмнявам, че и те щяха да се присъединят към характеристиката, която правим за творческо-производственото състояние и за перспективите на нашето съвременно киноизкуство.

Ние и напред ще се стремим да създаваме, просто казано, хубави филми, защото хубавите филми имат щастливата способност да обединяват хората. Появата у нас на хубави филми, искам да подчертая това, обедини преди всичко нашите творци. Нашата кинематография изживя болезнен период в своето развитие, през който междусобиците, кавгите, деконструктивните конфликти пречеа извънредно много на творческата работа.

Когато започнаха да се появяват хубавите филми, те създадоха магнитните полета на обединяване на силите, на обединяване на мненията и оценките, което означава не идиллия в развитието на нашето съвременно киноизкуство, а наличието на конструктивни задачи и общи пориви, реализирани по различни пътища и чрез многообразни усилия.

Наличието на хубави филми помага и в световен мащаб за обединяването на хората. Някога „Броненосецът“, „Потомкин“ на Айзенщайн премина всички минни заграждения на реакционната пропаганда и обедини мненията, чувствата и оценките на честните и прогресивни хора по света, които приветстваха раждането на великата съветска кинематография.

По-късно този маршрут извървяха и другите произведения на безсмъртната съветска кинокласика.

Ние знаем каква роля изиграха шедьоврите на италианския неореализъм. Известни са крилатите думи, че тези филми са направили много повече за запознаването на света с Италия, отколкото цялата италианска дипломация, взета вкупом.

Ние знаем какво направиха кинопроизведенията на полската кинематографическа школа, която запозна света с полската душевност, с остри дилеми на връзката между човека и историята.

Без да изпадаме в грандомания, искаме да уверим нашите уважаеми гости, че ще положим **всички** усилия в нашето киноизкуство да се умножава броят на хубавите филми, броят на ония филми, които сплотяват и стимулират както творците на киноизкуството, така и своите зрители, в името на правдата, в името на човека, социалния прогрес и комунистическия идеал.

За и по повод филма „Допълнение към Закона за защита на държавата“

ИВАН СТОЯНОВИЧ

„На 16 април 1925 г. в 15.20 ч. бе извършен атентат в софийската катедрала „Св. Неделя“. Трима души, обвинени в съучастие, бяха публично обесени, десетки хиляди — арестувани, не е известен броят на избитите без съд и присъда. Светът, вцепенен и потресен, наблюдаваше системното и отдавна подготвяното унищожение на цвета на трудова България.

За истината по лицата и събитията, свързани с тази трагедия, ще разкаже нашият филм. . . “

(Из въведението към сценария)

Глава първа: стимулите, връзките, причините да се напише такъв сценарий.

. . . Анжел Вагенщайн, сценарист на филма „Допълнение към Закона за защита на държавата“, 25 години трудов стаж в киното, близо 30 сценария, всички обективни признаци за пенсия и нито един субективен. Защото той притежава духа, виталността, остроумието и романтиката, с които се започва, а не се завършва. Особени белези: търси образа на обществото в индивидуалния израз, а образа на индивида — в обществения му израз; при цялото му чувство за хумор неговата стихия е драмата, извисена до трагедия; съвременник на съвременниците, има слабост към историческия костюм — и той му стои най-добре. Доказателства: „Тревога“ и „Септемврийци“, два филма, в които е участник през „наивния“, ранен период на българското кино, но които се „държат“ през следващите периоди; „Звезди“, трагична и поетична песен срещу физическото насилие и духовния мрак; „Гоя“, драматичен портрет на творческата личност в порива ѝ към свободата; „Звезди в косите, сълзи в очите“ — най-новата романтична разходка в близкото минало сред аромата на театралния декор, психологията на актьори и актриси. Но да спрем на „Допълнение към Закона за защита на държавата“.

„Политическото ежедневие никога не ме е оставяло на мира. Ако нямам още рано сутринта на масата вестник, не мога да си изпия кафето. Политическото ежедневие е мое детско хранване. Кълна се, помня 1925 година, въпреки че бях 3—4-годишен. Баща ми беше затворен заедно с мнозина други в Миразлийското училище в нашия град — един добряк между войниците ме пусна в голямата училищна стая с преобърнати чинове и наблъскани хора. Това беше моето първо истинско запознаване с баща ми, а истинският разговор стана след половин век, когато написах сценария „Допълнение към ЗЗД“. Скоро след 1925 година семейството ни емигрира и след амнистията се завърна. Ирония на съдбата — квартирата ни беше до Дирекцията на полицията. . . Това беше дом-убежище, най-близкият, до който пребитите и потрошените в полицията можеха да стигнат, за да бъдат препратени по-късно по разни други места. Част от тия герои на 25-а, понесени от вихрушките на историята, отново намериха убежище у нас по време на организираната антифашистка борба. През 1941—1944 г. у нас заседавал ЦК на партията. . . това е и моето детство, и моята младост, тук се крият стимулите, връзките. . .“

Глава втора: преодоляване на личното мемоарно пристрастие, напускането на териториите на биографичния филм; стойността на филма като съвременен въздействащо внушение; не само защото носи от вечността на една тема—властта, борбата за властта, многоликостта на революцията, — а защото тази тема именно в наши дни се актуализира, застава сред челните проблеми на световната революция.

„Тези коренни сокове, това лично пристрастие беше една основа, една жаравя, върху която случаят трябваше да хвърли съжките. Случаите се натрупваха — Втората световна война, Виетнам, Чили. От сферата на биографичното темата тръгна към света. Все повече напираше необходимостта да говоря за смисъла на действието в дадена историческа обстановка, за трагично погрешните крачки и тяхното съзвучно осъждане, за смисъла и безсмислието на терора. Така се стигна до неизбежното съвременно звучене на материала. Но много ми се искаше да няма спекулации с „осъвременяването“ — не вярвам в моралната и политическата стойност на една коригирана история. Съвременникът има право да тълкува историята, но не и да й приписе нещо друго — историята е такава, каквато е. Искях да бъде много верен и честен към нашия съвременник. Имах потребност кървавият урок да се реализира в съзнанието на българския и чуждестранния зрител. Чили ми предложи един ключ към онова време. Той може да се нарече предварителната готовност на фашистката машина за удар срещу демокрацията, способността на тази машина да се организира, да създаде предпоставки, обстановка, причини, за да го нанесе. Разбира се, Чили не е откритие — запалването на Райхстага и последващият процес през 1933 г. разкри механизма на насилието, подготовката. Но ето, че още по-рано, през 1925 г., в България беше показано същото явление — и ако ние искаме да го съобщим на света, то не е, за да получаваме или натрапваме своя опит, а за да подарим уроците и оптимизма на тази българска трагедия. Уроците на българската революционна история, както по-късно на чилийската, водят до общението, че поляризацията на силите („левите“, екстремистки уклони, „дребнобуржоазните“ революционери, „нетърпеливите“) е обективно винаги в служба на реакцията „Допълнение. . .“ е призив към бдителност по отношение плановете и акциите на екстремистите, които могат да послужат като запалка на бомбата. В тоя чужд на ленинските

принципи унес — за по-бързо, по-ефективно действие — всъщност се забавя революционният процес.“

Глава трета: „вината“, „присъдата“; в атентата загинаха някои отговорни военни, полицейски и политически служители (не и най-важните), но загинаха и много случайни, невинни хора; как трябва да подхождаме към историческите грешки с оглед на тяхната проекция във времето; с какво филмът засяга нашето, българско мислене — с отношението към света и неговите дилеми, с изискването към личността да определя отношението си към обществото, в което живее и което управлява, изхождайки от историята на това общество, традициите, грешките, победите.

„Посланието, което ние отправяме, подчертавам, не е трибунал срещу тези, които грешаха — за тях искаме да говорим с най-голямо уважение и любов, защото бяха прави в главното — в омразата към фашизма. „Допълнение към ЗЗД“ е скромен документ за тези другари, които останаха верни на главното, на него отдадоха цялото си същество. Не съм безразличен към терора, когато е извършен с чисти помисли. Осъждам го, но не съм безразличен. Тъгувам за невинните жертви, но и за онези, които са направили крачката — осъждам ги, съчувствавайки им. Ние правим един опит да бъдат анализирани и разбрани емоционалните мотиви на една погрешна крачка. Безперспективният героизъм трябва да се осъди. Защото атентатът в последна сметка е една колосална фашистка провокация, на която ние се поддадохме. Но в тоя смисъл, без да подценявам значението на неправилия ход, необходимо е да се проучи този пръв опит, да се „хване“, анализира и обясни емоционалният подтик, който стана причина ние да бъдем ние, т. е. да се изгради многообразният портрет на българските комунисти, на най-добрата част на нацията. Характерно за фашизма е, че при неговата способност за мимикрия, в основата си той остава учудващо верен на своите стереотипи, независимо от модификациите си.“

Глава четвърта: конкретна адаптивност на филма към днешната интернационална и национална революционна борба; могат ли проблемите на 25-а година в България да се отнесат актуално и директно към проблемите на една друга страна в света днес; могат ли да се пренесат вчерашните грешки на днешна — национална и интернационална — почва.

„Нито за миг не е била замисляна предварително една авторска адаптация към конкретни явления в днешната национална или интернационална революционна действителност. Ако филмът обективно служи на нещо — бих бил щастлив в този случай, — то е да се развива способността за разпознаване на фашизма. Национална задача на филма е да разлисти една нова, непозната страница, която разказва на зрителя за тогавашните събития, тогавашните съвременници, фактите, побудите, мотивите — и не само на обикновения а и на живите участници. Защото кой е знаел съдържанието на тайните запоеди, секретните документи, цялата сложна и внимателно подготвяна дейност на милитаристично-полицейското правителство? Кървавото и героичното събитие е минало във вихрушка, много негови подробности не се пазят в националната памет. Пропагандата, в трайни или ежедневни публикации, дълги години е внасяла неясност, заравяла е в пепелта един необяснен спомен. Той бе възкресен спекулативно на процеса в Лайпциг през 1933 г. с цел да се нанесе удар срещу комунистическото движение.

Да се пренася една революционна ситуация от едно време в друго, да се пренасят грешките, съмненията от вчерашния в днешния ден, да се правят паралели — това е възможно, но е крайно опасно, налага се много внимателен подход. Ние можем да правим сравнителни, принципни аналогии между 25-а година и Пиночет, но сме заплашени от риска на лекомислен и формален паралел между един период на по-ранното и по-късното развитие на партията. 1925 г. е характерна с диво, тотално настъпление на фашизма в нашата страна. Списъците за унищожаването на прогресивните дейци са били съставени дълго време преди конкретния повод, казармите са били готови за обявяване на военно положение, убийствата със съд и без съд са били ежедневие. В тези ужасни условия някои се поддадоха на увлечения, на емоции — но механическите сравнения с едно друго време, родило друг тип терористи, биха били съвсем повърхностни.“

Глава пета: предателството и героизмът; националният характер в лагера на позитивните и негативните образи, духовна корупция и концепции за националния идеал; автентичност, историческа документалност.

„Търсехме белега на времето, искахме не само да предадем фактите, но и страстите на епохата. Търсехме директна автентичност, другаде — както при случая с провокатора — образите са сумирани от няколко исторически известни случая и лица. Положителните образи — особено при тяхната, макар условна достоверност — събуждат по-малко трудност при портретиране и анализ, те имат ясна политическа теза, историческа съдба. По-сложно беше с така наречените отрицателни герои и особено с характеристиката на българското офицерство. Като добросъвестен анализатор мое задължение е да говоря за една част от това офицерство, което взе дейно участие на страната на фашизма, застана по-късно на републикански позиции, а през Втората световна война някои негови представители направи сътрудничеха на антифашисткото движение. И тук съвременността не е бедна откъм примери: португалското офицерство изнесе колониалната война, по-късно някои от тях — капитаните — извършиха попълнения за историята прелом в живота на страната. Такива характерни бяха важни за мен, те говореха за пътищата на осъзнаването, за пробуждането в един по-широк план на всички прослойки от народа.“

Глава шеста: типологията на политическото кино; какви са жанровите му граници и как между тях се вписва „Допълнение. . .“; кога зрелищното изкуство може да бъде идейно.

„Изхождам може от би дискуссионната позиция, че политическото кино (в този смисъл, в който аз го разбирам) е пренебрегнато от социалистическия кинематограф. На пръсти се броят представителите на този род кино. Над нас виси примерът на италианското политическо кино, с неговото лидерство на Запад. Като типология, като изчистеност на жанра в критически и методологически аспект той е още непроучен. При дискутирането на „Допълнение. . .“ един ученик отрече изобко съществуването на такъв жанр: „А другото кино аполитично ли е?“ — беше неговият въпрос. . . Тук става дума за едно типологически отделено по вид кино, не индиректно, опосредствувано, а пряко, „на таран“ атакуващо кино, което следва да наречем политическо. Учейки се в този смисъл от италианското кино (за добро и за лошо), изразявам недоверието си към много от филмите, които с цялата си политическа наситеност остават скучни за широкия зрител, следователно (колкото и да е па-

радоксално) — елитарни. Ние искаме да създадем филм, който да носи директни политически идеи, но да бъде същевременно интересен да задържа вниманието; допускайки, че неговите теоретически постановки могат да доскучаят на някого, искахме да намерим начин да приковем вниманието му и по този начин да изпълним задачата на едно политическо и същевременно зрелищно, достъпно кино. Да се надяваме, че сме го направили — поне резултатите от кинопосещението говорят за това.“

Глава седма: реализацията, драматургията в сценария и режисьорската книга — увлекателно сюжетостроене, правдивост при изграждане на образите на действащите лица, ярка професионална и естетическа защита на творбата; художественото доказване на политическата теза; съчетаване на острата политическа мисия със зрелищното начало; намесата на режисьорското въображение, детайлът и динамичният ритъм на творбата.

Режисьорът Людмил Стайков. Обещаващ театрален режисьор от младото поколение, аналитичен ум, богата култура, оригинална мисъл. Театърът го губи през 1964 г., почели го телевизията — девет авторски късометражни и среднометражни телевизионни филма до 1969 г., много от тях с награди. През 1971 г. поставя първия си игрален филм „Обич“, който му носи национално и интернационално признание (Специалната награда на XI фестивал — Варна — и златен медал на VIII международен Московски фестивал). Първи филм, но с неоспорими кинематографични качества: вярно чувство за специфично кинематографично внушение, за монтажен ритъм, умение да работи с актьора пред камерата, чувство за мярка, амбициозно следене на втория план, на детайла. Реализацията на „Допълнение към Закона за защита на държавата“ отхвърля възможността режисьорските постижения на Стайков да бъдат само случайно избухване.

„Известно е, че една от режисьорските тайни се състои в спокойното и последователното изграждане на филма върху монтажната маса. В „Допълнение. . .“ разказът е с много епизоди, изключително разнообразно вътрешно развитие и многоброен персонаж. Първото нещо, което задържа един режисьор да посегне към такъв род филми, е страхът от фрагментарност, разкъсване на конфликти и отношения. Ето защо монтажната организация на материала беше основна по своята важност, но тя трябваше да бъде заложена още в работната книга. Реших, че нито един епизод (и образите, които го насищат) не трябва да започва от своето начало или всяко начало на един епизод е край на друг. Т. е. емоционалното натрупване се предизвиква от едно вътрешно, рационално осмисляне. Прокараната нишка на действието извежда обобщението. Този монтаж не се ръководи от събирането на отделни кадри, отделни монтажни фрази, а от едро обхващане, смислово обединение на цели епизоди. Например един герой удря на друг плесница, от това произтича някакъв директен резултат, но аз търся преди всичко въздействието върху свидетелите на това произшествие. Това въздействие се поема като начало на друг епизод, то ми е необходимо за доказването на едно друго състояние. Този ключ би могъл да се проследи във филма — ние ще открием неговото прилагане в най-различни и разнообразни варианти; важно е на всяка цена да се загуби принципът за „началото и края“, да не се разкрива елементарната техника, която води до крайния резултат. Една реплика например може да послужи за буфер на два междинни епизода. В музиката това се нарича „легато“ и аз непрестанно търсех този момент на съединяването.

Глава осма: постоянство и модификации на режисьорския принцип; от предварителната режисьорска методология към материала или от материала към метода; процесът на мисловното „дописване“ на епизоди от страна на зрителя, косвено доизграждане на образи, отношения, обобщения.

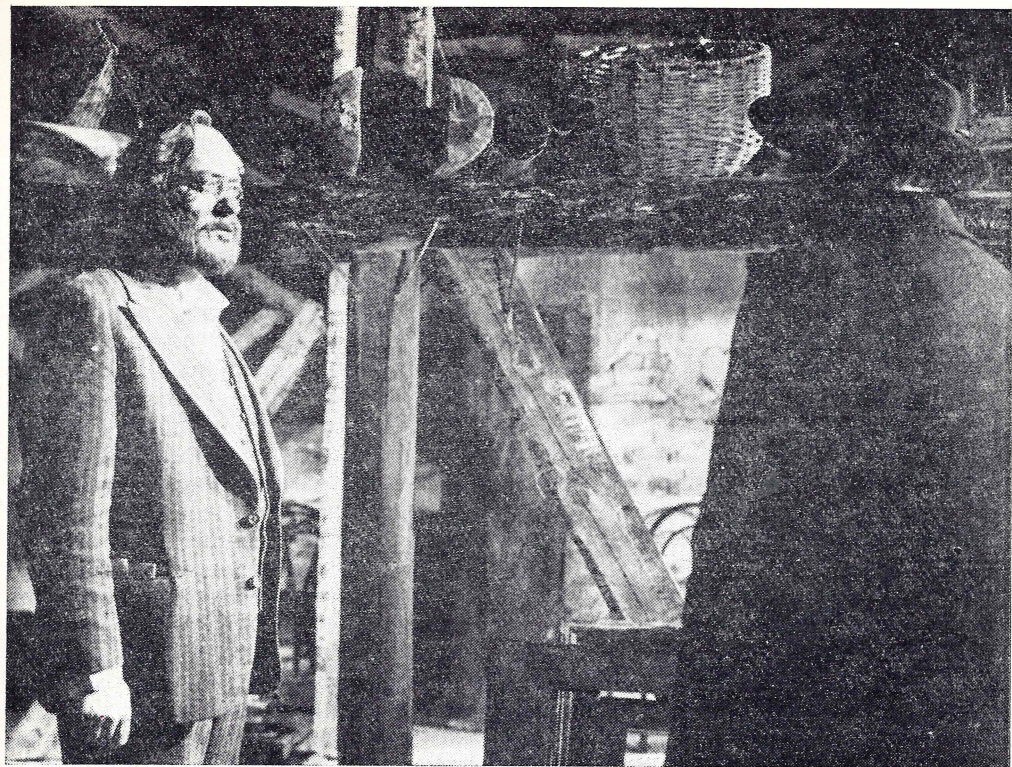
„Този принцип на филмов строеж използвам конкретно само при снимането на „Допълнение. . .“ — той е валиден точно за него. При друга драматургическа основа ключът би бил друг. Нямам предварителна теоретична постановка за това, как се прави кино. Теорията ми помага да извлека онзи принцип, който ми подсказва конкретният материал. Иначе има опасност теорията да се изрази в схема, т. е. предварителната схема да илюстрира режисьорската теза. В интерес на произведението тръгнах по обратния път — за да се завърши действияят цикъл, мозъкът на зрителя работи, сам съединява, логиката изгражда в съзнанието незаснети, ненаписани страници, редове, останали в многоточието. Зрителят сам трябва да открива някои връзки, асоциации, метаморфози, да стане неволен участник в действието. За мен основният въпрос при поставянето на филма е бил този.“

Глава девета: актьори — образи; работата с актьорите; силата на излъчването им; подчиняването на изпълнителския ансамбъл на една основна мисъл; „положителни“ и „отрицателни“ герои.

„Актьорите в случая имаха една необикновена задача — самият образ няма начало, но подходът, за който говорихме, му осигурява биография. „Убиецът е убит!“ крещи тълпата. „Жалко, можеше да свърши още работа“, казва ръководителят на убийците; следва музика, парад, един портрет на честен военачалник, който разговаря с друг военен, реплики се прехвърлят в антуража на министър-председателя и т. н. . . . Седна дума, нито един епизод не завършва със своя апогей, иначе той не би бил отминат от умората и към толкова многото герои бихме станали безучастни, емоционално чужди. При работата с актьорите се ръководех от пълното доверие към тезите, проблемите, които носят, независимо в кой лагер се числят. Оправдавам всяка линия на поведение, стига да е вярна и последователна — този контакт с актьора го предпазва от преструвката. Естествено в сферата на положителния персонаж това може да се постигне общо взето по-лесно. Не е така с отрицателните герои. Знаейки, че героят му е осъден, обречен, опетнен, има опасност актьорът да го посочи с пръст, да го направи тенденциозен, да се отдели от истината и да прибегне до илюстрацията. Стремял съм се към вътрешното движение, логиката, психологията на човешката природа — материалът даваше голямо богатство в това отношение. Не ме интересува морално разяденият тип, садистът, не вярвам в твърдението, че историята точно в даден социално-политически момент изхвърля на повърхността такива остри, крайни човешки състояния. Имам вяра в трайния обществено-политически климат, който може да отгледа предателството, цинизма. Само в тази проекция може да се докосне и в известен смисъл съвременността.“

Глава десета: съвременни аспекти на реализацията; проблеми и личности в трайността на тяхното проявление.

„Съвременния аспект съм търсил в многообразието на характерите. Преди всичко ме привлякоха и респектираха личностите, които са могли съзнателно да се изправят без оръжие срещу смъртта само защото са искали да запазят



Сцена от филма „Допълнение към 33Д“

съвестта си чиста. Хората, които стават от банките на Народното събрание и говорят от трибуната, подписват смъртната си присъда, но въпреки това не могат да постъпят другояче. Това е реално действие — не на изключителен, а на нормален човек. Това са черти на национален характер — да станеш и да кажеш истината, независимо от риска: мисля, че тези черти придобиват особена актуалност днес. Зрителят навярно ще забележи, че когато убиецът застрелва жертвата си, хората от онова време не се разбягват, а се втурват да го гонят, крещат „дръжте убиеца!“ . . .

Личностите от лагера на врага. Тук силата е в образа на генерал Вълков — мозъка, действието, перспективата на фашизма (над всички), отнасящ се с презрение към останалите, включително към министър-председателя Цанков. Тук логиката при изграждане на образите не вървеше в посока на тяхното разрушение или деградиране при пряко състълкновение с положителните герои (все едно не можеш да надприкажеш професор Александър Цанков или да изземеш властта от министъра на войната), а в тяхното саморазкриване като естествен резултат от едно историческо движение на дадена социално-политическа система, останало неосъзнато от самите тях. В този план е търсена и естествеността на поведението им. Цанков в своето настървено настъпление допуска груби грешки. Комично автоиронизиране („Моето правителство е най-демократичното нещо на света!“ — провиква се той в една от документалните си речи). „Железният“ генерал Вълков също разкрива нравствени пукнатини в интимния си живот — това са не само художествени, но и исторически доказателства за кухостта, лъжливостта на тези хора.“

Глава единадесета и последна: причини и поводи за обръщането към тази тема, към този сценарий; защо един млад човек, далеч от филмираната действителност може да се развълнува от събитията, фактите, проблемите, отстоящи на половин век от днешния ден.

„Причините, както и поводите, не са малко. Ето една главна причина, поради която относително младият човек може да се обърне към историческото събитие—да извика на живот и проверка уж приключените сметки с миналото. По силата на една исторически запечатана констатация ние рамкираме дадено събитие и го поставяме на определено място в нашето съзнание — от гледна точка на живите хора, които са участвували, събитието е убито завинаги. А в историческото събитие — и това за мен е главното — е имало характери, биографии, конфликти, драми. Кой може да каже, че „Хамлет“ е историческа пиеса — това е човешка драма. Шекспир вечно ще ни показва човеците и техните драми. Аз искам да търся под изречението, определящо факта, характера, човека, драмата. Ходя по старите плочи на един полски град, покрай старинни надписи върху камъни. Интересуват ме стъпките на човека, който е минавал по тях, файтоните с хората, онзи, който е запалвал уличните фенери, онзи, който е написал надписите върху камъните. Кой е този човек, каква е неговата връзка с написаното, какъв е неговият дух? И оттам — как се повтаря историята, как да се учим от нея? Човек без да иска, се учи от себе си, от другите хора в хода на времето, независимо дали тези хора са били с дървени обувки или с джинси. Правейки един „исторически“ филм, аз искам да върна на хората съмнението, че сметката с миналото е приключена, да ги извикам за проверка на историята, на нейните личности, конфликти, да възбужда отново любопитството им. По този начин, мисля си, в тази равностойка те ще разпознаят по-лесно самите себе си. Това, разбира се, се отнася и за мен. Творчески аз гледам с подозрение към безспорните, клиширани от историята факти и истини, търся тяхното доказателство в пластове на човешкото, личностното проявление. Ето причината да се върна към миналото и в частност към едно толкова иносказателно събитие като атентата от 1925г. Има и конкретни поводи. Мога да спомена един от тях, тъй като е интересен. На една филмова дискусия в страна от Третия свят млад човек ме обвини, че с изказването си против тероризма съм изменял на революцията, заставал съм на страната на реакцията.

Убеден съм в добронамереността и чистотата на младежа, когото може би щяха да арестуват след приключването на филмовата дискусия. Но неговото изказване породи у мен желанието да се обясни и осветли стратегията и тактиката на революцията. И навярно този повод, заедно с много други, ме подтикна да отворя една българска страница от историята на партията. България записа в историята на света първото антифашистко въстание през 1923 г., на VIII конгрес на Коминтерна един българин пръв разви концепцията за единната стратегия и тактика на антифашистката борба. Нашата революционна история знае и други събития, които открояват българския революционен дух. Но основният въпрос — конюнктурност или трайност във воденето на революционната борба, с всички грешки, отстъпления и равностойки — е решен правилно, поставен е правилно, изстрадан е с кръв в ежедневието на комунистическата борба. 1925 година е едно от най-ярките доказателства за това. Тогава загинаха работници, поети, журналисти. Техният опит, тяхната велика трагедия, останала в летописите на революционната история, представлява отправна точка за всяко революционно действие когато и където и да бъде извършено то.“



ЛЮДМИЛ КИРКОВ

Спомням си как един колега на Людмил Кирков упрекваше кинокритиците, че като пишат за него, съзнателно подминават филмите му, направени в периода преди „Шведски крале“ и „Момчето си отива“. Наистина за тях едва ли вече някой си спомня, пък и почти никъде те не фигурират в критическите разсъждения — понякога се мяркат по каталозите или библиографските справки. Но връщайки се към тях, сред общата им сивота, ще трябва да констатираме и някои очевидни и до днес техни особености. Струва ми се, че причината за бързата им забвение не е нито драстична, професионална немощ, нито пък неумение от страна на режисьора да разкаже сюжет и изгради образ. В контекста на цялостната филмова панорама за времето, те добросъвестно и прилично онагледяват сценарната си основа, включвайки се с кинематографична ловкост в една или друга тема, преминавайки с лекота от една в друга действителност. Неотдавна отново ми се случи да видя един филм от тази поредица — „Не се обръщай назад“, където партизанският сюжет беше станал повод за една занимателна надпревара по ловкост и хитрост между партизани и по-

лица и акционната пренаситеност не даваше никаква възможност да се разглеждат човешките лица на участниците в драмата. Личеше си, че за режисьора и този филм беше просто „проба на перото“, „упражнение по красноречие“, експлоатация на професионална грамотност или както щете го наречете, но нищо повече. В него, както и в другите два филма от този период, личи, че авторът им все още няма своя територия, на която се чувства най-сигурно, няма пристрастия и антипатии и му е все едно какво ще разказва с камерата. Вероятно и тогава, когато са създадени тези филми, времето е имало свой облик, проблеми и тежнения, характерни само за него, но в тях това не личи. Те, както и подобните им професионално ловки филми, в които освен амбицията да се създаде произведение не личи нищо друго, са извън времето, извън конкретната обществено-психологическа атмосфера, в които са създадени. По тях с усилие можем да се ориентираме в личните, гражданските и обществените вълнения на техния създател, да се докоснем до неговия духовен мир, чувствителност и светоусещане. Тази всеядност и универсалност на творците е твърде удобна за киното като

индустрия, но в сферата на изкуството тя води до унифициране и обезличаване, прави от твореца „момче за всичко“, за което се знае, че няма да направи шедевър, но няма и да провали производството.

С примери от развитието на нашето кино можем да проследим важното и с нищо незаменимо значение на личността присъствие в произведенията на твореца. Това начало може да бъде открито във всички онези постоянни и неизменни белези във филмите му, по които можем със сигурност да прочетем какъв човек е той, какво е отношението му към обкръжаващата действителност, да разберем неговата човешка и гражданска позиция. И най-важното, да видим неговия нравствен и обществен идеал, отразен в творчеството му. Това, разбира се, са известни неща, над които са се замишляли не едно поколение творци и техните тълкуватели. Но вероятно идва време и нашето време е такова, че извежда на преден план и натоварва с мисли именно тези аспекти на творчеството, актуализира именно тези понятия. То — времето — налага на твореца и изисква от него лично и гражданско самоопределяне, без което правенето на изкуство, просто така, защото ти е такава професията, е малко оправдано и самоцелно. В нашето кино има няколко такива творци, за които „правенето на кино“ не е нещо различно, а естествено и органично продължение в изкуството на човешката и гражданската същност, на дълбоката им вътрешна потребност да проверят своите принципи и убеждения сред съвременниците си, да разкажат за своето отношение към неща, засягащи всички ни. Един от тях е Людмил Кирков с филмите си „Шведски крале“, „Момчето си отива“, „Селянинът с колелото“ и „Не си отивай“.

За тази способност на изкуството да говори освен за всичко друго и за облика на своя създател, разказва в едно свое интервю съветският режисьор Отар Йоселиани.

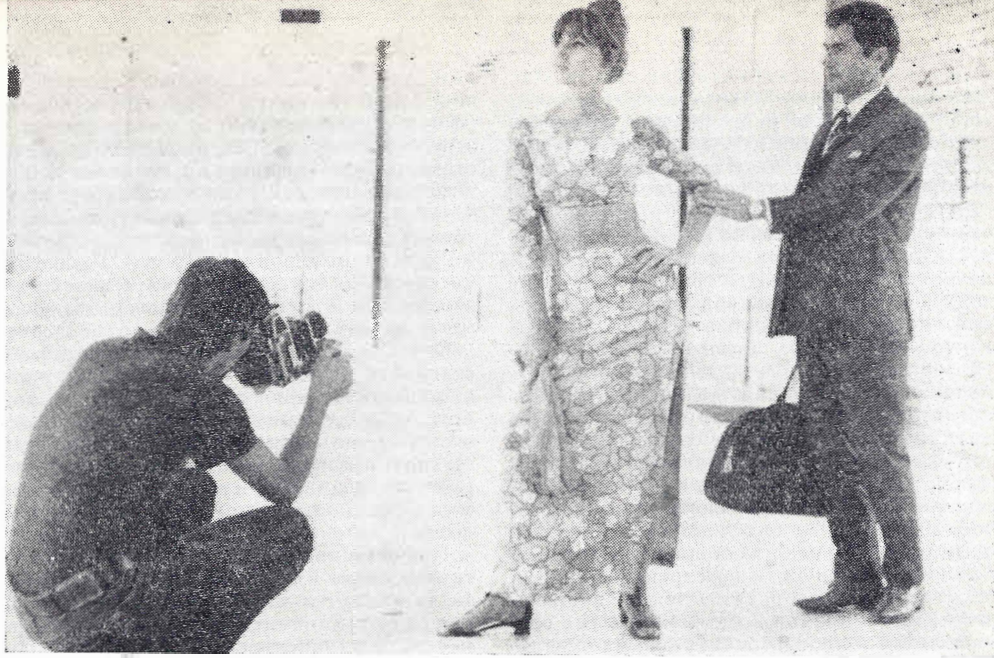
„На снимачната площадка се извършва фиксацията, създава се документ. В това число и документ за човека, който го създава, доказателство за неговата честност или лъжливост, твърдост или страхливост, за вкуса му или липсата на вкус. Ако художникът не е искрен, той оставя документ за своята неискреност.“

Още в първия си филм „Шведски крале“ (1968 г.), издържан в новата за него естетика, отчетливо и необикновено ярко се проявяват всички онези индивидуални черти на творческия почерк на режисьора, които после ще откриваме и в произведенията му по сценарии на Георги Мишев.

Това е, на първо място, внимателният и непредпазлив поглед към простите грижи и радости от ежедневно битие на героите, доверие към среднотатистическата им „безликост“, зад която пулсира тяхната соци-

ална и човешка определеност. Тук усетихме своеобразното преплитане на лиричното и ироничното начало, които събрани заедно, дават именно този характерен само за Людмил Кирков мек, носталгичен, „съчувстващ“ и „разбираш“ хумор. В този свой филм режисьорът направи обект на изкуството обикновения работник и неговия трудов делник, разкри възможностите и предимствата на една „недраматична“ драматургия, когато трябва да се анализира съвременността. Изтъква способността ѝ да прониква неусетно, с документална точност и убедителност в социално-психологическата сърцевина на проблемите. Режисьорът доказва, че редовите и с нищо незабележими хора, с техните делнични проблеми и преживявания са интересни и значими на екрана, стига да са вплетени в общия контекст на времето и да го изразяват чрез себе си. Тоест това, което режисьорът се старае да прави във всичките свои филми. Този тих, неагресивен, спокоен и проникващ зад повърхността на събитийността филм и сега — 8 години след създаването му — има стойността на една автентично взета проба от живота.

В случая искам да акцентирам върху биографията на един общ компонент, присъстващ много изразително както в „Шведски крале“, така и в останалите произведения на режисьора. Става дума за неговия по чеховски хуманен и деликатен хумор, богат на преливания и нюанси и събуждащ у нас противоречиви усещания. Да вземем и да разгледаме една от най-хумористичните линии във филма — патилата на знатния работник Спас на „Слънчев бряг“. Очевидно е, че неговите смехотворни приключения не засягат повърхностно, не предизвикват безгрижен смях и веселие, придружени с присъдава „така му се пада“. Напротив наблюдавайки курортната му одисея, усещаме, че точно така „не му се пада“ и инстинктивно се съпротивляваме на напирашката усмивка, както в случай, когато пред очите ни се извършва някаква несправедливост. И независимо че в простодушните му постъпки има и байганьовското желание да се поперчи, така че всички да го забележат, да мине за важна персона или да смае с пълния си портфейл, изобико напъни, имащи неотразимо комичен ефект, някъде дълбоко под тях напираша нещо друго. Зад предизвикателната декорация на поведението му стоят негови реални комплекси и притеснения от различен характер като например социална плахост и неувереност, страх да не бъде публично унижен и да се разкрие, че тук той е случаен и чужд човек. Тоест неща, които дръзкото му поведение подчертава още повече. От този двоен ракурс към образа и приключенията на Спас се ражда нещо подобно на смях, който обаче свива сърцето и ни кара да се чувстваме гузни и някак си виновни



„Шведски крале“

за униженията и огорченията на героя. Изпитваме нещо като чувство за вина, за-гдето сме създали на този човек престиж, самочувствие и ценностна система, които в подобни случаи се оказват ефимерни и не упражняват никакъв респект върху определен род обкръжение, за това, че сме спестили от него някои горчиви истини и несъответствия и поради това той не знае за тях. Това неудобство, жалост и горчива ирония ни напускат едва когато героят се завръща на работното си място, като равен и пълноценен човек сред своите.

По-нататък тази носталгична ирония, ирония-упрек и съжаление ще стане спътница на екранната биография и на героите, които Кирков най-много обича и адмира. Тази ту тъжна, ту весело иронична или упрекваща усмивка се придружава Ран и Йордан и в благородните им усилия и пориви, и в крушението и моралната им победа. Многозначителната и мъдра насмешка като вечна и неизменна част от нашия жизнен опит.

Белезите на едно творческо светоусещане

От филмите на Людмил Кирков, създадени по литературни творби на писателя Георги Мишев, най-категорично и осезаемо може да се долови от какъв човек те са сътворени. Може със сигурност да се разкаже как вижда и се отнася той към своя съвременник, какво обича и какво ненавижда у него, кои черти в неговия облик и манталитет го карат да гледа с доверие и оптимизъм и кои предизвикват неговата тъга и

тревога. С една дума, можем недвусмислено да усетим симпатите и антипатите на твореца, да сме наясно за всички онези според него постоянни и задължителни ценности, за чието утвърждаване се бори и в името на които той прави своето изкуство.

Без да отричам голямото значение на литературните идеи и образи на писателя, позволявам си да твърдя, че върху тях режисьорът изгражда осезаемо свой материален свят, дава ни свое чувствено и емоционално познание за живота. Той е подчертано индивидуален и различен от филмовия свят, който ни предлагат другите екранни интерпретатори на прозата на Г. Мишев. Людмил Кирков особено засилва и подчертава пастелно-лиричните тонове, почти невидимите тънкости на човешката психика, деликатните душевни преживявания и изобщо всички онези особености на микробитието на героите, в които се оглежда истинската природа на човека. Хваща онези мигове от неговата изjava, когато той е в най-„чистия“ си вид. В своите филми той се интересува най-много от човека, от неговите дълбоко същности, а не само видими черти и значения, които са в основата и са първопричина за една или друга драматургическа ситуация. За него ситуацията е следствие и е взаимно обусловена от човешкия характер и манталитет. Логиката във филмите му е приблизително следната: такива хора могат да предизвикват или да извършват тези неща, т. е. ставашото на екрана е резултат на определено лично, социално и гражданско поведение и

тези три сфери са като скачени съдове. За това неговите герои никога не правят това, което им е чуждо и недостъпно, което не отговаря на техния духовен ръст. И позитивните, и негативните персонажи се движат само според вътрешната логика на натурата си, не напускайки нито за момент своите води, никога не се опитват да се представят за това, което не са и не могат да бъдат. И, струва ми се, този подход е съвсем точен, творчески, режисьорски еквивалент на прозата на Г. Мишев, която не изследва човешкия характер в развитие, а вече създаден, го поставя и проверява в различни жизнени ситуации. Светът, който изграждат двамата сякаш намерили се автори, не е създаден лабораторно, само във въображението им, а е ограничен и искрящ от живот, плод на необикновената им художническа интуиция, способна да открива смислови значения там, където другите не биха обърнали внимание. С проникателен ум и изострени сетива писателят и режисьорът се вглеждат в човешките лица и прояви, откривайки в тях разнородните и противоречиви бои на чувства и характери. Те никога не бързат да осъдят или оправдаят героите си, преди те да бъдат разкрити, но винаги е очевидно на чия страна са техните симпатии. Траен-белог на общото им изкуство става щедрото и спонтанно, с лекота следващо житейската логика повествование. При тях всичко е чувствено и осезаемо, винаги носещо вкуса и аромата на действителните преживявания, приемащо формите и багрите само на реалните си първоизточници.

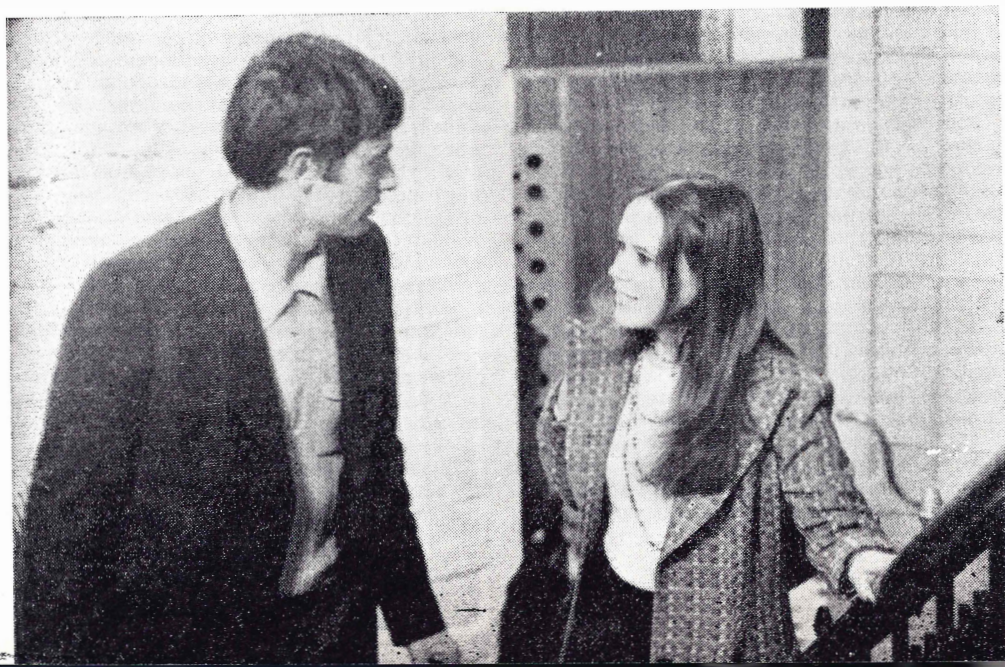
Като писателя Л. Кирков притежава ряд-

кото умение да създава видимо нестроено, но хармонично многогласен свят, оставяйки си във всички случаи страстен моралист и откровен привърженик на идеята за нравственото просвещение на зрителя. Но и като моралист той винаги помни, че високите художествени идеи ще стигнат до зрителя само ако са чужди на сухата дидактика и дотегливото морализаторство. Просвещението във филмите е отлято във високо художествени и жизнено неопровержими филмови образи.

Основният конфликт, пронизващ произведенията му, е вечната борба между нравственото и безнравственото, между духовното и бездуховното съществуване. Или още по-точно — тяхното едновременно присъствие в живота, съпроводено с непримирим антагонизъм и взаимно отрицание, непримиримостта им като жизнена философия.

Пишейки това, си давам сметка, че то е твърде малко и недостатъчно изчерпателно, за да изрази и характеризира цялото богатство от динамичния, ежеминутно променящ се екранен свят на режисьора. Има и още един важен момент, без който екранната логика на характера, според мен, не би изглеждала така осезаемо достоверна и зримо-последователно защитена, не би звучала така узнаваемо-убедителна във всеки свой момент, не би притежавала внушението на документ за света около нас. Този момент е особената чувствителност и проникателност на режисьора, правеща от всичко, до което той се докосне, пълноценен и сякаш нережисиран живот. Това е особеното му „зрящо“ знание за човешкия

„Не си отивай“



характер, за това, как даден човешки тип се реализира в ежедневните форми на живот, как се проявява в битовите си и житейски контакти. Тоест той като че ли с някакво „вътрешно зрение“ вижда как хората, населяващи екрана, трябва да ходят и да разговарят, да чувствуват и да мислят, каква да бъде интонацията на гласа им, как да общуват или да се „разминават“, за да се получи жизнено убедително копие на екрана. С други думи казано, Л. Кирков владее тайната на всички онези естествени психологически движения и паузи, които изграждат представата ни за един или друг реален човек. Тази негова способност, умееща да улавя и уголемява, е онова достъпно за всеки един от нас човекознание, идващо с жизнения опит, което ни кара още с вида и първите думи на непознатия човек да се ориентираме в него. При Людмил Кирков това „човекознание“ е изразено в непосредственото човешко поведение, даващо ни за хората много по-дълбока автентична информация, отколкото думите, произнасяни от тях. В това негово умение да се вслушва и улавя в човека най-истински и чисти тонове се състои една от най-привлекателните тайни на неговото творчество. И това го отличава от много режисьори в българското кино, които отлично владеят постановъчната и екранната техника, но конкретно не знаят с каква киноматерия трябва да се напълни даден образ, за да прилича на своя жизнен прототип. Представете си за миг, че прекрасните качества и духовна пълнота на Ран и Йордан не бяха намерили своя реален и земен облик, не бяха преведени на езика на понятните за всички ни жестове и движения, какви ходещи безплътни ангели щяха да пърхат по платното. Вероятно тук си е казало думата и умението на режисьора да работи с актьорите.

И все пак нека накратко да формулираме това, което Кирков адмира в своите филми, а също така и онова, което предизвиква неговата ирония, гневен патос. Неща, които му правят най-силно и драстично впечатление и за които той не се уморява да говори непрекъснато от филм във филм, разпознавайки ги във всеки сюжет, във всяка делнична ситуация. Като че ли най-силно и непримиримо той ненавижда в облика на съвременника меркантилизма и користта, които, обединени в едно, могат да бъдат изразени с колоритната българска дума — изпозвачество. Понятие, разбирано в по-широк смисъл като активна жизнена позиция, позволяваща на носителите му да изискват от обществото това, което не им се полага, да претендират за блага от духовен и материален характер, които по силата на личните им качества не заслужават. Това са хора, които изискват и настояват агресивно и безскрупулно, изпозлувайки всички средства и без да се спират пред нищо, тоест служещи си с безнравствени и недостойни

методи. Той ненавижда свързаните с това поведение душевна грубост и пренебрежение към човешката личност, към незащитането и несъобразяването от страна на тези индивиди с мнението на околните, с мнението на социално непрестижните, от които те не зависят. Примитивното лице на това явление се оглежда в яката фигура на нашия съвременник Дочо Булгуров (в необикновено яркото изпълнение на актьора Георги Русев). В общи линии неговото съдържание се изчерпва с две думи: поразяваща нравствена тъпота, съчетана с пълна неспособност да бъде осъзната. Поради този „дребен“ дефект героят е силно настъпателен и активен в стремежа си към всестранно процъфтяване на собствената му персона. Особено красноречив и ясен е моментът, когато с чувство на самодоволство и „откривателски“ патос изнася на показ жизнената си програма, звучаща приблизително така: Напирай напред и само напред. Ако те изгонят през вратата, влизай през прозореца и т. н. Наивният, по животински откровен аморализъм на Дочо Булгуров несъмнено трови моралната атмосфера, победоносно и безнаказано разнасяйки нравствената му бедност. Той и неговите последователи, такива като героя на Кирил Господинов, с примитивния си манталитет и ограничена социална сфера на изважа като че ли са по-лесни за дешифриране и обезвреждане. Много по-обществено опасна според авторите е мимикрията на булгуровщината в облика на образования прагматик, който отлично знае как да придаде приемливо модерна форма на добре познатите стремления на Булгуровци. Но и тогава зад шлифованата маска на този герой откриваме идейната и житейската платформа на оцелелите до днес потомци на търговеца на гюлово масло.

Описани с цялата си пълнота във филмите на Л. Кирков, те носят реалното усещане за обществена опасност, сигнализират за възможните форми на бездуховно съществуване, скрито под маската на социалната активност. В тези персонажи режисьорът е забелязал една много тънка и достоверна подробност. Става дума за едно обществено лицемерие, с което те прикриват истината за себе си и посоката на амбициите си. Човек си личи какъв е във всичко и навсякъде, предупреждава режисьорът, откривайки зад тънкия пласт маскировъчна демагогия чертите на антиобществения и цинично равнодушния човек, способен да разруши всичко в името на егоистичните си и меркантилни стремежи. Това е едно от явленията, които предизвикват както гнева, така и тъгата на авторите. И затова такива техни герои като Ран и Йордан, които със силата на духа и нравствената си устойчивост могат да им противостоят, стават изразители на позитивното авторско начало. В тях е събрано всичко, което ги

кара да гледат с надежда и доверие на нашия съвременник.

Концепцията за героя

Във филмите си режисьорът ни предлага своя концепция за героя и я защитава последователно и докрай. В тях той настойчиво и искрено се интересува от съдбата на един тип наш съвременник, поставяйки го в различни обстоятелства, които му дават възможност за нравствен избор. Проследява го на различни етапи от неговото възрастово и психологическо съзряване. Става дума за нравствено устойчивият човек с категорична позиция по отношение йерархията на стойностите в нашия живот. За личност, която не се поддава на инерцията и успява във всички случаи да съхрани вътрешната си свобода. Защото неговият — на героя — най-отличителен белег е, че живее и се държи наистина като свободен човек. Не става дума за онази свобода, гарантирана от конституцията за всички граждани на НРБ, а за вътрешната човешка освободеност и независимост, която е само нашелично дело и се изразява в способността ни да се предпазим и устоим на множеството незабележими и дребни „изкушения“, които биха направили живота ни по-удобен, безконфликтен и гладък, но зависим. Тя — свободата — се проявява в моментите на жизнен подбор. Нека това определение не звучи високопарно и предвзето, тъй като съм убедена, че винаги в нашата трудова, професионална, гражданска и етична дейност ние сме изправени пред необходимостта от избор. Та нима позицията на прекрасния герой Потапов от филма „Премия“ не е също въпрос на избор в създалата се ситуация? И той като всички би могъл спокойно, без угризения на съвестта да си прибере премията, без да си „усложнява“ живота: защищавайки личния си интерес. Но героят съзнателно избира пътя на честната, макар и доста неблагоприятна за него истина. Убедена съм, че положителният герой, създаден от Г. Мишев и Л. Кирков, е също такъв човек с рядка нравствена и личностна свобода, която малцина от нас си позволяват. Този герой е свободен, защото може винаги да каже „не“, когато всички очакват от него да каже „да“, а той държи на своето, знаейки предварително, че последиците няма да бъдат в негова полза. Той не е движен от съображения, които биха го принудили да прави малки и големи компромиси, биха му попречили да живее и действува спрямо собствената си нравствена мярка, според съзнателно възприетия от него морален закон. Свободен е, защото си позволява, както малцина от нас, да направи избор и против личния си интерес, стига това да отговаря на неговото вътрешно убеждение. И в най-висока степен свободата му се проявява в пълното покритие между думи и

и дела, между мисли и действия. У него няма онова познато на всички ни подличко лицемерие, принуждаващо ни в много случаи да мислим едно, а да говорим друго, нещо, което е сигурен сигнал за склонност към самозаробване. Това е човекът с високо развита духовност, който независимо от степента на образованието и социалната си съдба, успява да я съхрани и да устои на агресията на материалното и духовното потребителство. Той не желае да се впише удобно и безметежно в проверените и безотказно действащи житейски стереотипи, осигуряващи на мнозина бърз просперитет и всякакви успехи. Вероятно този герой е актуален не само за нашето изкуство, но факт е, че за нас той стана изразител и отговори на реални затруднения в някои сфери на морала именно през последните 7—8 години.

Героят на Л. Кирков и Г. Мишев е някак дискретен и неагресивен в отстояването на принципите си, защото самата природа на конфликтите и противоречията, в които той защитава едната страна, е приглушено делнична, разтворена в потока на ежедневието. Това са ситуации, които не изискват драстични и остри реакции, а постоянна, неуморна и упорита съпротива. Защото неговите протагонисти не са нито злодеи, нито престъпници, а най-прилични и по своему „порядъчни“ хора, които в най-острата си форма са неудържими карриеристи или неумерени користолюбци. Сред тях според авторите не може и не трябва да се излиза с изпитаните оръжия на романтичните персонажи. Ще кажете тогава в какво се състои противоречието и борбата между тях и нашия герой? Почти във всичко. Като се започне от най-малкото и несъщественото и се завърши с обществено значимото, с мирогледното. Но несъмнено едно от най-важните несъгласия между обкръжението и героя е и сферата на личния морал и нравственост и произтичащите от тях социални и обществени последици, които не са никак безобидни. Така героят, изследван от Л. Кирков в „Момчето си отива“ и „Не си отивай“, е умен, образован, чувствителен и интелигентен млад човек, който би могъл без много усилия, умело използвайки липсата на гореспоменатите качества сред мнозина от конкурентите си, добре и лесно да се подреди на място, което не само ще ласкае и подхранва самолюбието му, но ще му позволи да решава съдбата на другите. Но, представете си, той нито за миг не смята да използва тази своя енергия така, както би направил всеки, чиито мечти се простират в границите на този доста разпространен днешен идеал. Напротив, обратно на общоприетото правило, даващо неограничени възможности на млади хора с неговите качества, той категорично отказва да се впише в общия „пейзаж“. И най-мекото казано, пречи с дела и поведение на користолюбците



да „плетат“ своята малка кошничка, опитвайки се да внесе яснота и нравствен критерий в хаоса на „борбата за съществуване“ (разбирай безогледните стремежи за завоюване на личен и социален просперитет). А тя се изразява в онази като че ли ненаситна жажда за придобивки от всякакъв характер, която създава илюзорното впечатление за човешка пълноценност и недействителен личен и обществен авторитет. Една често срещана сред съвременниците ни „страст“, за чието удовлетворение понякога се заплаща много висока морална цена. Този опустошителен и изпепеляващ душата стремеж може би винаги е бил спътник на определени натури, но днес някак си е по-ярък, агресивен и забележим на фона на постоянната борба, водена за нравственото извисяване на гражданина на социалистическото общество.

Във филмите на Кирков се долавя моделът на социално-психологическите връзки и взаимоотношения между нравствено-хармоничния и пълноценен човек и средата, в която той съществува. Изследвайки и анализирайки различните му страни и варианти, режисьорът стига до заключение, че пътят на подобни хора не е осеян с бляскави победи, с възхитени погледи и преклонени глави. Напротив, справедливите му и благородни принципи доста трудно си пробиват път, срещайки активната и целенасочена съпротива на моралните му опоненти. Средата не се оказва в състояние да разбере и оцени светлите му пориви, да му даде възможност докрай да реализира духовната си значимост и красота. Обикновено той е „губещият“ в безпощадната практическа стихия на битието. Но докато недоволството и пораженията му в юно-

шеска възраст („Момчето си отива“) отчасти могат да бъдат обяснени с вечното несотответствие между максимализма на младостта и обективните закони на живота, този герой вече като зрял и оформен индивид („Селянинът с колелото“ и „Не си отивай“) се посреща с подобна нетърпимост и неприязън от страна на определен тип потребителска среда. Тук вече ни обзема основателна тревога за него. И не на последно място се поражда мисълта, че в тази среда има нещо „гнило“, тогава съвсем естествено въпросите и проблемите във филма на Л. Кирков търсят отговор в нашата лична съвест, в отговорността ни пред себе си, в необходимостта от самоанализ. Нима до такава степен сме загубили афинитет към човека, който не желае да играе роли, да се преструва и лицемери във всичките сфери на битието и иска да си остане самият той, да живее по една нравствена мярка, твърде висока за останалите просто-смъртни. Дали безнадеждно сме заразени от бацила на житейския практицизъм и изцяло сме погълнати от грижата за всекидневниот и всекичасното си удобство, обзети единствено от мисълта да преживеем живота си, вземайки всичко, което може да се вземе от него.

Около тези и много други тревожни въпроси и проблеми, поставяни от действителността, ни кара да се замислим този така необичаен, прекрасен и достоен герой от филмите на Людмил Кирков. Режисьорът търси нашето нравствено и духовно „съучастие“, изправя ни пред възможността да съпоставяме и оценяваме себе си само според високите нравствени и духовни критерии на човешкото битие.

Кара ни да търсим отговорите у себе си. .

Превъплощенията на любовта и емоционалния свят на героя

Във филмите на Л. Кирков едни от най-проникновените и богати на човешки преживявания са сцените, представящи емоционалния живот на героя и неговите спътници. Те не са констативни или описателни, движенията и градусите на чувствата в тях сякаш са преживени и излети в прозрачно-честлива форма, позволяваща ни да ги проследим в техните най-деликатни и неуловими прояви. Любовта в лицето на този режисьор има своя най-вещ и проникателен тълкувател, получава своя най-убедителен и съответстващ на времето ни израз и вид.

Колкото и необичайно и дръзко звучащо да е на пръв поглед, неговите одухотворени и нравствени герои са „полигамни“. Разбира се, не в посоката на общоприетото тълкуване в смисъл на донжуани или лекомислени дегустатори на любовни удоволствия. При тях емоционалното изживяване

и влечение може да бъде разбираемо предимно като своеобразен израз на човешката сложност и духовна неудовлетвореност, които ги карат да се стремят и търсят несъществуващата хармония и цялост в партньорките си. Любовта като знак за поливалентност на натурата и белег за разкрепостена и освободена от предразсъдъци човешка същност, детерминирана от нашето време като способност да усещат и чувствуват живота във всичките му краски и настроения. За илюстрация на горното предположение ще приведа взаимоотношенията на Ран от „Момчето си отива“ и „Не си отивай“ с трите жени, които той среща на прага на зрелостта си. Контактите, които той осъществява с тях, отразяват различните потребности и способности за общуване на младата му душа, говорят за различните пътища, по които той ги възприема, и нееднаквите начини, по които те се отразяват в него.

Мариана (в изпълнението на артистката Сашка Братанова), неговата съседка и съученичка, е онази близка и постоянна спътница от детските години, която първа е забелязала това, което той притежава в повече от останалите, и макар с не особено изострена възприемчивост, първа е оценила неорднерната му същност. Тя най-напред се е досетила, че той е по-особен и от по-висока материя, нещо, което ѝ дава право да се надява на привързаността му и произтичащите от тази ситуация негови задължения. Отношенията им са прости, по детски едноплатовни и недвусмислени, пълни не толкова с настояще, колкото с планове за красивото бъдеще. От своя страна той също като че ли забелязва някои нейни добродетели — като активност и амбициозност в учението, стремеж към подреждане на бъдещето и прочее качества от такъв характер, които са особено популярни и ценени в конкретното битие на провинциалния град. Да не забравяме все пак, че Ран живее в провинциален град, където тези неща са на почит и говорят за житейската солидарност и човешка благонадеждност. Той още е твърде млад, за да се досеща, че само тези черти в характера на предопределената му любима, лишени от очертанията на един по-широк кръгзор и задълбочена чувствителност, ще се развият в опасна житейска агресия и претенция (доказани във втория филм). И за никого не е тайна, че тя ще съумее да го направи свой съпруг. Може би защото независимо от духовния си ръст, когато стане време за брак, българинът, особено този с остатъци от провинциално-патриархален манталитет, има своя недокосната от времето концепция.

Не знам как и по какви пътища, дали разумно или интуитивно, режисьорът е съумял да вплете в техните отношения тази непоклатимо-традиционна жизнена логика, по силата на която ние се досещаме, че

Ран ще избере именно нея за съпруга, да предчувствуваме целия комплекс от житейска и битова предопределеност, които ще го накарат да стори това. Без съмнение това също е някакъв вид любов, която във видимите си прояви прилича повече на благоразумен и целомъдрен жест.

Бъдещата консуматорка Мариана в първата част на диалогията е все още в доста безобиден и наивно-девически вид — неща, които дават повод на Ран редом с нея да се покаже като по-умен, сериозен и зрял човек. Трогателни и наивни положения, ласкаещи обаче силно мъжкото самолюбие, даващи му самочувствие на мъж. Когато в града се появява една „пъстра птичка“ — смешно високомерната звезда от естрадата, независимо от очевидните симптоми на безвкусица, победоносно разнасяни от нея, нашият герой не може да устои на изкушението. За него тя става олицетворение на оня мамеш възбуждаващия свят, изпълнен с красиви жени и слава, далечен и чужд на провинциалното ежедневие. Силното любопитство, каквото всеки млад човек питае към знаменитостите на деня, придружено с желанието му да надникне в тайните на този недостъпен свят, намират израз във влечението му към певицата. Влечение, от което той като умен човек дълбоко в себе си изпитва известно стеснение и се опитва да го омаловажи, самоиронизирайки се по този повод. Навярно неопитното още момче е имало илюзии, че зад една такава импозантна форма се крие и съответното съдържание — нещо, в което той, уви, остава горчиво излъган. Безславният и позорен финал на случката с нея му донася отрезвителната истина, че зад мита се крие нищожно човешко съдържание и най-елементарен женски егоизъм.

Очевидно е, че срещата с нея, макар и злополучна, насища друга потребност на душата, отключва други струни, израз е на импулс не само от емоционално интимно състояние. И в начина му на общуване с нея долавяме тази двойственост, предвзетост, „игра“ със светска краска, така необичайни за него, но навярно съществуващи някъде дълбоко в него.

Докато в дуета с Тинтява (арт. Невена Коканова) героят е такъв, какъвто не е с никого — плах, стеснителен, неуверен, с негласна молба пред тайната, която притежава за него тази жена. Тя е първата, която внася смут и безпорядък в душата му, обърква хармоничния юношески свят. С нея до него достигат първите сигнали за тревожната сложност и непредвидени тайни, с които е оплетен живота на възрастните. С нея идва полъхът на „истинския живот“, в чиято територия понятията позволено — не позволено, правилно — неправилно се намират в сложни взаимоотношения, не вписвайки се в опростената житейска схема, онагледена от съпругеската двойка на

родителите му. Ако за тях тези неща стоят като непоклатимо табу — символ на нравствена чистота и благопристойност, при тяхния син те са освободени от традиционните си значения и се намират в по-сложни зависимости, позволяващи му да обърне поглед към чуждата и по-възрастна от него жена. Тук образът на Тинтява, който Невена Коканова изгражда в многоцветна, емоционална и пластическа гама, звучи не само като конкретна женска психология, а носи чертите на определена съсловна и социална биография от наши дни. Зад нейната героиня така, както е изградена от актрисата, и в двата филма прозират очертанията на неизмислената и напълно възможна човешка съдба, можем да проследим условията и климата, които са я моделирали именно по този начин. В известен смисъл като широта на чувствата и сърдечна отзивчивост те са хора от една порода. Тинтява не е елементарна, търсеща приключения провинциалистка, нито скучаеща еснафка, лелееща мечта за авантюра с чужд мъж. Топъл и чувствителен човек, тя се отличава коренно от семплата и заземена душевна конструкция на съпруга си. За нея момчето е олицетворение на всичко онова, което ѝ е отказано в живота, свързвайки се с бездуховен и примитивен човек, нямащ никакви други потребности освен материални. В нея просветва онази необходимост, която имат дълбоките и сложно възприемащи натури (особено жени) към „друг живот“, към онзи, може би измислен, несъществуващ или реален свят, който свързва зад пределите на обикновеното, делничното, познатото. Нещо като илюзия, която никога не се реализира, но тези натури пренасят тази своеобразна неудовлетвореност от битието си, този копнеж през целия си живот, който ѝ бележи със знака на благородството и тъгата техния характер и поведение. Обикновено жените със социален и интелектуален опит, какъвто има героинята, са безпомощни да осъзнаят и обяснят тази „страст“ на натурата си, опитвайки се да залъжат този екзистенциален духовен глад с образа на любовта, и по-точно с мечтата си по любов, но при условие, че тя трябва да бъде твърде различна от тази, която познават.

Тинтява в изпълнението на Коканова притежава белезите на този тип женска психика. И макар че Мариана е образованата и социално-престижната, а певицата блести с ореола на красивата и недостъпна любовница, в капризната и безпощадна „игра на чувствата“ печели скромната сладкарка. Обикновената и с нищо незабележима продавачка на боза, без да има предимствата на двете, упражнява неотразимо въздействие и онази власт над Ран, която обикновено имат природно надарените и естествено обаятелни хора. И когато я виждаме примирена и победена, но не загубила човешкото си лице и душевна красота, не-



„Матриархат“

забележимата и малка драма на тази жена се превръща в символ на човека, попаднал не на своето място, на човека, неуспял да осъществи своето истинско „аз“ и да даде комуто е нужно, нежността и силата на чувствата си. Спомням си една подобна героиня, изиграна от актрисата Мая Коморовска във филма на полския режисьор Зануси „Тримесечен отчет на чувствата“. Тя беше с по-висок социален и интелектуален статут и съответно по-смела в търсенето на „друг живот“, реалността ѝ предлагаше по-големи шансове за това, но в края на краищата тя също намира „спасение“ на „тревожния си дух“ в образа на любовта. Сравнявайки двата образа, струва ми се, че при Коканова този интересен мотив в женската душа намери една много органична и дълбока интерпретация, но която ни кара реално, осезаемо да усетим нашенския вариант на тази екзистенциална душевна изтънченост. С този образ актрисата даде едно друго тълкуване на любовното чувство, твърде ново и различно от известните му тълкувания в нашето кино. И като че ли най-проникновено и емоционално защити тезата за любовта като духовна потребност и душевна пълнота.

В тези три превъплъщения на любовта режисьорът проникателно е забелязал и дал екранен израз на някои определящи черти в интимния свят на нашия съвремен-

ник. Чрез тях той представя някои варианти от безкрайното многообразие и израз на чувствата, такива, каквито са днес.

Йордан в удивително лиричното превъплъщение на Г. Георгиев-Гец от „Селянинът с колелото“ е белязан също с такъв безименен порив към нещо, което не може да материализира и осъществи в своето битие. Това, че е добър работник, че има доверието и уважението на колегите си, че има вярна жена и прекрасно семейство, че има своите любими пътешествия до село, като че ли не му достига. Той притежава още някаква енергия, която е останала неупотребена досега и продължава, тревожейки го, да тлее в душата му. Честите отивания на село, често спохождащите го носталгични спомени, очарованието, което има за него всичко свързано с детството и миналото, пълнотата на изживяванията, породени и от незначителни спомени, имат само за него смисъл. Всичко това ни навежда на мисълта, че този човек не само бяга от сегашния си живот, но бяга и от себе си, търсейки убежище в нещо загубило вече своя практически смисъл, нещо, станало достойние само на спомените. С носталгия по отминалата младост е изпълнено и чувството му към младата аптекарка, в която той може да се влюби единствено тук на село, тук, където е минала безследно младостта му. Ако той срещнеше същото момиче в града, любовта едва

ли би могла да се роди. В търсене на изгубената си цялост и хармония, в желанието си да повтори и изживее отново примамливата илюзия на спомените си, той търси подкрепата и в любовта си към това момиче. В неговото чувство няма и помен от пошлостта на набързо погражданилия се морален ориенталец, не прозира жадност на всяка цена да се вкусат всички сладости на градския живот. Чувството му е естествено, красиво и достойно, както са хармонични и достойни всички прояви на този ъмлад вече мъж. Малко са сцените в българското кино като финалния епизод в „Селянинът с колелото“, представящ една ненадейна среща на Йордан и неговото семейство с бившата му любима в магазина за обувки. Нашата естествена реакция в този случай би била: какъв непростим прозаизъм — след едно такова всепоглъщащо чувство от негова страна да срещне любимата си, когато си избира обувки. Но точно това е удивителното във филмите на този режисьор: любовта се промъква и разцъфтява винаги и навсякъде в строгите очертания на делника, одухотворява и изпълва с лирична носталгия така наречената „проза на битието“. С еднаква сила тя „прорязва“ тази житейска проза, излиза извън нейните делнични измерения и едновременно е немислима без нея, без придружаващите я тригономични тонове.

Героят на Георги Георгиев-Гец е не само традиционно добродетелният българин, раздиран между града и селото и изпълнен само с проблемите на това противоречие. При него присъствуват още много неуловими съставки на личността, които го правят наш съвременник — мислещ и чувстващ по неповторимо днешен начин, равноправен жител както на големия цивилизован град, така и на малкото село Югла. И не по-малко това ново нещо се изразява в способността му (за разлика от останалите герои) да изпита сложните вълнения на любовното чувство, в готовността му щедро да даде радост, без да очаква отплата. То е и в богатството и свежестта на чувствата у този четиридесетгодишен мъж, който може така нежно и всеотдайно да се влюби, предвари-

телно знаейки, че обстоятелствата са против него.

И постепенно пред нас селянинът се превръща в гражданин, атактичното чувство към земята органично съжителствува с душевната и нравствената култура у този човек, вроденият му човешки талант слага печата на благородство и дълбочина и върху най-интимното му изживяване — любовта.

Вместо финал

Людмил Кирков изгражда и материализира в движещи се картини своя свят, започвайки от най-дребното, почти невидимо и затова незначително за непоницателния човек: тръгва от микрокосмоса на човешката натура, от най-личното към обществено. Опирайки се единствено върху фактите от ежедневно битие на героите си, той подлага на строг и точен анализ техните постъпки и поведение и така неусетно, без етикети и формулировки, ненаатрапчиво и органично ни води към основните движещи сили и тенденции в този къс от живота. И затова неговите филми повече от всички са изпълнени от ненагласената пластика на реалното човешко присъствие, изпълстени са с дълбоки и проникновени наблюдения върху личния и социалния свят на съвременника, неща, които в най-голяма степен и убедително могат да защитят едно или друго съждение за самия него. Казвам това, давайки си сметка, че във филмите на съвременна тема най-важното, а и най-трудното е да съумееш да убедиш зрителя да ти повярва. Седящият в зрителната зала да усети, че не му плетеш сюжети, а му показваш действителни преживявания на също такива редови и с нищо незабележителни хора като самия него. А какъв по-силен аргумент от този: гледайки филма, да усетиш, че всичко това се е случвало или може да се случи на теб самия, всичко ти е близко, достъпно и познато, само че не си се замислял върху него, да доловиш общността и приликите между екранната и истинската действителност. Това е изкуство, което режисьорът владее във висока степен.

ИСКРА БОЖИНОВА

„ХИРУРЗИ“

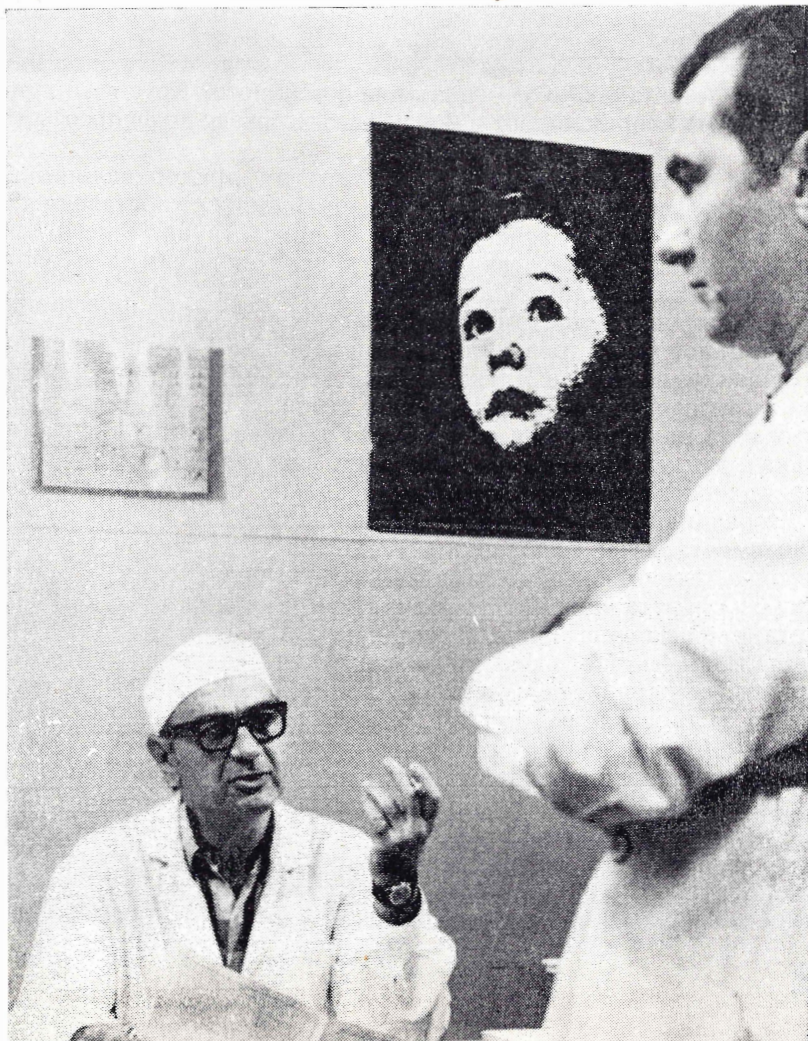
КРАСИМИРА ГЕРЧЕВА

Когато само за три години режисьорката Иванка Гръбчева осъществи три филма за деца или с герои-деца — „Деца играят във“, „Изпити по никое време“ и „При никого“, — дори онези, които не скриваха учудването си, че тя се е насочила към деликатния и трудно уловим свят на малките (след като бе започнала творчеството си с теми от антифашистката борба), признаха, че е намерила **своята** тематична сфера, че е определила категорично пристрастията си към нея и едва ли не завинаги ще остане в нея. Действително Иванка Гръбчева постигна много с тези филми. С една удивителна чувствителност тя се докосваше до проблемите на децата — издъбвайки техните реакции или умело ръководейки малките артисти, тя ни правеше съпричастни към ежедневието на своите герои, като апелираше за повече деликатност, честност и разбиране от страна на възрастните. И за повече отговорност: пред децата, но и пред самите себе си. Тези филми представиха режисьорката като творец с доказани качества в сферата на детското и юношеското кино, а няколкото големи национални и международни отличия затвърдиха нейния успех.

Предположенията обаче, че Иванка Гръбчева ще продължи да разработва теми от света на малките, че ще разглежда взаимоотношенията деца — родители, се оборват от новия ѝ филм „Хирурзи“. Лично за мен той не е изненада, дори като тематична сфера. И в предишните си филми, където вниманието бе съсредоточено върху проблемите на малките герои, тя акцентираше повече върху същностната им страна. Това, че пред нас бяха деца или юноши, прибавяше само допълнителен колорит върху тяхната жизнена значимост. Нейните герои от филм във филм (пък и в рамките на едно произведение) растяха не само възрастово, но и житейски.

С антитезата, която се правеше между децата и възрастните, сякаш се подчертаваше искреността, чистотата и безкомпромисността на детския свят за разлика от света на възрастните, в който амбициите, отстъпките или предубежденията са го лишили от полет. А отсъствието на каквато и да е сантименталност или умиление пред малките герои бе деликатна проява на авторовата вяра, че много от днешните деца ще запазят детското в себе си и когато станат възрастни. Именно такъв е за мен главният герой на филма „Хирурзи“. Най-малкото можем да го обивиним в инфантилизъм — той дори е рязък и груб. Но е запазил една вътрешна убеденост и вяра в призванието на лекаря, която не са могли да сломят нито митарствата от болница в болница и от град на град, нито инерцията на околните, оставили се на течението на живота. Той не е от хората-бунтари, нито пък видимо се е поставил в опозиция. Не морализаторствува и не води спорове, не доказва словесно своето кредо. Просто върши работата си. И иска от подчинените си същото. Но онова, с което ни спечелва, е способността му да поема отговорност. Всъщност сюжетният стожер на „Хирурзи“ се държи върху два възлови момента — взимане на ре-

М. Михайлов и В. Михайлов в сцена от филма „Хирурзи“



шение за операция на болното циганче, чиито родители не са съгласни да бъде подложено на нея, и на пострадалото от катастрофа дете на д-р Стефанов, който не вярва в способностите на хирургическия екип в провинциалната болница. В първия случай д-р Панов се изправя срещу недоверието на простите и неукни хора в силата на медицината, във втория — срещу недоверието на интелигентния човек във възможностите на нейните жреци. И ако нещастно стечение на обстоятелствата довеждат до смъртта на циганчето, то ефективната и бърза намеса на д-р Панов спасява живота на второто дете. Поставеният тук проблем далеч надхвърля ежедневната практика на хирурзите. Лекарската професия придава само допълнителна острота на неговото звучене. Защото всъщност става въпрос за отговорността пред хората и пред самия себе си. Симпатиите към д-р Панов многократно нарастват от това, че той поема върху себе си отговорността именно в този момент, когато нито обкръжаващите го, нито пък обстоятелствата изискват от него рискованата операция, още повече че му се предлагат достатъчно доводи, за да оправдае бездействието си. Но в него заговаря и човекът, и лекарят. В момент, когато е отстранен от работа до приключване на анкетата около инцидента с циганчето, когато по всичко личи, че в най-добрия случай ще бъде снет от отговорната длъжност, а в най-лошия — предаден на прокурора, той има смелостта отново да се изправи срещу една неразумна родителска воля. И от конкретния случай авторите на филма ни отвеждат към едно по-обобщено звучене на проблема за правото на отделния човек да налага своята воля. Кога, в кои случаи тази твърда воля води до диктатура? А ако несъществува този своеобразен хуманизъм на насилието, съществува ли хуманизъм на безсилието? Кога този хуманизъм на бездействието, оправдано от параграфа, ще доведе до философията на примирението?

Не искам да кажа, че филмът „Хирурзи“ придобива някакви изключителни философски измерения, че в него проблемите са поставени и решени именно в този най-обобщен аспект. Но че те присъствуват в него поне като намек, като въпрос, на който всеки отделен човек трябва сам да отговори, е безспорно и именно това придава значимост на екранната творба.

Очевидно е и още едно обстоятелство, че в „Хирурзи“ се срещахме с творци-единомишленици: това е третият сценарий на Георги Данаилов, реализиран от Иванка Гръбчева, а Яцек Тодоров е вече неин постоянен оператор. Може би и затова целият кинематографичен строй на филма безпогрешно ни насочва към предишните творби на Иванка Гръбчева. Както във филмите ѝ за деца, така и тук, драматургията старателно избягва многобройните рифове на едно повърхностно, умилително или прекалено приповдигнато емоционално повествование. Разказвайки за света на малките, най-лесно е да изпаднеш в евтин сантиментализъм. Говорейки за ежедневието на лекаря, и то на хирурга, най-лесно е да се плъзнеш по линията на ефектните емоции — достатъчно е да покажеш смъртта на едно дете, капките пот, избили по челото на хирурга, майката, къреща ръце пред операционната, или признателните очи на очакващия баща, и ефектът ще бъде безпогрешен. Но и в сценария, а може би и в по-голямата степен и в екранната му интерпретация, няма и навей от тези изпитани рецепти за трогване на зрителя. Целият филм е осъществен сякаш спокойно, с трезвото око на един обективен наблюдател, който не драматизира излишно нещата, но и не позволява да бъдат пренебрегнати детайлите, които могат да кажат много. В тясното пространство на белите коридори и осветената операционна, под видимата хладина на обстановката се долавя напрегнатият пулс на филмовите герои. Режисьорката е съсредоточила вниманието си върху актьорите, които натоварва до най-голямата част на внушението. И трябва веднага да отбележа, че толкова компактен актьорски ансамбъл Иванка Гръбчева



Сцена от филма „Хирурзи“

още не е постигала. Най-големият ѝ успех е може би изборът на Васил Михайлов за ролята на д-р Панов. Той носи в себе си като фактура и присъствие онази твърдост, рязкост, вътрешна убеденост и безкомпромисност, които стават визитната картичка на образа. Очевидно актьорът е повярвал на своя герой, приел го е като свой и влага много от себе си в изграждането на неговия образ. Една тънка нюансировка на емоционалния му живот е изписана върху лицето, което камерата не изпуска да ни покаже, за да ни приближи към него. Едно богато словесно действие ни разкрива неговия тембър — понякога сух и суров, но и необикновено мек и дълбок. Изключително убедителен в ролята на д-р Димитров е Михаил Михайлов — един способен лекар, мекошав и склонен на компромиси, поддал се на инерцията в провинциалния град. Без да демонстрира „прераждането“ на своя герой, М. Михайлов ни убеждава в това, или по-скоро ни кара да вярваме на неговите истински човешки качества. Много приятно впечатление оставят младите актьори Антон Радичев в ролята на анестезиолога д-р Ангелов и Искра Радева — д-р Симеонова. Струва ми се, че Иванка Гръбчева е спечелила от това, че е поканила за свои изпълнители предимно актьори, малко или изобщо непознати на екрана, а на известните е поверила непривични задачи. Така Стойчо Мазгалов се появява като отговорния другар Стефанов, а Людмила Чешмеджиева като скупаещата и застаряваща без време съпруга на д-р Димитров. Има една особеност в драматургическото извеждане на филмовите герои, което е доловено много точно както от режисьорката, така и от самите изпълнители. Бих я нарекла епизодичност. Всъщност дори главният филмов герой — д-р Панов — е белязан с нея. Като че ли в хода на самия живот на нас ни се предлага да наблюдаваме различен тип човешко поведение. Без да е изведено до своята завършеност —

с недомлъвки и недоизказаност, които да говорят за сложността както на конкретната, конфликтна ситуация, така и на самите герои. При това в скъпернически отпуснатото им екранно време. Предполагам, че това е била и причината такава талантлива актриса като Цветана Манева да бъде избрана за ролята на д-р Панова, жената на главния герой, неотстъпно следвала своя съпруг по трудния му път, но закопняла за спокойствие и отседнал живот. В случая обаче едно по-непознато лице би ни избавило от неизбежните асоциации с предишните роли на актрисата — би се постигнала по-голяма автентичност, към която ни отправя целият филм като структура и атмосфера. Именно този ефект е постигнат при изпълнението на Найчо Петров (стария приятел на д-р Панов) и Ангел Ламбев (главния лекар).

Бих искала да завърша с думите на сценариста Георги Данаилов: „Навярно няма да открия никаква тайна, ако кажа, че двата ни предишни филма „Деца играят във“ и „При никого“ бяха толкова филми за деца, колкото и „Хирурзи“ — за лекарите.“ И все пак предишните бяха и за деца, а „Хирурзи“ е и за лекарите. Именно тази двуизмерност на нещата придава значимост на филмите, като обединява усилията на авторите да проникнат до истинските проблеми на ежедневиия живот.

„ХИРУРЗИ“ — български игрален филм, производство на СИФ, 1976 г. Сценарист — Георги Данаилов, режисьор — Иванка Гръбчева, оператор — Яцек Тодоров, художник — Константин Русаков, композитор — Кирил Цибулка. В ролите: Васил Михайлов, Михаил Михайлов, Цветана Манева, Искра Радева, Стойчо Мазгалов, Антон Радичев, Людмила Чешмеджиева, Ангел Ламбев, Найчо Петров и др.

„МАЛКАТА РУСАЛКА“

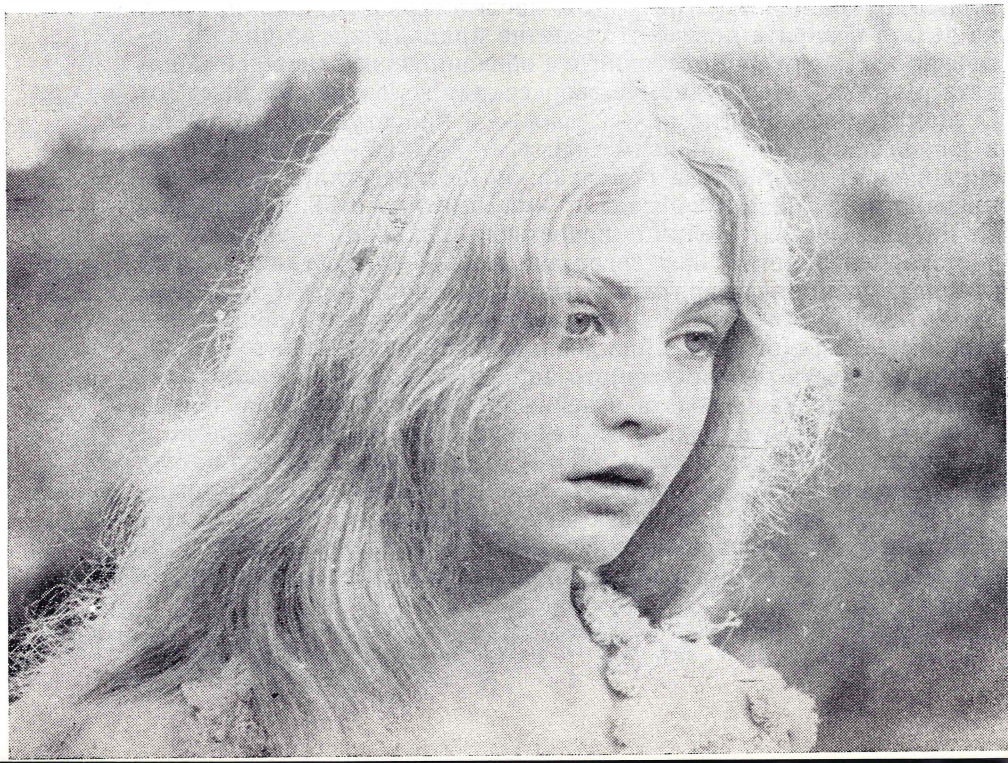
АЛЕКСАНДЪР СОКОЛСКИ

Решението на ЮНЕСКО да се чествува в целия свят 100-годишнината от смъртта и 170 години от рождението на великия датски писател Ханс-Кристиан Андерсен несъмнено е било отправна точка за кинематографистите от различни страни да се насочат към неговото творчество. Но това едва ли е единственото основание за създаването на филма „Малката русалка“ — съвместна продукция на наши и съветски кинотворци. По-верен и пълен отговор бихме открили в предпоставките, които дава творчеството на Андерсен (широко популярно и обичано), както и в интереса към приказката, имащ традиции в съветското кино и в творчеството на режисьора Владимир Бичков. Литературното наследство на големия приятел на децата и хората повече от столетие принадлежи на цялото човечество. Една от най-поетичните и обичани негови творби е „Малката русалка“. Не е чудно, че творческият колектив „Младост“ от Студия за игрални филми — София — и киностудията за детски и юношески филми „Максим Горки“ — Москва — са решили да екранизират именно тази приказка. И днес, десетилетия след написването ѝ, „Малката русалка“ има какво да ни каже, с какво да ни развълнува. Нейната нравствена същност — защитата на чистата, безкористна, жертвоготовна любов — е актуална и днес, предлага размисъл за зрителя. В наше време понятията хуманизъм, любов, жертвоготовност придобиват особена сила и обществена стойност. За никого не е тайна девалвацията на духовните и нравствени ценности в съвременното западно общество. Девалвация, която преобразува любовта в нейните сурогати, извежда напред себелюбието, егоцентризма, отчуждението, за да твърди, че не е възможно да се даде и получи щастие от друг човек. Затова насочването на авторите към приказка, в която основната идея е защитата на любовта, на духовната човешка красота и богатство, има естественото си оправдание в основите на социалистическата ни култура и нравственост и за свой адресант малките и големите зрители.

Разбира се, при всяка екранизация се налагат някои съкращения, разширяване на съществуващите епизоди, отказ от някои герои или въвеждане на нови. Филмовата практика е доказала, че в много случаи такова „дописване“ не води към катастрофални последици. Всичко се свежда до отговор на въпросите: Помагат ли, най-общо казано, измененията да се разкрие по-ясно идеята на литературния първообраз и, второ, допринасят ли да се получи по-силно въздействие върху зрителя? В тези случаи се говори, че филмовата творба е създадена „по мотиви“ от дадено произведение.

Сценаристите Виктор Виткович и Григорий Ягдфелд са избрали по-сложния, по-труден път за създаване на драматургията „по“ приказката на Андерсен. Достатъчно е да се посочи, че те почти изцяло са се отказали от събитията в подводното царство, че са въвели двама нови централни герои и в различна степен са изменили останалите. Всички тези изменения не са от характера на „зачеркванията“ и „дописванията“, но водят до промяна във взаимоотношенията на главните действащи лица, на сюжетните ходове, на цялата атмосфера, на обстановката, в която се проявяват конфликтите между героите. А това вече ни сблъсква с един проблем от изключителна важност при осъществяването на екранната фантастична, приказна, нереална действителност на измисления, пълен с романтика и поезия свят на приказката. Естествената, зафиксираната от камерата действителност в повечето случаи е пречка, защото е противоположна на приказната символика, на вълшебните събития и превъплъщения. Приказката има своя логика. Ние не искаме да сравняваме онова, което ни се разказва или показва, с нашите жизнени впечатления. Иначе това не би било приказка. Авторите трябва да съумеят да ни накарат да видим достоверно чудесата, романтиката, необичайното, възвишеното и благородното така, както ние си представяме, че би трябвало да бъде в една приказка.

В. Новикова в кадър от филма „Малката русалка“



Филмът започва и завършва с реални, неприказни сцени — една своеобразна рамка. Не е трудно да се разбере защо авторите въвеждат разказвача и останалите лица от първия епизод: да бъде ясно, че приказката разказва за живи хора, че техните чувства и преживявания са взети от живота. Подобна рамка и уговорка обаче едва ли е нужна на съвременния зрител, независимо от възрастта му. Ако се върнем към един друг филм, на режисьора Вл. Бичков — „Градът на майсторите“, — ще си спомним, че и там, макар и под друга форма, той използваше „рамка“ на творбата си. Следва да приемем, че това е негов похват при постановка на киноприказки. Приказката започва с царството на подводния цар. И независимо че тук се срещаме с неподправена природа и подправени герои, приказната обстановка е налице. Оттук заживяваме с очакването да се пренесем в света на художествената измислица. Това продължава и в епизода с потопяването на кораба. Приказната атмосфера ни облъхва още на няколко места, например в нощното тържество, прекрасно заснето от Емил Вагенщайн. Но приказното, където повече, където по-малко, започва да се губи и отстъпва място на една почти реална обстановка и действителност. В случая не отправям упрек към художник-постановчиците арх. Богоя Сапунджиев и Константин Загорски, още по-малко към оператора. Явно такова е било режисьорското виждане. Не бих искал да отмина факта, че много епизоди са заснети талантливо от Вагенщайн — с усет за красота, поезия и романтика. Според мен „ключът“ към пластично-визуалното решение на филма не е „приказен“. И затова ми се струва, че някои моменти, да кажем, рицарският двубой, би могъл да бъде „вместен“ в един исторически или „костюмиран“ филм от същата епоха, без да се почувствува, че тук се срещаме с приказни герои, че зад фигурите стоят не характери, а обобщени символи на реални човешки качества. Биха могли да се посочат примери и с други епизоди. Получило се е едно „приземяване“, от което според мен филмовата творба не печели, защото се губи условността и критерият се изменя.

Всеки автор, сценарист и режисьор има неотменно право на свое виждане, на тълкуване, на свой подход към главните действащи лица, на избор на изразни средства и не само право, но и задължение. Създателите на филма „Малката русалка“ ни предлагат в значителна степен отличаваща се от приказката на Андерсен драматургия и определено различна атмосфера на действие. Критичните ми забележки в случая се отнасят към известна аморфност на конфликтите. Всяка приказка, литературна или филмова, има своя дидактическа цел, възпитава в определена посока, внушава определен нравствен идеал: борба между доброто и злото, победата на доброто начало, възстановяване на нарушената справедливост, наказание на лъжата, измамата, подлостта. В конкретния случай такъв двубой липсва. Като изключим „черния рицар“, останалите герои трудно се поддават на характеристика. Те са и добри, и лоши. Би могло да ми се възрази — „както в живота“, но нали тук става въпрос за приказка? Бихме ли могли да обвиним принца, че не е могъл да познае своята любима и затова ще бъде осъден на вечна самотност? Та той е воден от най-благородно чувство на признателност. Или каква е самовлюбената суетна принцеса? Тя е толкова добра към русалката и не знае каква болка ѝ причинява. А как да разтълкуваме образа на вещицата, сочно и ярко изигран от Галина Волчик? Впрочем именно по повод на вещицата искам да отбележа музиката на композитора Евгений Крилатов, която има важна функция и помага за постигане лирична и поетична атмосфера. Изключение е именно „арията“ на вещицата, която в никакъв случай не би могла да се възприеме от младия зрител, защото има друг адресат и смисъл.

Вероятно търсещ непосредственото очарование на младостта и красотата, режисьорът се е насочил към млади хора, без или с малък опит в изкуството,

като В.Новикова, Г. Артьомова и Ю. Сенкевич. Тяхната красота и младост са безспорни качества, но за съжаление на много места те остават на нивото на типажа. Съпоставени с останалите изпълнители, сред които виждаме актьори със значителен театрален и кинематографичен стаж (Г. Волчик, В. Никулин, Ст. Илиев, М. Пуговкин), те губят, защото личи неравностойността на актьорското присъствие.

Своето виждане за екранно претворяване на Андерсеновата приказка авторите са се опитали да защитят и с въвеждането или съчетаването на нежна лирика с ексцентрика, на мелодрама с буфонада, с вмъкването на масови сцени, танци и игри. Далеч съм от мисълта да твърдя, че това е продиктувано от желание за елементарно удължаване на филмовото време. Търсен е своеобразен еквивалент на преживяванията на героите, атмосфера, допълнителни акценти в разкриването на вложената идея. Ще отбележа само, че и тук се сблъскваме с неравни постижения. А колкото до хумора, мисля, че той много слабо достига до младите зрители. Гледах филма и с детска аудитория (от 8 до 14 години) и не чух присъщите за тази публика спонтанни реакции. От друга страна, гледането на филма в киносалон ми даде възможност да преценя, че каквито и резерви да имам към него, каквито и възражения и изисквания да имам към създателите му, той успява да пренесе до зрителите благородни мисли и чувства, да ги развълнува.

В заключение ще отбележа, че срещата ми с филма „Малката русалка“ бе само наполовина среща с Андерсен. Истина е, че нетрадиционното, твърде своеобразно тълкуване на приказката ме изненада. Но истина е също така, че въпреки това филмът е запазил дълбоко хуманната идея, вложена от великия писател — вярата в хората, в радостта от създаване щастие за друг човек, вярата в красотата и безсмъртието на любовта.

„МАЛКАТА РУСАЛКА“ — Българо-съветски игрален филм, производство на СИФ, — София, и Киностудия за детско-юношески филми „М. Горки“ — Москва, 1976. Сценаристи — Г. Ягдфелд и В. Виткович, режисьор — В. Бичков, оператор — Е. Вагенщайн, композитор — Е. Крилатов, художник-постановчици — Б. Сапунджиев и К. Загорски. В ролите: В. Новикова, Г. Волчик, С. Илиев, Г. Артьомова, М. Чудинова и др.

ЕЛЕНА ГЮРКОВА

Третият национален преглед на творчеството на младите филмови дейци събра в Смолян от 1 до 6 декември 1976 г. творци, критици и журналисти от нашата страна, от СССР, Полша, Чехословакия, ГДР и Румъния. Стартът на този преглед бе даден от ЦК на ДКМС през 1974 година в младежкия център в Приморско с цел да се демонстрират постиженията на младите ни филмови дейци в областта на игралния и късометражния филм, да се укрепят връзките и разшири обменът на опит с младите кинотворци от социалистическите страни, да се засили контактът между творци и зрители. Активното участие на Съюза на българските филмови дейци, на Кабинета на младите филмови дейци и на ДО „Българска кинематография“ и Комитета за радио и телевизия се почувствува още на Втория национален преглед, проведен също в Приморско, имаше по-прецизно селектирана програма, а дискусиите носеха определено творчески характер. И въпреки това атмосферата на морския курорт разстройваше организацията: публиката, макар млада по възраст и пъстра по националност, беше случайна; привлекателността на августовското море намаляваше възможността за по-здрав творчески контакт между гостите на прегледа. Затова решението Третият национален преглед на творчеството на младите филмови дейци да се проведе в Смолян и това да стане традиция беше оправдано. Търсенето на постоянна публика, установяването на връзката творец—зрител, особено за късометражното кино, което, за съжаление, все още няма необходимата популярност, личният контакт между творците от различните области на

киното, компактно групирани на едно място, спомогнаха за по-деловото и сериозно провеждане на прегледа. Съдействието на ОК на партията и изключителното внимание и гостоприемство на ОНС в град Смолян съдействаха Третият национален преглед на творчеството на младите филмови дейци да се превърне в събитие с ефективен идейно-политически и естетико-възпитателен смисъл.

Смолян-76 показва над четиридесет филма — богата картина, композирана от произведения на различните видове кино, — от анимационното до игралното. Това бяха филми от различно естество, с различна степен на художествена реализация, разнообразни по жанрови белези и с нееднаква естетическа стойност. Но някои от мотивите за включването на един или друг филм в програмата на прегледа останаха непонятни. Така например със закъснение стана ясно, че „Щурец в ухото“ участва заради изпълнителя на главната роля Павел Попандов, а научно-популярният филм „В полето на самотата“ представя младия оператор Кр. Халаджян. Липсваше информация и за студията-производителка или за редакцията на телевизията, която е осъществила даден филм. Така в последствие стана ясно, че „Ние, собствениците“ на Т. Белотелев е произведен от главна редакция „Кинопублицистика“, а „Некоронованият“ на Н. Волев и „Корените на твореца“ на В. Вълчанов — от редакция ЛИК. Освен със спецификата на телевизията тези филми очевидно са съобразени и с изискванията на публицистиката или познавателната информация.

Националният преглед на творче-

Свотото на младите филмови дейци е най-подходящото място за демонстрацията на дебютите във всички области на киноизкуството. А те не са малобройни. В отчетния доклад на I конгрес на СБФД беше казано: „Разрастването на кадровите ресурси на киноизкуството се прояви на широк фронт — и в режисурата, и в кинодраматургията, и в операторската работа, и в актьорската игра. В сферата на всички тези компоненти активизацията на утвърдените, опитни кадри е съчетана с широкия прилив на млади творчески сили, за които днес се полагат системно големи грижи. През този период беше даден път на многобройни творчески дебюти.“ Дебютите винаги съдържат потенциалната възможност за оригинална творческа изява, надеждата да се направят нови стъпки в горещите следи на преминалите, но и риска за неосъществени творчески намерения. Това не означава, че неуспехът или успехът на първия опит е абсолютната мярка, по която ще се преценява бъдещата работа на дебютанта. Но все пак ми се иска да споделя, че благородните амбиции на дебютантите П. Масларов („Ситуация“) и Б. Божиновски („Песента на щурците“) в реализацията си остават някъде наред път. П. Масларов е постигнал нетрайна победа в експеримента, а В. Божиновски се е препънал в изненадващите пукнатини на драматургическия материал и проблемите остават решени само словесно.

В прегледа бяха включени всички филми на Експерименталната студия — това даде ясна представа за нейния обхват, но пък лиши селекцията от критерий. Струва ми се, че в прегледа трябва да участвуват само филми, стабилно защитени като художествена реализация или с потвърден характер на експеримент. Прилагането на висок критерий ще увеличи възможността да се представят успешните дебюти и да се защитят реалните успехи на младите творци

от всички области на киноизкуството. Все в същия план на разсъждения считам, че драматург или режисьор, оператор или актьор трябва да се представя с едно произведение, което е най-доброто му творческо постижение за периода. Така „Модел номер“ на Слав Бакалов дава доста пълна представа за сериозните му завоевания в анимацията, и „Изход“ не прибавя нищо ново към нея; „Откривателят от Дългопол“ е чудесна ате-стация за творческите възможности на А. Алтъпармаков и „Клуб 1300“ не я обогатява; в „Лебед“ Р. Сурджийски е много по-категоричен като гражданска и творческа позиция, отколкото в „Като в кинопреглед“; в „Преображение“ Г. Стоев ни спечелва с оригиналното си мислене, докато в „11 дни между зимата и пролетта“ се повтаря в известна степен.

Младите творци на българското кино не са откъснати от социалния, политическия и културния яопит на по-старото поколение кинематографисти. Тяхното желание да търсят в нравствените проблеми теми за творчество, да разглеждат действителността като сложна социално-психологическа атмосфера е резултат не само на младежкото им дръзновение, но и на наследен опит. В многообразието от идеи, теми, образи и герои, което демонстрира Третият национален преглед на творчеството на младите филмови дейци, се открояваше доверието на младите творци в човека и неговото историческо време. Колкото и обща да изглежда тази фраза, тя съдържа актуализираните и разширените граници за проява на творческите възможности, истинското желание за задълбочаване на изследователското начало в киноизкуството. Особено ярко това проличава във филма „Вината“ (В. Геринска), игралните новели „Пет плюс едно“ (М. Борисова), „Лебедът“ (Р. Сурджийски). Героите са показани без покровителство, смело и откровено. „Вината“ разобличава провинциалния менталитет на „окопаната“ сигурност и при-

лъпената гражданска чувствителност, „Пет плюс едно“ разкрива моралния провал на видимото еснафско благополучие; „Лебедът“ посочва опасността от скрития конформизъм. Подхва натите от игралното кино идеи да се разкрие духовният свят на съвременния човек, неговото мислене, критичността и неспокойствието му са преминали в документалното кино, което взема материал от самата действителност. Човешката личност в нейните лични и обществени прояви е в центъра на представените документални филми. Ярката творческа личност („С отворени очи“ — В. Зарева), човекът, посветен на една идея („Откривателят от Дългопол“ — А. Алтъпармаков), природният талант и заплахата от унификация („Генерация“ — М. Огнянов), днешният морал и националните традиции („Последната бяла риза“ — К. Монинска), агресията на пошлия практицизъм („Къщичката на мечтите“ — С. Бакалов), девалвираната личност („Гледна точка“ — И. Дундаков), личността, оставила следи с поетичния си талант („Некоронованият“ — Н. Волев) — това са тематичните заявки на авторите и режисьорите, осъществени в различни жанрове на документалното кино. Младите документалисти са тръгнали от анализа към синтеза, от частното към общото, от отделния човек към обществото, от личния пример към общата идея. Но в този си път те все още са в началото. Пред съвременния творец, и пред младия също, се поставят нови проблеми, свързани с изискването за активно участие на човека в решаване на задачите на зрялото социалистическо общество. Документалното кино активно трябва да съдействува за общественото развитие, проявявайки гражданско и творческо отношение към проблемите. На прегледа се откриха няколко филма, които защитават проблемното документално кино. В „Провинциалисти“ (Е. Вladoва) се разисква проблемът за географските и духовните граници на понятието провинциали-

зъм, в „Като в кинопреглед“ се поставят проблемите на работничките от един завод, в „Търг“ (В. Цветкова) е засегнат проблемът за психологията на потребителя, в „Ние, собствениците“ фронтално е атакувано гражданското съзнание за опазване на социалистическата собственост. Още по-близо до истинското проблемно, документално кино са „Да се учим, да работим“ (Л. Ушева) и „Островът“ (В. Минчев). В първия се разглеждат въпросите на учебната система в политехническите училища, а във втория се утвърждава правото на младите хора да удовлетворяват духовните си потребности на самодейната театрална сцена. В тези филми обектите разкриват сами себе си, но зад тях прозира активната авторска позиция.

Спрях се по-подробно на документалните филми, не само защото те представляват преобладаващата част на програмата, но и защото документалистите са призвани действено да отговорят на сериозни обществени задачи, а това ще увеличи проблемната ефективност на тяхното творчество.

Научно-популярното кино беше представено по-скромно. „Незабележими ритми“ (И. Кафеджийски) е оригинална естетическа интерпретация на незабележимите физиологични процеси в развитието на растенията. Операторите Кр. Халаджян („В полето на самотата“) и Л. Халачев („Химически влакна“) превръщат мъртвия предмет в жива материя с пластично движение, а природата — в описание на човешкото състояние.

Колекцията от анимационни филми, представена на Третия национален преглед на творчеството на младите филмови дейци, дава доста ясна представа за състоянието на анимационното ни кино в момента. Очевидно младите творци на това изкуство имат свое място в общата филмова панорама. Те актуализират народната приказка със средствата на гротеската („Гротеска“ — Г. Чаушов), разширяват анекдотичната кратка фраза

до философско изречение („Сън — Р. Петков), придават метафорично обобщение на миниатюрата („Модел номер“ — С. Бакалов), търсят традициите на детската анимация („Колето и котето Мър“ — Е. Абаджиев), отбелязвайки процесите на творческото движение.

Всеки опит за подробен анализ на цялостната програма на прегледа е предварително обречен на неуспех в рамките на една статия. Петте игрални филма, петте новели, двадесетте документални, петте научно-популярни и шестте анимационни филма е трудно да бъдат обхванати дори само в пределите на анотационната бележка. Но всъщност зад всеки филм стои неговият създател и неговата творческа амбиция. Друг е въпросът, доколко пълноценно те са се реализирали в художествената тъкан на произведението. Проблемите, които се обсъждаха на трите поредни дискусии проведени на прегледа, не бяха проблемите на киноезика и формата. Високото професионално ниво на младите филмови дейци беше отбелязано. Дис-

кутираше се въпросът за гражданската им ангажираност, тяхната категорична, авторска позиция. Това означава целенасочена ориентация в сферата на социалния анализ, висок морал и етичност, лична отговорност, задълбочено познаване на процесите и явленията от действителността. Това означава ясно съзнание за обществена ангажираност на твореца и изкуството.

Третият национален преглед на творчеството на младите филмови дейци се проведе пред XIII конгрес на Димитровския комунистически младежки съюз и изразява духа на XI конгрес на БКП. Неговата обществена роля е безспорна, както е безспорно и вниманието, което отделят творческите съюзи и Комсомола на младата смяна в киното. Успешните филми от Третия преглед дават достатъчно гаранции, че младите кинематографисти ще успеят да защитят с творчеството си своите идеи, гражданските позиции и високото призвание на изкуството, на което са се посветили.

Послания от родината на Люмиер

ГРИГОР ЧЕРНЕВ

Интересът към развитието на киното в родината на Люмиер е колкото стар, толкова и обясним. Френските филми са били винаги желани гости на нашите екрани, а най-добрите френски актьори и режисьори — познати на специалистите, популярни сред публиката. Към редовната програма периодически се прибавят и вече традиционните седмици на френския филм, които обогатяват информацията ни, дават ни възможност да хвърлим един по-широк поглед върху съвременния кинематографичен ландшафт на тази страна. Като се има пред вид, че тези инициативи са реципрочни (организирант се също седмици на българския филм във Франция), излишно е да се доказва тяхното значение, тяхната полза в процеса на взаимното културно опознаване. Може да се каже, че културният обмен, прословутата „трета кошница“, за която толкова много се говори около Хелзинки, намира в това някакъв реален израз. Има нещо в кошницата и това са филми, които пътуват от София за Париж и от Париж за София. Разбира се, това не означава в никакъв случай протоколна безкритичност, а предполага също обмен на мнения и оценки. Едва след тях може да се твърди, че тази или онази седмица е изиграла своята роля, че сме усвоили предложената ни художествена информация. Защото в „третата кошница“ няма пъстри великденски яйца, а сюжети, идеи, образи, които се нуждаят от отношение и осмисляне.

И така какво ни предложи новата френска седмица в София?

Осем-девет филма, толкова имена на познати и непознати автори, материал за съпоставки и размишления. Видяхме „Джобни пари“ на Франсоа Трюфо, „Цигулките на бала“ на Мишел Драш, „Ф. . . като Фербанкс“ на Морис Дюгоусон, „Светлина“ на Жана Моро, „Сбогом, пиленце“ на Пиер Грание-Дюфер. . . Спомнихме си филми, които сме гледали преди това при друг случай. И отгласи от спорове и дискусии. . .

Защото публична тайна е, че френското кино от години е кръстопът на дискусии, обект на остри критики. От времето на „новата вълна“, която отдавна се стои в кинематографическия океан, не е имало събитие или направление, което по-осезателно да раздвижи духовете. Палмата на първенството в западното кино отдавна не е във Франция. Сравнен с артистичния размах и социалната сила на италианците например (Фелини, Антониони, Висконти, Рози, Бертолучи, Дамиани, Петри. . .), Париж изглежда като кинематографична провинция. В общи линии се наложи мнението, че французите се занимават повече с дребни теми, кръжат около семейните проблеми и вечния любовен „триъгълник“, че същностните въпроси на собственото им социално битие им убягват. Имаше, естествено, опити да се разчупят тези тесни рамки, но нито като количество, нито като качество те можеха да се сравнят с това, което ставаше у съседите.

Тази характеристика, общо взето, се потвърждава от представените филми в сегашната седмица. Не твърдя, че селекцията е най-сполучлива, защото при подобни инициативи много често вината пада върху нея. Но такива нападки съм слушал и на международни фестивали, а непризнатите шедьоври най-често са се оказвали безинтересни филми. Така че, ако признаем на седмицата известна представителност, макар и относителна, макар и с уговорки, ако към нея прибавим и впечатления от други творби, можем да си позволим някои по-общи съждения.

Да вземем най-добрия, според мен, филм на седмицата — „Ф. . . като Фербанкс“ на режисьора Морис Дюгоусон. Това е разказ за пътя на младите хора в живота, за Той и Тя, за Андре и Мари. . . Действието се развива в два плана — реален и приказно-фантастичен. Той е млад инженер-химик, който напразно търси работа (досието му от казармата не е безупречно). Тя е дребна чиновничка с мечтата да стане актриса. Той е Дъглас Фербанкс, тя е Алиса от страната на чудесата. . . Фербанкс — олицетворение на Америка от преди кризата през 1929 г. — красив, смел, с белозъба усмивка — миг от целулоидните миражи на Холивуд. . . Действителността предлага на Андре и Мари реални разочарования, липса на перспектива. И толкова по-осезаема става разликата — летящото килимче на Фербанкс е само една красива илюзия, проблемите на младите са нещо съвсем различно. В тази сплав от реалност и фантазия, от проблеми и мечти Дюгоусон очевидно влага и любов, и ирония, и социална критика. В Андре, великолепно изпълтен на екрана от актьора Патрик Деуер, има нещо от „сърдитите млади хора“, отглас от протестните настроения, предизвикателство към конформизма на дребния буржоа. . .

Е добре, ето един знак, че в лицето на прогресивни свои представители френското кино прави все пак опити да излезе от вариациите на прословутия „триъгълник“, да се насочи към някои обществени трептения. „Ф. . . като Фербанкс“ не е, разбира се, първият такъв опит, нито неговият режисьор е единственият ангажиран творец. Целият въпрос е в каква степен и с каква категоричност ще се дискутират на екрана социалните и политическите проблеми, в каква степен и с каква категоричност френското кино ще изрази духа на съвременността, съвременните движения, отношенията между индивида и обществото.

В Дома на киното видяхме също „Седем мъртви по рецепта“ на режисьора Жак Руфио — филм за корупцията сред лекарското съсловие, за търговията с живота и здравето на хората — безкомпромисен и гневен. И макар да повтаря тематиката на „Бялата мафия“ на италианеца Луиджи Дзампа и донякъде да му отстъпва по качество, филмът на Руфио е честно и смело свидетелство за вълчите нрави в съвременното буржоазно общество.

Т. е. социално ангажирани филми не липсват и вероятно самите френски кинодейци залагат на тях надежди, без да говорим за френската публика (в нейното мнозинство), известна със своя демократизъм и пристрастието си към парливите въпроси на деня.

Дават ли ни тези и някои други филми основания да говорим за някаква по-радикална промяна в тематичните ориентации? Категоричен отговор на този въпрос едва ли някой би могъл да даде, защото той принадлежи на бъдещето. . . В същото време гледахме в седмицата филм като „Слонът лъже така ужасно“ на Ив Робер, в който отново (за кой ли път?) приятелите си бъркат съпругите; в същото време по екраните върви „Клетката“ на Пиер Грание-Дьофер, където Лино Вентура и Ингрид Тулин разиграват една история, лишена от всякакъв по-значим смисъл; в същото време Жана Моро. . . Но за нея — отделно.

В „Светлина“ Жана Моро за пръв път поема тройната роля на сценарист, режисьор и изпълнител. Този дебют след една бляскава артистична кариера ни заинтригува. Макар и попретрупан с повечко украшения, филмът не е безинтересен. Предполагам, че в него има голяма доза автобиографичност. Героинята е актриса, приятелите ѝ я уважават, за да не кажа боготворят; тя

„Ф. . . като Фербанкс“



разказва за тях, размишлява над вечните въпроси за живота, любовта и смъртта — всичко това е поднесено калейдоскопично, фрагментарно, фабулната нишка е тънка, почти не се забелязва. Мисля, че „Светлина“ е свидетелство, документ за объркаността, за смущението и нерешителността на част от интелигенцията пред живота. Във филма няма солидни ориентири — има импулси, влечения, предусещания. Има някаква деликатност, но тази деликатност е повече демонстрация, отколкото израз на дълбока същност. И неусетно долавяме привкуса на самовлюбеност, на егоцентризъм.

Интересно е да се отбележи и друг момент. В „Светлина“, а също и повече в „Цигулките на бала“ на режисьора Мишел Драш се използва похватът „филм във филм“. В първия случай самата професия на героинята изисква да се покаже работата ѝ, във втория „снимането на филма“ е замислено като мотивировка, дискусия, и, ако щете, като прелюдия към „същинския филм“. Жана Моро и Мишел Драш, разбира се, „не откриват Америка“ — този похват е стар, колкото киното. Нека припомним само, че напоследък с фриволна артистичност го използва Франсоа Трюфо в „Американска нощ“. Проблемът е в това, че зачестилата му употреба, „оголването на занаята“ вече все повече означава желание на кинотворците да занимават публиката със себе си. Това води до прекален субективизъм, до ненужно подчертаване на собственото „аз“ и в крайна сметка до заменяне широката панорама на действителността с прозорчето на личните преживявания.

Красноречив пример за подобна замяна е споменатият филм „Цигулките на бала“, където спомените от детството и разсъжденията на порасналото дете, днес не ни водят към по-съществени измерения на случките. И това — въпреки антифашистката тематика, въпреки обаятелното присъствие на Мари-Жозе Нат и на сина ѝ Давид Драш. . .

Седмичата ни представи и разновидности на така наречения „полицейски филм“: „Полис Питон 357“ на Ален Корно и „Сбогом, пиленце“ на Пиер Грание-Дьофер. Първият от тях иска да бъде „голям спектакъл“ на напрежението, на преследването, на неизвестното. Той блести със занимателната си интрига, с букет прочути артисти: Ив Монтан, Симон Синьоре, Стефания Сандрели. . . Полицията търси престъпника. И нишките водят към. . . полицията. Най-напред към инспектора, после към началника. Инспекторът (Ив Монтан) успява да очисти подозрението от себе си; ловко и изобретателно той стига до истината, а оттам и до възмездие.

Във втория филм ролята поема Лино Вентура. Този път делото има политически характер. Води се предизборна агитация — в едно „меле“ бабаите на най-влиятелния кандидат се престарават и. . . се налага да изчезнат, а Лино Вентура да тръгне по следите им. Но нито влиятелният кандидат, нито шефовете от полицията са склонни да разнищят аферата. Те правят всичко възможно да попречат на съвестния инспектор, да му изземат инициативата. Пред изборите не трябва да се вдига шум.

Двата филма си приличат, но не съвсем. „Полис Питон 357“ клони повече към „чистата“ криминалистика, съчетана с опити за психологическо проникване в образите. В „Сбогом, пиленце“ са изведени по-ясно политическите мотиви. Въпреки тези разлики обаче налагат се някои общи изводи.

От пръв поглед се вижда критичното в тези филми. Корупцията, престъпността, политическите машиниции, злоупотребата с властта — т. е. всичко, против което трябва да се бори полицията, се среща сред нейните висши служители. Е да, но се намира по един честен мохикан, който все пак — въпреки всички пречки — успява да сложи всекиго на мястото му. И справедливостта в края на краищата тържествува. . .

Честният полицай — ето една модерна фигура в западното кино — от „Новите центуриони“ на американеца Ричард Флайшър до „Полис Питон 357“ и „Сбогом, пиленце“. И тази фигура не се появява случайно. Общественото мнение вече знае твърде много за корупцията, престъпността и т. н. Вярно е, казват ни тези филми, има такива неща, но има и други. И тогава Ив Монтан и Лино Вентура се появяват на екрана с отмъстителните си юмруци като олицетворение на неподкупната и вездесъща справедливост.

Поради това тези филми са псевдокритични. Тяхната критичност е отмерена — колкото да предразположи към доверие, след което на общественото мнение се предлага успокоителното хапче. . .

Остават още два филма, за да закръглим панорамата. Макар и неравносвойни като художествен резултат, те се помнят с човешкото в тях, с хуманизма и непристорената си емоционалност. „Доктор Франсоаз Гаян“ на режисьора Жан-Луи Бертучели с Ани Жирардо в главната роля се занимава с някои нравствени въпроси — любов и вяност, семейство и възпитание на децата. Тези въпроси са осветлени донякъде от позициите на традиционната добродетелност, донякъде — с чисто френска ексцентричност.

По-значителен е новият филм на Франсоа Трюфо „Джобни пари“, който ни накарва да си спомним дебюта на неговия автор „Четиристотинте удара“. Някога Трюфо беше казал: „Снимам филми, за да реализирам мечтите от детството си, за да направя добро на себе си и, ако е възможно, да направя добро и на другите.“ Един от вдъхновителите на „новата вълна“, той като че ли най-дълго ѝ остана верен, устоява пред изкушенията на комерсиализма; не се поддава и на екстремистки настроения, като Годар например. Наистина, в превъплъщенията на неговия постоянен герой Антоан Доанел, представян неизменно от актьора Жан-Пьер Лео, се долавяха вече повторения или демонстративен инфантилизъм (да си спомним „Откраднати целувки“), но навсякъде личеше това желание да се направи добро.

Единственият режисьор със световно име, представен в седмицата, Трюфо всъщност е най-непретенциозен от всички. Неговият филм е обикновен, делничен — прилича на документално наблюдение на нравите в малък провинциален град. Неговите герои отново, седемнадесет години след „Четиристотинте удара“, са децата. И техните родители. . .

Малки случки, сякаш несвързани помежду си, постепенно оформят една живописна картина. В тази картина има какво ли не: от лудориите на малчуганите до любовните „подвизи“ на поотрасналите, от мизерията до охолството, от шегата до проповедта. Да, до проповедта, защото като моралист Трюфо не се колебае да вземе думата (чрез учителя) и да изрази директно едно или друго становище. Веднъж-дваж малките и големите се събират на едно място — в градското кино — и тогава картината и в буквалния смисъл добива завършен вид.

Не съм склонен да надценявам избора на Трюфо способ. Той има своите минуси, рискува да остане при емпиризма. Но съзирам в неговите наблюдения свежест, остроумие, находчивост и главно — любов към децата, към хората. Трюфо вярва в красивото и доброто у всеки. Това е неговата отправна точка, неговата позиция, неговият оптимизъм. . .

Мисля, че няма нужда от дълго заключение. Читателят вероятно подозира, че нарочно съм оставил „Джобни пари“ на края, защото един добър филм е добър и за финал на една статия. Отчасти е така, макар в подреждането да не съм спазвал никаква градация, а съм търсил само тематични и стилистични общности. И ако „Джобни пари“ случайно се окаже във финала, то нека го разтъкуваме така: един добър филм е надежда за следващи добри филми.

За следващата седмица, от която ще очакваме повече.

ЛАЙПЦИГ-76

АЛЕКСАНДЪР ТИХОВ

Една от най-често отправяните досега критики към Лайпцигския фестивал беше за неговата претоварена програма. Оформил се като най-важна международна трибуна на прогресивния, борчески документален филм, Лайпциг стана такъв привлекателен център за документалистите от цял свят, че неизбежно към него се насочва всяка година огромно количество филми. И в желанието си да разширява постоянно географския и тематичния спектър фестивалът доведе почти до критична точка своя обем, често пъти — при такава концепция то е неизбежно — за сметка на качеството. На състоялия се през ноември 1976 година XIX фестивал за първи път бе направен сериозен опит за промяна в това отношение. Изразено с езика на цифрите, това означава, че повече от половината от предложените филми не са били допуснати от селекционната комисиия, че по този начин са били спестени 700 минути (средно по два часа програма на ден!), в резултат на което изгледахме в една тридесет и пет часова програма 80 филма от 51 страни. Като количество това беше вече поносимо, но по-важно е, че настъпи и неизбежното повишаване на качеството в резултат на по-строгия подбор. И ако приемем, че отсега нататък винаги ще има такъв подбор — поне такава е амбицията на организаторите, — можем да кажем, че вече самото показване на даден филм в Лайпциг е признание за неговия създател.

Погледната така, излиза, че допускането на два български филма до конкурса — „Преображение“ на Г. Стоев и „Надвечер“ на О. Кристанов — може да се отчете като добро представяне на документалното ни кино още повече че „Надвечер“ получи и почетен диплом. Но това не бива да пречи именно на това място да посочим, че отдавна нашето представяне в Лайпциг не е било така неорганизирано и недобре подготвено. В Лайпциг не пристигнаха филми, които се очакваха от фестивала и които може би щяха да подсилят представянето ни. Други филми пристигнаха с голямо закъснение и само добрите чувства към нашата страна им осигуриха достъп поне до информационната програма. А трети пристигнаха „осакатени“, с отрязани (?) по неизвестни причини епизоди от твърде важно смислово значение. На фона на доброто ни представяне през последните години, на фона на големия успех на „Строители“ на

Хр. Ковачев такива неразбории предизвикаха естествено недоумение сред многобройните ни приятели в Лайпциг. Като прибавим към това, че отсега нататък в Лайпциг ще има само единна конкурсна програма без условното разделяне на филми на телевизията и на киното, т. е. ще има само единни национални програми, като се съгласим, че това е правилно, защото киното и телевизията са преди всичко съюзници в борбата на един и същи фронт, ще видим, че има достатъчно основания да се подготвим по-добре за следващия юбилеен XX фестивал, като преосмислим и излишното ведомствено диференциране у нас в това отношение, водещо понякога и до подчертана ведомственост в съставянето на делегацията. На такъв представителен международен форум като фестивала в Лайпциг е необходимо очевидно на преден план да излезе преди всичко представянето ни като страна. И ни се струва, че обединяваща функция при осигуряване на такова единно представяне трябва да има в случая СБФД като представител на извънведомственото, обществено начало.

* * *

Тази година фестивалът предложи четири върхни точки. Една отлично подготвена от филмотеката на ГДР ретроспектива ни запозна с петдесетгодишното развитие на японския документален филм, с неговите демократични, прогресивни традиции. В дните на фестивала световно известният съветски документалист Роман Кармен отпразнува своята 70-годишнина. Това даде повод за едно внушително международно чествуване на юбиляря, в което взеха участие приятели и колеги на Кармен от Хавана до Токио и в което се включи и международното жури от ФИПРЕССИ, присъждайки своя почетен диплом на Роман Кармен за цялостното му творчество като кинопублицист. Обявяването му за доживотен почетен гост на Лайпцигския фестивал бе едно заслужено признание към неговото голямо, творческо дело. Останалите два акцента бяха поставени от станалите вече традиция Ден на социалистическите страни и Ден на антиимпериалистическата солидарност.

Филми от европейските социалистически страни и филми от Куба, Монголия и Виетнам оформиха програмата за първия ден. Независимо от това, че при съставянето на тази програма все още има какво да се желае, що се отнася до тематичното разнообразие и качество на реализацията, можем да кажем, че този път общо взето видяхме и повече, и по-добри в сравнение с миналата година филми, които ни информираха за някои проблеми на социалистическото и комунистическото строителство и ни запознаха с хора, борещи се в първите редици за осъществяване на това велико дело. Тук на първо място може да се споменат такива филми като „Пътят към тунела“, „Ръководителят на строежа“ и „С цяло сърце“ (СССР), „Широкото поле“ (ГДР), „Заедно на кораба“ (Унгария), „Поема за производителния фронт“ (Виетнам). Първите два съветски филма разказват за огромните строежи в Сибир. „Пътят към тунела“ („Сребърен гълъб“) на А. Ковал и М. Мамедов е репортаж от БАМ, където съветската младеж извършва, както знаем, гигантско дело. В центъра на филма е неподправеният труд и живот на една младежка бригада, която трябва да пробие седемкилометров тунел през прибайкалските планини. „Ръководителя на строежа“ е портрет на Алексей Жохин, който строи първата водна електроцентрала в съветския Далечен Изток. Създаден от В. Лисакович и Роман Кармен (синът на Роман Кармен), този филм ни разкрива с много топлота образа на съветския човек, влюбен в своята работа, който съвсем искрено заявява: „Когато се завърти първата турбина, изпитваш радост, сякаш ти се е родил син.“ „С цяло сърце“ на А. Слесаренко е класически репортаж, доближаващ се в своята непосредственост почти до телевизионното предаване. Филмът ни поднася своеобразен диспут

между Л. И. Брежнев и два пъти героя на социалистическия труд Александър Гиталов по време на изказването на Гиталов на една среща с партийния актив в Украйна. Посветил целия си живот на труд за народа, Гиталов размишлява от трибуната за това, какво всъщност му пречи „да работи с цяло сърце, с радост“. Абсолютната сърдечност и непосредственост на разговора, който се подема между оратора и слушащия го Л. И. Брежнев, остроумните взаимни закачки, които карат залата да избухва в смях, превръщат това скромно, 11-минутно филмче в ярък документ за съветския демократизъм, за духовното израстване и зрелост на съветския труженик, за обаятелната човешка същност на ръководителя на партията и държавата Л. И. Брежнев. Филмът на ГДР „Широкото поле“ („Сребърен гълъб“), създаден от Г. Глегер и Ф. Кьоп, е очерк за дългия и труден път на селото Хезен, някога седалище на граф Ойленбург и ловен ревир на кайзера, до съвременното ТКЗС. Авторите са успели да ни покажат не само външните промени в битата на селото, но и вътрешното изменение и израстване на хората, съумели да преодолеят характерния „прусашки“ дух, да се превърнат в действително свободни труженици. За бригадата на един багерен дунавски кораб разказва унгарския филм на Паулос Алайош. Десет мъже и една жена — готвачка — живеят заедно на кораба от сутрин до вечер, но мъжете не са склонни да премат жената като член на бригадата, защото „няма нищо общо в производството“. Това, разбира се, лишава жената от премиални възнаграждения. И ние присъствуваме на темпераментна дискусия между членовете на бригадата, в хода на която колективът най-сетне разбира, че тази скромна и трудолюбива жена също има дял в производствените успехи на мъжете. Разбира се, този филм не е създаден само с чисто документални средства, но той вълнува с етичната си проблематика, почерпена от живота на работническата класа. Филмът на Виетнам — колко хубаво е, че днес можем вече само с една дума да обозначаваме произхода на филмите на тази страна! — ни поднася оригинален аспект на мирновременния живот, извоюван с цената на толкова жертви в жестоката война срещу американския империализъм. Наистина битки с врага повече не се водят, но той е оставил своите варварски следи навсякъде — това са хилядите мини, които трябва да се обезвредят, хилядите бомбени ями, които трябва да се запълнят, за да могат виетнамските поля отново да раждат своите мирни оризови реколти.

Тези няколко филма, преминали заедно с още много други по фестивалния екран в Деня на социалистическите страни, говорят за стремежа на организаторите да очертаят облика на човека при социализма, да дадат колкото е възможно по-разнообразна картина на реалния социализъм в нашите страни, към която се проявява винаги огромен интерес от страна на международната публика на фестивала. Но тази година имаше и нещо ново. Редица от героите на споменатите по-горе филми — Алексей Жохин, готвачката от унгарския филм и двама селяни от стопанството село Хезен — се появяха след прожекцията на съответните филми пред екрана, посрещнати, разбира се, с бурни аплодисменти. Може би така Лайпциг се стреми да създаде нова традиция: шом на фестивалите на игрални филми главните изпълнители са винаги почетни премиерни гости и в центъра на вниманието, защо и на един фестивал на документални филми да не се представят на публиката някои от главните герои в тези филми?

За атрактивност в най-благородния смисъл на думата бяха положени усилия и в Деня на антиимпериалистическата солидарност. Специален интернационален младежки, музикален състав изнесе богата програма от политически песни преди следобедната и вечерната прожекция. Това бяха сполучливи въведения в атмосферата на филмите, които следваха и с които се представяха документалистите на революционната класова борба. Наистина, все по-любоспитно и по-продуктивно става това противопоставяне на двата свята,

извършващо се на фестивалния екран в Лайпциг. Мисловната и емоционалната енергия, пораждаща се при тази съпоставка на изграждащия се комунизъм и разкъсания от противоречия капитализъм, е в състояние да подхрани активно все повече революционизиращото се съзнание на прогресивните документалисти в капиталистическите и развиващите се страни, като, от друга страна, поддържа будно и изостря и нашето съзнание за проблемите и трудностите пред световния революционен процес.

Категоричната антиимпериалистическа насоченост на фестивала намери потвърждение в един широк тематичен спектър. Филми от Япония и Мексико, Испания и ГФР, Съветския съюз и Полша, ГДР, Чили, Куба и Колумбия, Организацията за освобождение на Палестина, Сирия и Ирак, Португалия, Белгия и младите африкански републики съсредоточиха вниманието върху остри, политически проблеми и основни невралгични точки на гигантската класова борба, която се води в целия несоциалистически свят.

„Златният гълъб“ за японския филм „Да живееш, за да си свидетел“ бе заслужена награда на едно произведение, което с много човешка топлина и главно чрез жив човешки образ заклеиява антихуманната същност на империализма. Това е документален разказ за една японка, засегната от бомбата над Хиросима още в утробата на майка си и понесла след раждането си своята обреченост с невероятно мъжество и жизнелюбие. Тя става учителка в училище за глухонеми, оженва се и сама има дете, вече, слава богу, незасегнато от злокобните лъчи. В авторовото отношение към тази млада жена, в нейната човешка сила и обаяние, изобщо в този щастливо намерен документален човешки образ е заложено както изобличението на американското престъпление, така и преклонението пред неизгребимия жизнен оптимизъм на човешкия род. От друг край на планетата, от Колумбия, видяхме филма „Уличници“ („Сребърен гълъб“) на Циро Дурен. Създаден по принципа на откровената договореност — режисьорът се споразумява с героите си, че ще ги снима, те вече знаят, че ще бъдат снимани, и това определя поведението им пред камерата, — този филм ни запознава с живота на безпризорни деца в Богота, които все повече започват да определят уличната картина на колумбийската столица.

Кадър от филма „Да живееш, за да си свидетел“ (Япония)



Проследявайки една „дървеница“ — така се наричат на уличния жаргон най-малките, намиращи се в началото на своята „кариера“, — авторът доказва по категоричен начин вината на социалните условия в класовото общество за превръщането на тези деца в скитници, просяци и потенциални, утрешни криминални престъпници. И този филм печели в емоционално отношение от непосредственото поведение на своя герой, в случая на „дървеницата“, от човешкото дихание, което стопля острата, политическа идея. И отново в обектива съвсем друга точка на планетата — трагедията на палестинците във филма „Ключът“. Стар арабин, прогонен със семейството си от израелските завоеватели, е запазил ключа на своята изоставена къща. Това е всичко, което е останало от предишния мирен и спокоен живот. А той би могъл отново да бъде такъв в една нова, обща държава на араби и евреи, без дискриминация, при пълно равноправие. Отново чрез конкретния човешки образ е постигната възбуждаща хуманизация на чисто политическата тема. И още един пример, този път от политически нажежения район на Централна и Южна Африка. Филмът за Ангола на кубинеца Хосе Масип „Ангола — победа на надеждата“ (награда на ФИПРЕССИ) е от съвсем друг жанр. Това е „обзорен“ филм за борбата на Ангола, за международната солидарност с тази борба и за помощта на Куба. Но и тук наред с обширната и подробна политическа информация отново стремеж за емоционално докосване на зрителя, този път главно чрез дикторския коментар. При него Масип се е опрял на щастливото обстоятелство, че ръководителят на Ангола Агостино Нето е не само държавник, но и много добър поет. Стиховете на Нето, втъкани в текста, придават още по-голяма емоционалност на изображението, издържано, разбира се, в характерния за кубинското документално кино експресивен стил.

Спрях се на тези, и по география, и по проблеми, толкова различни филми, защото ми се струва, че именно с това сръс многообразие те очертават една плодотворна тенденция, набелязваща се в световното политическо, документално кино — тенденцията към атрактивност, към зрелищност, към по-цялостна естетическа организация на политическата материя. Като че ли все по-ясно се осъзнава вече истината, че възможностите на кинообраза, включващ и образа на човека, не само на събитието, трябва да се използват максимално, за да се въздействува върху зрителя цялостно — и интелектуално, и емоционално. Разбира се, всякакви рецепти биха били неправилни, защото и с класическия хроникален репортаж може да се постигне ярък ефект на въздействие, което доказаха представените за първи път на този фестивал няколко испански филма, чиито създатели по логични причини трябваше да останат анонимни. Такива филми се превръщат само в „свидетелства“ за дадени събития и в това е тяхната сила. Това се потвърди и от такъв грандиозен филм като втората серия на „Битката за Чили“ на Патрицио Гузман (Специална награда на журито), проследяващ драматичните събития в страната от края на юни до трагичния 11 септември, когато фашистският преврат на хунтата свали правителството на Алиенде.

Колко много държи Лайпциг на своята антиимпериалистическа насоченост показва и обстоятелството, че този път провеждащият се през година международен симпозиум по проблемите на документалния филм непосредствено след фестивала е разширен и с участието на несоциалистически страни и бе посветен на темата „Антиимпериалистическата борба и документалното кино“. Този симпозиум отново потвърди солидарността на прогресивните кинодокументалисти в света в борбата за свобода и социален прогрес и още веднъж показва, че фестивалът в Лайпциг е всепризната световна трибуна на антифашисткия и антиимпериалистическия филм, от която внимателно се следи пулсът на епохата.



СВЕТЪТ НА ФЕДЕРИКО ФЕЛИНИ

Гледната точка

Критическото докосване до богатия и сложен свят на италианския филмов автор крие поредица от рискове. Не е все едно дали ще се опиташ да заловиш и фиксираш вариращите сякаш до безкрайност теми, образи, мотиви в линейна схема на анализ. Или ще се поддадеш на заредената в тях енергия, на емоционалното движение, което носят и предизвикват, за да се почувствуващ във от обекта, а оттам — и от анализа. Предпазливостта е повече от необходима.

Имам ли право да търся устойчиви елементи там, където същността е движението, действието, внушенията. „Перпетуум-мобилето“ на артиста — играта, спектакълът.

Светът на Федерико Фелини, за да бъде осмислен, трябва да се интерпретира. Навлизането в него предполага съучастие. Инак подвежда. Убягва от строгия поглед. Съпротивлява се на „заклучването“ в установени схеми. Един подир друг филмите му разкриват обновителните стремления на твореца, неговата тяга да надживява и осмисля себе си, да се опознава и променя, да въвлече зрителите в горнилото на своя духовен опит, чиято крайна цел е катарзисът.

Защото това е светът на артиста. В онзи цялостен смисъл на думата, който включва всичко: лицедей, художника-пластик, разказвача, музиканта, поета-иронист... Неговата сръщевина е стремежът към общуване — човек с човека. И не какво да е общуване, а чрез играта. Определяне, поставяне на „маските“, за да се рушат маските. Играта като условие, което изнся и разкрива абсурдното разединение на хората, затвореността на индивидуалния свят, подхранващ своята мнима установеност чрез регламентирани и наложени отвън митове, безплодността на една цивилизация, нейното рушене, свръхценностното поставяне на аномалията, на отклонението, на отчуждението от естествените човешки същности. Играта, естествените човешки същности. И това са условия. И това е обозначаване. Те отвеждат мисълта към ценностните традиции от времето на Ренесанса. „Играта“ при Фелини всъщност изпълнява всички ония функции, които в други времена е притежавал карнавалът. След него — площадната народна комедия. И още в по-ново време — циркът, приютил осиротелите „първи маски“ на комедията, за да ги направи клоуни. Дал им пространство — под купола. И време — интермедиите. Преходът от един номер към друг — между едно време, един спектакъл и следващия. Моментът на отдиш.

Карнавалът със своето неистовство. Комедия дел'арте с маските — типове: социални и човешки. Циркът. Те са спомен. Техният произход, свързването им се крие в думичката на родния диалект — амаркорд. Спомням си. Обичам да си спомням. Или не, нещо повече са — паметта на Федерико Фелини. Духовната, художествена памет на италианеца. На твореца. На плебея. Възродила се във времето, влязла в друго русло на общуване в изкуството. От примитивното приспособление през техниката — в киното.

От трите площадната комедия е най-цялостното и определимо звено. С най-точни естетически характеристики. Върхът в духовното движение на демократичните слоеве, към които принадлежи творецът. Неговата памет непрекъснато търси да се съедини с началото, комедия дел'арте.

Споменът и личният опит на твореца. Неговият път, който тръгва от малкото провинциално градче и стига до столицата.

Рим — известното, примаамката, големият свят, цивилизацията. Разрушената и рушашата се. Варварската и християнската.

В амаркорд — градчето, площадчето, парадът. Екзалтацията. Конфекцията на живота, която може би в един момент е и по-истинска. Другото варварство — фашизмът. Жалък опит за възкресяване на империята. Със същия девиз: хляб и зрелища. Постигнало същата участ — руината. Фашизмът и анонимника. Един от многото, които могат да си спомнят и да осмислят.

„Рим“ и „Амаркорд“. Ето като че ли двете най-послед излезли най-ве оси, около които се гради светът на Фелини. Между Рим и амаркорд е пътят. Да, именно — пътят. Пътването, движението, творчеството. „Снимам — значи живея“ — казва режисьорът. Както навярно пътуващият артист си е мислил: „Играя — значи съществувам.“ Опит да се съедини, скъсаната нишка на времето“. Да се потърси нова ренесансова хармония на човека в битието. В паметта. Чрез паметта. Пред усещането за едно неясно, неопределимо, но чувствено като необходимост бъдеще. Това пък е перспективата. Вътрешната устойчивост на Фелиниевия свят. Онова просветление, което присъства в неговите филми. Загатнато или изнесено във финалите. И точно тук разказвачът, иронистът, скептикът отстъпват място на поета. Предвестник. Такъв вижда себе си и творчеството си Фелини. Избирайки индивида за главен обект и опора. Неговото хармонизиране, привеждането му в съгласие със собствените наличности и потребности като начин за промяна в духовния климат на общността. Общността за Фелини трябва да има същите характеристики, които притежава идеалната трупa на комедия дел'арте. Светът изпод остро, наблюдателно, умно, бодящо всякакви несъответствия око на маестро, е една несъстояла се комедия дел'арте. Един зле замислен и фалшиво осъществен спектакъл. В него ролите са разменени и разбъркани в безпорядък. Актьорите — едва крепящи маските си. Катарзисът — невъзможен.

Ако трябва да се играе — сякаш казва Фелини — аз, алиенираният човек, съм за театъра на площада. За жизнената, обновяваща, демократична комедия дел'арте. За общността, водена от оптимизма на съществуването. За смисъла на човешкия живот, който преодолява празнотата, затвореността, тъмнината. И постига усещането, че се е преборил със смъртта. А само в народното съзнание раждането и умираването, рушенето и създаването са свързани, взаимно се преливат едно в друго и очертават полифонията на битието. Фолклорното съзнание. Това е предпоставката.

Рим — амаркорд — комедия дел'арте

Свещеният оптимизъм на италианския автор. За него можем да кажем, че не създава идейна платформа с творчеството си. Нито се присъединява към някоя платформа. Но той доста точно, категорично и отчетливо провежда своята гледна точка към човека. Подвижна гледна точка. Съединяваща във времето духовни традиции. Опитваща се да ги съедини. За да търси изход от кризата на хуманитарното в едно следващо проектиране във времето—

бъдещето, което да повтори ренесансовото.

Кръговото движение на гледната точка у Фелини е двуизмерно. Веднъж разкрива затвореността. Омагьосаната линия на отчуждението, на отчужденото съзнание. И втори път е подсещане за фолклорната основа на авторовото мислене. Същевременно това движение е и важен формообразуващ принцип в творчеството на Фелини. На нивото на всяко отделно произведение. Във варирането на темите и мотивите в последователно редящите се негови филми. Взети заедно, те представляват една голяма фреска.

А не повтаря ли по своеобразен начин автоматичното кино на Фелини сценарната схема, нейното развитие и вътрешно обогатяване в комедия дел'арте. Всеки път едно и също. И всеки път различно. Защото опитът на актьора-импровизатор расте. Впрочем принципът на импровизацията от типа комедия дел'арте е същият, по който създава Фелини. И другият принцип — геронте-маски. Типологично определени. Постоянни. С константни разположения. С имена, зад които стоят отношенията на творещата общност. Както при Фелини, геронте се появяват от филм във филм. Същите, но с променени духовни биографии. Назовани така, че да издават отношение. Авторство. Авторът, наел се да представлява „трупата“.

Критическият поглед към света на Фелини предполага създаване на гледна точка. Една богата, знаеща и помнеща площадния си произход личност, която иска да се върне към своето начало. Към началата на естествения, необременен от условности, митове човек. Връщане чрез изкуството, с което филмовият автор цели да се противопостави на регресията на хуманните ценности в своя свят.

Нямам претенции да изчерпеам творчеството на Федерико Фелини. Проектираните наскоро у нас негови филми — „Рим“ и „Амаркорд“ — ме накараха да се обърна отново към него. И да се опитам да го видя в движение.

Към характеристиката

Федерико Фелини е кръстопътно явление в следвоенното италианско кино. Явление е, защото съвсем определено можем да го обособим — киното на Фелини. Заченато в години на подем (неореализма), за да се роди във време на перманентни кризи: обществени, социални, политически. Намерили израз в духовния климат на нестабилност, затвореност, мнимост на човешките връзки и контакти. Фелини е дете и изразител на кризата. Неистов, яростен, вгълбен в себе си търсач на изхода. Общественият изход е затворена перспектива от историческа гледна точка — края на следвоенния период, подготвящото се и триумфиращо икономическо чудо. За Фелини изходът е дилема пред индивида, пред личността. Тя е търсене на хармония в хаоса на „предадената етика“, на разкъсаните естествени човешки връзки, на общата дехуманизация. Или както другият автор на кризата го определя — „грандиозната декомпенсация на чувствата“. Споменавам него, защото началото на двамата е почти едно и също. Интересите — с еднаква посока. Но пък вътрешните слагаеми на творчеството са различни. За Антониони кризата не на последно място произтича от обсъскването на устремената към конструктивна самозиява научно-техническа мисъл и „вечния“ морален, чувствен, емоционален свят на човека. Интелигентската настройка на Антониони, склонността му да актуализира постижения на италианския модернизъм се блъска с плебейството на Фелини. После, започвайки своя път, Антониони е изграден кинематографист. Фелини стъпва в киното като дилетант.

Странен, ненадеен, пробил пластове на време и традиции, феномен в днешната италианска култура. И това е Фелини. Феномен, защото се явява някак самостоятелно и противно логиката на развитие в двете ѝ основни посоки: елитарна и масова култура. В този смисъл Фелини най-ярко се изрази, „разбърквайки водите“. Започва кинематографичното си творчество в момент на замомваща се масова култура, сам изкушаван от нейните примамки, превърнали се в „чудовищата на кича“. Лъскави, блазнещи, като че всемогъщи. И използвал техния контур, за да се вмъкне, да разтвори, да покаже духовната им пустота. Не да анализира механизмите. А да констатира резултатите. В едно движение, което върви почти така: кичът — ад и чистилище на съвременния индивид. И същевременно със скока — издевателство в самия център на елитарната култура. В Италия — омагьосващото д'анунцианство, ценностният реализъм, патосът, загубил реални основи, опората в химеричното минало. Скок, от който нататък започват нескончаеми гоненици на Фелини с елита. Средният човек. Един от мнозинството. Анонимен, необразован, без навици. Но жизнеспособен. Творещ. С това излезе Фелини срещу елита. И не без кризи и губене на ориентири достигна до своята устойчивост. Италия познават и по Фелини. Фелини го познават като Федерико Фелини.

Комедия дел'арте. И барокът. В пресрещането на тези две традиции, на тези два „климата“ се разкрива драматизмът на Фелиниевия свят. Оптимизмът, присъщ на битието. И затварянето на веднъж разкрития човешки дух. Бягството, гърчовете, екстазът. Сянката на смъртта като неизбежна алиенираща сила. Не част от живота, а празнотата, непрогледната тъмнина, нищото. Мрачната загадка. Със същата перспектива на упадък, на

залез, на екстатично очакване, които в друго време, контекст и мащаби сякаш идват, за да отброят „стъпката надолу“ от класическия към розовия неореализъм.

Първият филм на Фелини „Белият шейх“ е своеобразно предупреждение за упадък, за залаза на неореализма като климат и атмосфера.

Темпераментът

Рядко са творците като Фелини, чийто човешки темперамент да е толкова първостепенна величина в творчеството. Навярно и поради това, че Фелини прави изповедно кино. Стреми се към творческо общуване при пълно и изчерпващо разкриване на своя вътрешен свят пред другите. Към определяне на всичко съкровено, с чиято мисия на носител „на-товарва“ и своите герои. Един френски изследовател казва за Фелиниевите герои, че те, следвайки движението на авторовото възмущение, познават две основни състояния, два полюса: тъгата, носталгията, потъването и неочаквано избликната радост.

Фелини е южняк. Но не полемист като Франческо Роза например. Италианец е. Но различен и от Джерми, и от Де Сика и Дзаватини в изявата на националното светоусещане. Впрочем, последните с лиричната природа на своето творчество показват отчетливата черта, отделяща Фелини от неореализма. Неореалистите стигат до общочовешкото през социалното и националното. През конкретно-историческото. При Фелини общочовешкото е силно подчертано. Останалото е фон, среда, фактура.

Фелини — провинциалното момче от едно италианско градче на Адриатика. По тро-тоарите, на площада, край кея минава животът на всички. Със скърби и радости. С една подвикваща майка и важничещ баща. С летните празненства край морето. С юношеските шуротини и издевателствата, които държат „влага“ за цяла година. И с онзи тръпчив копнеж по големия свят, по големия път, по голямото изживяване, за което носи волното си послание отседналият цирк. Всичко се повтаря. Животът става конфекция. В католишкия лицей пак някого мъчат за прегрешения.

И ето го маестро на снимката. Сам, без хора наоколо, без привичния шум. Фелини насаме с мита Фелини. Човешко възмущение. Присмехулна гънка на устните. Леко намигване. Седнал е в гръб. Бърз, неочакван жест. Енергично замахва като пред оркестър. Нашироко и като че ли инстинктивно. Но не, оркестра го няма. „Музикантите“ са се разотиили. Спектакълът свърши. И последният клоун от големия цирк на пръсти е напуснал арената...

Може би някъде в това преливане на енергии, в това самозареждане за творчество, което търси мнозинството, за да се „излее“, някъде тук излиза наяве същината на Фелиниевия темперамент. Същият, който определя особената сила на внушение във филмите му. Сугестивна сила. С лирична природа. А не е ли подсещане това за темперамента на Дзани — най-плебейския персонаж от комедия дел'арте. Слугата от пролога. Единствения, комуто е разрешено да коментира, да изобразява пародийно, да дебне зад кулисите, да бъде бит и да казва истини. Слугата, който заедно с Влюбените, се явява на сцената без маска. Фелини прави това свое верую. Дзани, който иска да бъде поет и мъдрец едновременно.

Началата

В началото бе фолклор. Колективно творчество, в което всеки анонимно участва или съучаства. Общността свързва. Тембрите се преливат, профилите са различни. Гласовете хорово се надстройват един върху друг. За да излезе наяве движението, диалектиката на живота, полифонията на битието.

После са маските. Не тези от църковното тайнство. Безлики. Тежки. Тържествени. (Фелини няма да пропусне да ги пародира с трагически сарказъм във филмите си.) А маските — човешкото лице, върху което е изобразено детето и възрастният. Няма янусовата двойственост. Невинността и мъдростта са събрани заедно. Възмущението застива. И лицето става маска. (В комедия дел'арте маската е и социално типологизирана.)

И най-после са историите, случките. Маската среща маската. Лицето разголява лицето. Срещат се тия, които могат да направят случката.

В началото на Фелини са вързани три нишки.

Първо е карикатурата. Фуметите. Италианският вариант на комиксите. Останали са няколко рисувани от младия Фелини — още далеч от киното, от съблазните на техниката. Простички, груби в хумора си, но сърчно изработени фумети. В рисунките личи точност на наблюдението. Особена острота да се възприемат несъвършенствата на човека. И да го изобразяват в контур. Няма винетки. Допълнителни украшения (модата от края на 30-те и началото на 40-те години). Тези рисунки по някакъв начин са съвременни. Строги и синтетични. Пестеливи. В тях човекът е вписан в пространството без временна определеност. Характерологично хванат. С отношение. Маска. Нейното днес може да бъде и вчера, и утре. И все пак е тъкмо в този момент, когато погледът обхваща рисунката, за да я прочете. Решението е плоско. По подобен начин зрелият маестро създава своите герои в „Рим“ и най-вече в „Амаркорд“. (А както Ина Рубанова споделя в едно изслед-

ване за италианските актьори, Джулиета Масина — Джелсомина — показва стил на игра, в който най-важен е контурът, силуетът.) Връщането назад за Фелини очевидно върви и към това: към първоначалата на неговото вдъхновение. Едно „излизане“ от неговото кино, отбелязано от мнозина — новият Фелини в „Рим“ и „Амаркорд“. Но новият, това е добре забравеният Фелини. По-малко познатият Фелини: свежето око, младежката острота на възприемане. Плюс натрупаният опит.

После идва скечът. Озвученият, но неонагледен комикс, ще кажем сега. Сценки по радиото. Същото отношение. Създадени са персонажи — Чико и Палина (Джулиета Масина), които веднага се асоциират с едно ново „преобличане“ на Арлекин и Коломбина (тя става Джелсомина, Кабирия, Джулиета). Случката. Хумор на всяка цена. Нов градски фолклор на анонимника за анонимните (ферментите на масовата култура). А това е време на исторически прелом — войната, освободението от фашизма, — в които той, средният човек на Фелини, сякаш не участва. Затова е и негероичен. За събитията му съобщават. Някъде отдалеч. Струва ми се, това е една от причините Фелини да не стане неореалист. Не е включен в кръга на недоволните кинематографисти. Изобщо не е човек на киното. На културата. Не е налице и погледът към събитията. Оценката им ще дойде значително по-късно („Амаркорд“). И по друг повод. Воден от същите стремежи към обновление, от мисълта да потърси отново себе си. В „Рим“ и в „Амаркорд“ скочовата техника на сюжетостроенето е основна.

Трета нишка в началото на Фелини е Роселини. Срещата на двамата е важна с духовния контакт: приета е енергията, отношението на пълно отдаване в творчеството. Пате-тиката на създаването, документализма, с който Фелини веднага влиза в спор. На верността и истинността на фактите младият творец противопоставя автентичност на психологическото състояние. Документализъм, но не педантично следване на действителността, а парадоксално изследване на скритата човешка реалност. Не хроника на историческия час („Рим“ — открит град). Нито „географията и типологията“ на страната („Пайза“), както навярно е виждал филмите на своя учител Фелини. Човешкото разбирателство. Но не като солидарност и борбеност. А като моментно състояние на духа (в този пункт Фелини е по-близо до линията Де Сика — Дзаватини).

Още в първия си филм — „Белият шейх“ — Фелини няма да пропусне да изрази своя спор с Роселини. Най-отчетлив — във финала на филма. Профилът на Сан Пиетро, отдалечен и безразличен към преживяванията на героите, но достатъчно властен, дори кошмарно властен, по нищо не прилича на куполите на църквата, изпълнени с трагична патетика във финала на „Рим — открит град“.

Решението на кризата, което „патриархът“ на неореализма потърси за себе си във възстановяване на стари християнски митове, е чуждо на творческата природа на Фелини. Непонятен му е всеки реставраторски опит независимо от подбудите и мотивите. Комедия дел'арте е само активен, сугестивен фон в творчеството на режисьора. Но не и опит за възстановяване. Затова и връзките са непреки и трудно доловими.

Точност на рисунъка. Усет към кривините и деформациите. Достоверност на човешкия характер. На душевния статус. Маската. Нейната скрита същност. Случката, в която се извършва духовен обрат. Или тръгва обрат. Новелистичният принцип на сюжетостроене. Съвпадения на едно и също място и по едно и също време на обективното движение на живота и субективното навлизане в средата. Многогласност. Единно авторово послание. Всичко това се включва в творческия метод на Фелини. Способите, по които той създава своята гледна точка към човека.

Времето

„Изобразявам винаги онова, което съм преживял лично.“ Това е творческата му емблема. По характер тя също се доближава до неореалистичната (без Висконти). Но докато те казаха „Ние“. Фелини казва — „Аз“. Лиричната природа на неореалистичното кино се разминава с изповедния характер на Фелиниевото творчество.

Аз съм настояще. Аз съм минало. Аз съм бъдеще. Моите съкровени времена. Моето съзнание. Съзнанието се откълчва чрез спомена. Споменът е асоциация. Свързване на различни временни цялости в една емоционална ос. Обозначаване. Мнозина търсят тук техниката на модерния роман. На Пруст. Може да се разсъждава. (Фелини живее и твори в същия духовен климат.)

Временната ситуация на Фелиниевия човек е кризата. Нейните две посоки на разрешение са: празнотата и просветлението, умирането и възкръсването на човешкия дух. Кризата е онова настояще, готово всеки момент да се раздвои, да се разпадне. Да постави на изпитание вътрешната, моралната цялост на индивида в света на множеството. И илюзията. Химеричният лик на бъдещето. Най-опасният, най-жестокият „затвор“ на частното съзнание. То не позволява излизането от собствената митология, от възжелания, подхранващи се от травматизирано, деформирано от институции (църквата, образователната система) и обществени регламенти (фашизмът, всекидневното насилие), минало. Минало, което демо

низира съзнанието.

Илюзорното решение на кризата е бягството. От себе си, от хората, от контакта с човешкото. От реалното, оценено човешко. Бягство, което има вдъхновеното очарование на Моралдо („Мамини синчета“), шепнещ в мечтание за столицата. Показателно, името на героя се свързва етимологично с „морал, духовност, смисъл“. Бягство в чувствената или спиритуална авантюра. „Вителонство“. Фелини достатъчно точно формулира вътрешните характеристики на това италианско явление, давайки му заключението — неуспяло, рушащо човека, бягство. От тъжна участ в малкото градче то се превръща в трагичен кръст в столицата: Моралдо—Марчело („Сладък живот“) Фелини продължи и по-нататък, показвайки себе си като беглец — „Осем и половина“ (Гуидо — „водачът на хоровода“). Бягство като аномалия и отклонение от естественото. Сатанинският им пир — „Сатирикон“. Споменавам него при всички резерви към филма, защото си давам сметка, че тъкмо тук Фелини се опита да покаже в крупен план онова разгулно, варварско, развиващо се под знака на тотална аномалия минало, чиито ферменти авторът открива и в съвременността — по механизмите на асоциирането и обозначаването. Но взети вече не в индивидуален план, а като климат на духовни същности, доближаващи или раздалечаващи времената, епохата, културите. Рим в „Сладък живот“ и Рим в „Сатирикон“. Рим. Не две империи, а една. Така свързани ги вижда от своята гледна точка авторът. Подвижна, защото е включена в тях. А същевременно носи тягата да се измъкне. Да застане някъде над нещата. В името на индивидуалното спасение. Не „спасението на душата“, а спасяване на човешкото, на естественото, нравствено състояние на човека. Откъсването му от митологичното. Но на Фелиниевата гледна точка й липсва концепцията за историческото, за да стане платформа. Гледната точка е една и личностна. Ето защо дори филм като „Амаркорд“ е трудно да бъде наречен антифашистки. По-скоро — неточно е. Затова пък рядко са произведенията, в които духовната същност, психологическите механизми на фашизма са така подробно разгледани, от такова съкратено разстояние, с пълно проникване в заселилия се в човека, градчето, страната, епохата мит на фашизма. Неговата перспектива е регресът, връщането назад, смъртта. Намерили израз във филма в помръкващата неопределеност на мъглата, в края на празника, в болката, в тръпката, в предусещането за гърча, в страха. И интересно, кръговото движение, връщането назад във финала на филма, показва излизване от времето, от климата на фашизма.

Субективно. Такова е времето във Фелиниевото творчество. Вътрешен сеизмограф на авторите вълнения и размисли.

И е ориентирано към изследване на обективния свят. През състоянието. През индивидуалното.

Нощта (тъмнината) е особено временна доминанта във филмите на Фелини. Проявява се още в началото и върви до последните. Това не е категорията на времето в онзи понятиен, дефинитивен смисъл, с който я натоварва Антониони („Нощта“, предшествувана от „Приключението“ и „Затъмнението“). Фелиниевата нощ е друга. Неопределена, магматична, част от движението на живота. Точката на съвпадение, на пресрещане и разтваряне на обективното, природното, натуралното течение на времето и субективното, скритото, непознатото време на душевни колебания, вътрешни сблъсъци, зигзаги на съзнанието. Нощта — фантазия и реалност. Най-фантастичната и най-реалната. Сублимният момент на изповед, откриване на нов смисъл на света, самопознание. Което винаги като че ли идва някъде отдалеч. С предусещането за предстоящото разсъмване. Зората, отколешният символ на събуждането, на раждането, на началото. И на любовта.

Съществува своеобразно смислово пластично градиране при въвеждането на темата — „нощта“ във филмите на Фелини. Не линейно и последователно. А също като че ли кръгово, хорово, фресково. Нощта на Иван („Белият шейх“) разкрива необятността, неочакваното движение и открит друг смисъл на големия живот, губещ се зад фасадите на студените дневни здания на столицата, на малкия буржоазен хотел, на регламентираното семейно щастие. В един миг край нощните фонтани идва „известие“ за решението на „драмата“ на новобрачните. Подсказва се предстоящото отхвърляне на илюзията: Ванда — грациозният и инфантилен „бял шейх“, Иван — страха от изневеря, от самоунижение.

Решен с особена пластична изразителност — тъмнината, пролуките светлина, внушаващи хлад и топлина едновременно, епизодът на „нощта“ в „Белият шейх“ поставя началото на доста отчетлива смислова инверсия във филмите на Фелини. Призрачността, която е по-действителна от самата действителност. До този епизод бих поставила „нощта край фонтана“ на Марчело („Сладък живот“), в който инверсията се явява криво огледало на самата себе си. Химеричното влизане на героя във водата, това необуздало, повличащо и вземащо без остатък всички духовни сили бягство веднъж е откриване на себе си — Марчело се среща „лице с лице с тежкия, гнетящ съзнанието мит на вездесъщия секс, олицетворен от американската актриса“ (Брунело Ронди) и втори път — излизането е осъзнаване на бягството, схващането на собственото си нищожество, на положението „да бъде актьор на самия себе си“ (Б. Ронди).



„Амаркорд“

Може би по-категорична в своето значение е „нощта“ — много точно във финала на „Рим“. Фонтанът, кръгът, хладен и равнодушен, с постоянното вливане и изливане, с тихия, почти шепнещ ромон на водата. Тук акцентът върху обективното, епичното, вечното време е по-силен. И младите мотоциклетисти, шумни, механизирани, без да личат лицата им. Те кръжат, опитват, въртят се на едно място, за да тръгнат в един момент неизвестно къде и неизвестно с какъв резултат по изскачащата от „кръга“ автострада. Един последен поглед отдалеч. Нощта още не преваля.

Финалите на „Рим“ и „Амаркорд“ почти графически чертаят кръговото движение на времето. Излизането от настоящето. Реалното днешно настояще („Рим“), настоящето, видяно като минало („Амаркорд“). Излизане от кръга, за да се търси новата посока.

Празникът (светлината) също е временна доминанта във филмите на Фелини. Но не на съвпадение, а на разминаване. Празникът — фестивалът, карнавалът, площадът. Публичността на живота. Обективното време. Колективното съзнание. Алиенираната общност, разпадналата се на разединени човеци. Във фреската — Фелини има много несъстояли се, „счупени“, деформирани празници. Маскарадите („Мамини синчета“, домашното „партито“ на „мошениците“, чудовищата в „Джулиета“). Процесиите („Нощите на Кабирия“, „Сладък живот“, „Осем и половина“). Ревюто („Рим“). Празненството с лодките. Парадът („Амаркорд“). Те винаги са „преобличане“. Някаква недействителност. В тях винаги има нещо, което вместо да открие хармонията, равновесието, пълнотата на живота в онзи смисъл, в който е придавал на своите спектакли комедия дел'арте, разкриват бездни на несъгласие, на непълноценност. Критерият — комедия дел'арте е онази скрита точка на отчет, с която се сравнява Фелиниевият „празник“. Веднъж като състояние на духовна треска, на сатанинско вътрешно горене без изгаряне, без пречистващата сила на катарзиса. Тоест като индивидуален психологически статус. Индивидът — неговото съзнание и съвест. И втори път — удвоено, утроено, гигантизирано неравновесие в обществената митология.

В това отношение заключенията на Фелини стават все по-категорични. От „Рим“ към „Амаркорд“ „празникът“-събитие добива своето най-цялостно значение в „спектакъла“. „Спектакълът“ на обществените институции, на съхраняващите нечовешкото статукво сили. На малцинството за мнозинството. „Спектакълът“-мит, срещу който Фелини излиза със своя мит за пречистващата сила на изкуството. Митът за спектакъла на комедия дел'арте.

Може би и поради това особено привлекателни, дребнички, с немалка доза грубоватост, но жизнени и откровени, започват да се дочуват тембрите на народния празник (реакциите на зрителите в малкото киносалонче — „Рим“; посрещането на новата пролет — „Амаркорд“).

„Нощта“, „Празникът“. Краят на „празника“ — „усмивката на Кабирия“. Просветлението. Това е третата доминанта на времето. Най-високата емоционална нота във филмите на Фелини. Постигнатият катарзис.

Пространството

То включва двете течения на времето — субективното и обективното. И също има две посоки на разгръщане — линейност, която отговаря на пространственото развитие на счещата („Рим“ и „Амаркорд“), показващи едно по-класическо схващане на движението на живота от началото към края, и кръговост, нека не се боим да я наречем, спираловидна посока, измерваща стъпалата на битието, неговата полифония. Светът под купола на цирка. Светът под покрива на Вселената. Такова пространствено измерение търси Фелини в „Сладък живот“ „Осем и половина“, „Джулиета и духовете“. Човекът като вместилище на дилемите на света. Авторът от името на човека.

Градчето е първата пространствено-временна цялост във филмите на Фелини. Най-единната. С присъщи, свързани една с друга свои интегрални части. Със своите места-значения. Улицата. Тя е една. Малката — голяма улица, побираща страстите на всички. Плажът — празникът. Кеят. Бреговата линия, сродяваща човека с природния гигант — морето. Тъжно, самотно, напуснато („Мамини синчета“), бучащо от недоволство и успокоено („Пътят“), заблатено, губещо своите мащаби („Амаркорд“). Влакът — посоката на бягството. На излизането. На търсения изход. Градчето е затворено.

Столицата е втората по важност пространствено-временна цялост у Фелини. Раздвоена; миналото, руината, останката и лабилното настояще, което се връща назад, за да кръжи, да търси посоката.

Отначало столицата е вест-известие. Предусещане за голямото течение на живота, което стига до градчето, за да направи от него провинция. Да го подчини. И омаловажи. С неясни, смътни, загубили началния си смисъл, предавани през разстоянията, регламенти. Който в градчето изглеждат непосилни. Смешни. Гротескни.

След това столицата е химера. Навежда за изход. Посока за търсене на смисъла. Бягство, което ще доведе до връщане към себе си. Към самопознание. Столицата-надежда се затваря в аномалия, в несъответствие на човешките контакти и връзки. В рушаща индивида отчужденост (Моралдо — Марчело — бащата на Марчело). От „Сладък живот“ нататък столицата добива значението на цивилизация (миналата и настоящата, римската и християнската), взети в момент на криза. Преди края. Преди началото на другата цивилизация, опряла се на човешката хармония, на разбирателството между хората, на общността-колектив.

И пътят. Движението. Творчеството, с което артистът иска да предусети бъдещето. Онова бъдеще, което ще съедини „скъсаната връзка между хората“. А не е ли това крайната цел на спектакъла, който завършва с катарзис. Спектакълът — отхвърлянето на илюзиите и постигането на човешката истина. Пътят на автора-лицедей Федерико Фелини, тръгнал от своето градче към столицата, попаднал в нейните водовъртежи, надмогнал ги с творчеството си, за да изповяда на света своята най-съкровена истина: амаркорд комедия дел'арте.

ЕЛЕНА ВАСИЛЕВА

СССР

Сергей Бондарчук работи над екранизацията на „Степ“ от Чехов. Сценарият е написан от С. Бондарчук отдавна, почти преди 20 години, веднага след завършване на „Съдбата на човека“. „Все отлагах „Степ“, никак не се решавах да се заема с нея — казва в едно интервю Бондарчук. — Възможно е просто да не съм бил готов за Чехов. За такъв Чехов. Неимоверната трудност да се пренесат на екрана, да се осмислят от екрана идеите на книгата просто ме хипнотизираше. Готов ли съм сега? Ето това е въпросът, на който и аз самият бих искал да чуя отговора. . .“

Деветгодишният московски ученик Олег Кузнецов, слаб, с много светли коси, изпълнява ролята на Егорушка. Твърде много злини и непосилно бреме са нанесли душата му. Стареца Пантелей играе Иван Лапиков, Емелян — Бондарчук, Мойсей — Мойсей — Смоктуновски, Кузминчов — Владимир Седов, отец Христофор — Николай Трофимов. Като че ли във филма има само мъжки роли. „Искам да направя филм за любовта — продължава С. Бондарчук. — Епизодичността на женските образи не трябва да ни заблуждава. Чехов много тънко и умно ги въвежда в тъканта на разказа, придавайки им точен философски смисъл. Всяка среща с жените по новому осветлява лицата на неговите герои. Та даже и самата степ, и тя е в женски род.“ Оператор на филма е Леонид Калашников. Музиката пише Вячеслав Овчинников.

Във филма „Обратната връзка“ се засягат важни проблеми за усъвършенстване стила на ръководството на строителството, за истински партийен подход при решаване въпроси, които повдига животът в духа на научно-техническата революция. Действието протича на един голям строеж. Филмът се снима в студия „Ленфилм“ от режисьора В. Трегубович по сценарий на А. Гелман.

В студия „Киргизфилм“ се реализира филмът „Канибег“, екранизация на едноименния роман на К. Джантошев. Разказва се за трудната съдба на киргизкия народ в предреволюционните години. Автор на сценария е К. Омуркулов, режисьор — Г. Базаров.



Сцена от филма „Белият кон“, режисьор Христо Христов



Режисьорът Георги Дюлгеров (ляво) снима филма „Авантаж“. Сценарий Руси Чанев, Георги Дюлгеров (работен момент)

през лятото на 1902 г. Сценарият е написан от Н. Вирта по мотиви на неговата едноименна повест.

Режисьорът А. Василевски се готви за постановката на филма „Бягство“, който ще се снима в Одеската студия. Този филм ще възкреси една от героичните страници на революционната история — бягството на десет революционери от киевския затвор

В студия „Леннаучфилм“ е завършен цветен музикален филм за П. И. Чайковски под названието „Симфония — живот“ (ре-



Продължават снимките на филма „Звезди в косите, сълзи в очите“. Сценарист — Анжел Вагенщайн, режисьор — Иван Ничев

жисьор Л. Лазарьов, оператор — А. Губачев). В основата на филма лежи знаменитата Шеста симфония. Част от снимките са направени във Водкинс, където композиторът е прекарал детството си. Снимки са правени също в Клина, Москва, Ленинград.

Секретариатът на Съюза на кинематографистите на СССР е утвърдил плана на основните мероприятия за 1977 г. — юбилейната 60-годишнина на Октомврийската революция. Планът предвижда провеждането на два пленума на съюза, посветени на проблеми на режисурата в съвременното кино и на развитието на киното за деца и юноши. Ще се състоят фестивали и срещи на кинодейци със зрители от големите строежи на петилетката. Ще бъдат проведени Десетият международен кинофестивал в Москва и поредният Всесъюзен кинофестивал в Рига. Готвят се международни симпозиуми на тема „Октомврийската революция и световното кино“ и „Мястото и ролята на социалистическата кинематография в световния кинематографичен процес“. За пръв път ще бъде организиран всесъюзен фестивал на младите кинематографисти.

Една седмица е продължил в Минск прегледът на спортните

филми. Повече от 20 филма са станали лауреати на това творческо състезание. Златни медали са получили игралният филм „Първата лястовица“ („Грузия филм“), документалният киноочерк „Големият диагонал“ („Белорусфилм), репортажният филм „Единството на четиримата“ (Рижката студия).

Един от най-старите съветски кинорежисьори А. Андриевски снима в студия „Максим Горки“ филма-приказка „Затворени в стъкло“. От занимателния сюжет на тази приказка зрителите ще могат да научат много нови и интересни неща за света на животните и обкръжаващата ни природа.

Филмът „Нашата биография“ е посветен на 60-годишнината на Октомврийската революция. Това е най-големият документален филм, направен досега в Съветския съюз. Първата от шестдесетте телевизионни серии е вече излъчена. Всяка от тях е посветена на една година от живота на съветската страна. Съветската телевизия ще показва по една серия всяка седмица. Авторите на филма, сценарист А. Лисенко и режисьорите А. Корваков и А. Монастирьов, определят своята задача така: Това не е учебник по история.

Ние искаме да създадем картина на историята, картина на времето. Да разкажем за най-важните събития от историята на нашата родина, да помогнем на зрителя да почувствува диханието на революцията, да види хода на петилетките, да възстанови в паметта си трудните и героични години на войната, а най-главното — да осмисли всички тези събития от позицията на днешния ден.“

В киностудия „Максим Горки“ режисьорът Яков Сегел е зает с постановката на филма „Време за решения“. „Нашият филм не е за спорта — казва режисьорът, — макар и геройт Юрий Русанов да е бивш спортист, който сега работи в киното. Във филма ние прокарваме мисълта, че всеки човек трябва да има цел, да изпита удовлетворение от работата. Бихме искали филмът да помогне на мнозина да преодолеят

Светлана Данилченко в сцена от киргизския филм „Зеница на окото“. Сценарист — А. Джакилбеков, режисьор — Г. Базаров



„възрастовата граница“ (тя е и в киното, и в спорта), да им помогне да намерят в себе си сили и зад тази бариера отново да действуват, да работят, да бъдат полезни.“

Сюжетът на филма е прост. Някога името на Юрий Русанов (тази роля изпълнява Александър Михайлов) е било добре известно в света на спорта. Но всичко това отминава. Какво да прави героят по-нататък? Да стане треньор? Няма педагогически талант. Случайно Русанов попада на снимки и става необходим в опасни трикове при дублиране на артисти. Известният режисьор Леонид Гайдай играе във филма... режисьора Л. Гайдай.

ПОЛША

Дружеството на полските филмови дейци е присъдило наградата „Десетата муза“ за най-успешна оригинална публикация за киното, издадена през 1974—1975 г. Наградата е получила Ядвига Бохенска за книгата „Полската филмова мисъл до 1939 г.“

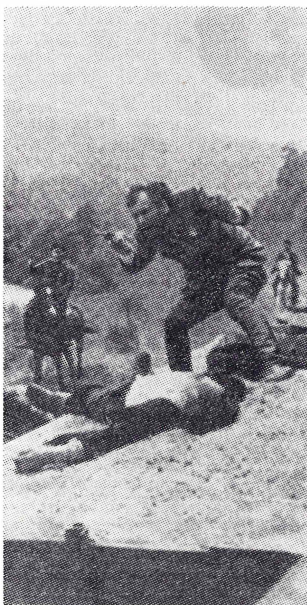
Както е известно, съветският режисьор Юрий Озеров снима „Комунисти“, в който ще вземат участие осем европейски страни: СССР, ГДР, Унгария, Чехословакия, България, Полша, Румъния и Югославия. Във филма ще участвуват 250 артисти, 75 от които ще превъплътят на екрана исторически личности. Сега се завършва епизодът, който се снима в Полша. През юли 1944 г. съветските войски освобождават Люблин. Филмът показва не само хода на войната и първите срещи на съветските войници с полските хора, но и фрагменти от най-новата история на Полша. Зрителите ще видят първия секретар на Полската работническа партия Павел Финдер и Малгожата Формалска, член на Централния комитет, тяхната конспиративна работа и трагичния момент на арестуването им от Гестапо. Ще бъдат свидетели на разстрелването им на 26 юли 1944 г. На екрана ще оживее също паметната Нова 1943 година, когато се създава Държавният народен свет — първият народен полски парламент. Героите на филма ще бъдат показани не само в момент на най-голямо напрежение на техните физически и психически сили, но също и в хода на подготовките за акции срещу врага, във взаимни спорове и мечти за бъдещето след победата, в неизмислени от сценаристите, а изцяло отговарящи на действителни исторически събития ситуации. На екрана ще бъдат реконструирани познати вече от трудовете

на историците военни, политически и дипломатически, явни и задкулисни събития през тези години и ще бъде ясно и подробно подчертана ролята на комунистите.

От няколко години проф. Владислав Йевшевицки, преподавател по история на киното в Държавната висша филмова школа, работи над книга за сътрудничеството между полски и съветски кинематографисти. „Шестдесетгодишното сътрудничество между кинематографистите на двете страни със раздел на четири периода — разказва на страниците на сп. „Филми“ проф. Йевшевицки. — Първият период обхваща участието на полски кинематографисти в документиране на революционните събития в Русия, вторият — съдбата на съветските филми по екраните на предвоенна Полша, третият — помощта на съветските кинодейци, оказана на полските им колеги през време на войната, и четвъртият —



Сцена от новия съветски филм „Златната река“. Режисьор — Вениамин Дорман, сценарист — Исая Кузнецов



Естонската актриса Аида Зарс в кадър от филма „Изпитание за съвместимост“ на режисьора В. Кяспер

развоя на сътрудничеството от първите следвоенни години до 1975 година. Ръкописът вече е предаден за печат и вероятно за 60-годишнината на Октомврийската революция ще бъде отпечатан.

Книгата на Корнел Филипович „Провинциален роман“ е много популярна в Полша. За 15 години тя е претърпяла шест издания. Вероятно в тази любовна история читателите са намерили нещо много близко до своите преживявания или мечти. „Това е един от поводите, за да филмирам книгата — казва режисьорът Кшищоф Вежжбянски, — но това няма да бъде дословна екранизация. Историята на Елжбета и поета Милобжеки има универсален характер. Действието ще пренесем в едно съвременно градче, в което едва сега настъпват промени под влияние строежа на голям завод. Заражда се нов начин на живот и често се стига до драматични събития.“ За главните роли са поканени Кристина Воланска, Данута Раставицка, Михал Грудзински, Марек Баргеловски.



Изминаха 10 години от смъртта на известния полски актьор Збигнев Цибулски

Първото място в листата на стоте най-популярни в Полша след войната филми заема „Кръстоносци“, гледан от 26 милиона зрители, второ — „Потоп“ — 23 млн., следват „През пустини и гори“ — 21 млн., „Забранени песни“ — 15 млн., „Нощи и дни“ — 11 млн. От светските филми най-популярен се оказал „Тихият Дон“ — 10 млн. Десет милиона са посетили също и френския филм „Фанфан Лалето“.

Тазгодишен лауреат на наградата „А. Мунк“, присъждана от Държавната висша филмова школа за най-удачен дебют, е режисьорът Ришард Чекала за постановката на филма „Зофия“.

УНГАРИЯ

Режисьорът Ференц Кардош работи понастоящем над комедията „Акцент“. Темата е съвременна. В малко провинциално предприятие пристига като референт по културата младеж, току-що завършил университета. Той е изпълнен с амбиция, с желание да промени света. Успява бързо да се сближи с хората и лесно да привлече работниците

да участвуват в пиесата, която ще постави на фабричната сцена. Забавата се харесва на всички, „артистите“ се вживяват в ролите си. За да може изкуството да се свърже още по-тесно с производството, младият ентузиаст организира във фабриката бригади, чиито членове през време на работа рецитират стихове от Маяковски. На края героят просто „бива изхвърлен“ от фабриката.

„Будапещенски разкази“ е новият филм на режисьора Ищван Сабо. Действието протича в края на 1944 г. Немците вдигат във въздуха моста „Маргит“ в Будапеща. Един трамвай, който в момента се намира на моста, пада в реката, а по-късно е отново изхвърлен на брега. Тук го откриват хора, които се връщат от фронта или от плен. Всички са изморени, гладни, но общото желание по-скоро да се доберат донякъде ги обединява и те с големи усилия се опитват да поставят трамвая на релсите. Във филма няма главни герои. Герой е група от 40—50 души. Във филма участвуват полската артистка Мая Комаровска, Франтишек Печка, Андраш Баилиш, Карол Ковач и др. Автор на снимките е известният унгарски оператор Шандор Шара.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Режисьорът Душан Клайн е завършил шпионския филм „Прознествието с мъртвите стученици“. Сюжетът е почерпан от архива на чешката Държавна сигурност. Отнася се за случай с агент от чуждо разузнаване, който в началото на 60-те години идва в Чехословакия и се опитва да създаде информационна мрежа.

Филмът „Нощта на пианиста“ по сценарий на Войтех Мещан е постановка на режисьора Индржих Полак. В този детективен филм престъпниците са известни от самото начало. Пианистът Бобанек няма никакво намерение да играе ролята на детектив, но когато случайно става свидетел на убийството на невинен човек, започва да следи убиеца и така се среща с девойката Яна. В главните роли зрителите ще видят Отакар Броушек, Иржи Бортошка, Вацлав Воска, Станислава Бартошова.

РУМЪНИЯ

„Съдът отложи присъдата“ — така се нарича филмът, поставен

от режисьора Дину Коча, известен автор на редица серийни филми за приключенията на безстрашни хайдутини. Този път режисьорът е снел филм на съвременна тема с главен герой минарен инженер. Чудесен специалист, честен човек, той е призван да отговаря пред съда за допуснатата небрежност по време на осъществяването на проект, причинила смъртта на един миньор. Във филма играят Йон Карамитру, Георге Мотон, Радун Белиган.

ИТАЛИЯ

Филмът „Как хубаво е да умреш убит“ (режисьор Енио Лоренцини) е посветен на революционера, мислителя и бореца Карло Пизакане, живял в края на 50-те години на миналото столетие. Той е направил дързък и смел опит за освобождаването на селяните в Южна Италия. Опитът завършва трагично. Но идеите на Пизакане са живи и днес. Ролята на Пизакане изпълнява артистът Стефано Сата Флорес. Филмът е историческа реконструкция на фактите. Това е филм за героя и масите, за стихийността и съзнателността.

Още един успех на италианското кино е филмът „Уважавани

Полският актьор Едвард Брила във филма „Мъгла“ на режисьора Силвестер Шишко



хора“ на Лиуджи Дзампа, в който отново се открива пред зрителите свят, жесток и трагичен, изостанал и беден — Сицилия на селяните и ратаите и Сицилия на мафията, която днес продължава все още да е силна. Там, в малкото сицилианско градче, където пристига героинята, млада учителка, господствува омраза, страх и мълчание. Режисьорът нарушава това мълчание. Той говори за зараждането на социален протест у хората, живеещи в този като че ли забравен от всички край на Италия. Заедно с героинята Дзампа хвърля своето предизвикателство към мафията, предупреждавайки я за новите сили, които са се появили в Сицилия и които са готови да встъпят в открита борба с нея.

Проблемите на социалния живот в Италия намират отражение и във филма „Триумфален марш“ на Марко Белоккио. Авторът достига до задълбочени обобщения и изводи за обществото на неокapитализма, показва трагичния и страшен живот на младежите, призвани на военна служба, където безсмислицата и жестокостта осакатяват човешката душа, където се формира идеологията на неofaшизма.

Прогресивното италианско кино все по-решително и по-смело излиза от рамките на нравствено-етичните проблеми или индивидуални драми и се стреми да отговори на мъчителните въпроси, засягащи политическия и социалния живот на страната.

ФРАНЦИЯ

Френската кинематография е произвела през 1975 г. 222 игрални филма (12 по-малко, отколкото през 1974 г.), значително е спаднало, с около 36%, количеството на копродукциите, особено с Италия (наполовина). През 1975 и 1976 г. са дебютирали 38 режисьори. Миналата година мрежата на кината е увеличена със 128 кина с 35 хил. места. Касов рекорд за 1976 г. е постигнал филмът „Страх над града“ с Жан Пол Белмондо.

Франсис Вебер е автор на много сценарии, между които и на филма „Високият рус мъж с черната обувка“. Сега Вебер ще дебютира като режисьор с филма „Забавя“. Това ще бъде комедия-водевил с участието на Пьер Ришар. Един малко глумав, но симпатичен журналист се влюбва в дъщерята на своя шеф и става играчка в нейните ръце.

На края обаче той излиза морален победител.

Режисьорът Франк Касенти, чийто филм „Червеният афиш“ получи наградата „Жан Виго“, подготвя заедно с Жорж Дюба, професор в Колеж дьо Франс, филм по мотиви от „Песни за Ролан“. Както и в „Червеният афиш“, действието ще се развива в два плана — условен и реален. Води се разказ за един актьорски колектив, който се отправя на турне. Ролята на Ролан ще изпълнява вероятно Жерар Депардийо.

„Вземете властта от Филип Петен“ е филм, върху който работи сега режисьорът Жан Шерас. Неговото телевизионно предаване за маршал Петен, включено в цикъла „Документи на екрана“, е предизвикало преди няколко месеца оживени дискусии. Сега Шерас събира материали за периода 1934—1940 година, когато Петен е бил министър на народната отбрана. Особено внимателно е разгледана от режисьора кореспонденцията между маршал Петен и Гьоринг от 1935 г.

Франсоа Трюфо („Джобни пар“) подготвя снимането на новия филм „Мъжът, който обичаше жените“. Трюфо неотдавна се е завърнал от Щатите, където е играл във филма „Близи средци с третото поколение“ на Стивън Шпилберг, фантастична комедия, реализирана с голям замах. След тази продукция Трюфо се намира в съвсем други условия, връща се към атмосферата, с която е свикнал, и към темата, която преминава през цялото му творчество.

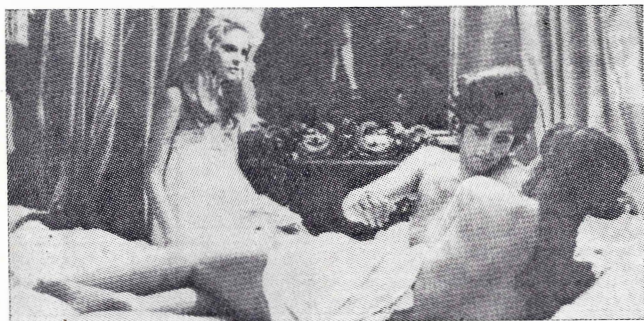
Действието се развива в Монпелие, град, известен с хубави жени, нещо, което е много важно за героя на филма. Той е инженер, работи в научен институт, който се премества в Монпелие. Обещал е сам пред себе си, че след свършване на работа, около 6 часа вечерта, няма да приказва с никакъв мъж. Не е донжуан, нито Казанова, нито пък някакъв маниак или психопат. Напротив, всеки път, когато е влюбен, струва му се, че чувството му е много искрено и чисто. Но неговата страст му доставя радост само докато постигне желанния обект. Победата не е лесна, постигането на целта изисква много усилия и лишения. Главната роля е поверена на Шарл Дене, неговия партньорка са Сабин Глазер, Лесли Карон, Бриджит Фосей.



М. Мелато в кадър от филма „Скъпи Микеле“ на режисьора Марио Моничели

ГФР

След дълги колебания видният шведски режисьор Ингмар Бергман е решил да се установи на постоянно местожителство в ГФР. Той вече е започнал в киностудията в Мюнхен реализацията на отдавна замисления от него филм „Змийско яйце“. Действието се развива в Берлин в продължение на няколко дни, от 3 до 11 ноември 1923 г., по времето на неуспешния опит на Хитлер да завземе властта. Героят е артист от еврейски произход, подложен на експериментирание от известен учен, при-



Сцена от последния филм на Федерико Фелини „Казанова“

върженик на расисктата идеология. В главните роли — Лив Улман, Хайнц Денен, Герт Фрьобе.

Джеймс Кобурн, Максимилиан Шел, Джеймс Мейсън, Сента Бергер, Вита Пайер, Слободан Дмитриевич — такъв международен актьорски ансамбъл е събрал в своя филм американският режисьор Сем Пикимпа, който този път снима филм не на американски терен, а в Западна Германия. Филмът се нарича „Железният кръст“ и е още една военна драма, в която се проследяват събития от последните месеци на миналата война. Във филма се води психологически дуел между двама представители на Хитлеровата армия — убеждения нацист капитан Странски (Максимилиан Шел) и редника Шайнер (Джеймс Кобурн), които не виждат нито смисъл, нито чест в безславната грабителска война.

Хелма Сандърс, една от най-видните представителки на западноберлинското пролетарско кино, снима филм, посветен на живота и творчеството на видния немски драматург и новелист Хайнрих фон Клайст. Филмът се нарича „Хайнрих“ с подзаглавие „Из живота на бившия поручик от гвардейския полк на Негово величество Фридрих Вилхелм III“. В главната роля играе Хайнрих Гисекс.

АНГЛИЯ

Най-после режисьорът Джоузеф Лоузи е пристъпил към осъществяване на филм по романа „В търсене на изгубеното време“ на Марсел Пруст. Сценарият е дело на английския драматург Харолд Пинтър. Филмът ще се снима във Франция и там вече се дискутира върху бъдещия филм, често се изказват мнения дали Лоузи, който по произход е американец, ще бъде в състояние достатъчно задълбочено да вникне в атмосферата на романа, да запази неговия дух във филмовата версия. Отговаряйки на въпроси, съдържащи подобни съмнения, Лоузи, казва: „И президентът Жискар д'Естен ми зададе такъв въпрос. Би могло да се каже, че отговорът се съдържа в самия сценарий. Проектът за екранизацията на романа на Пруст се смяташе за невъзможен, но французи, които са чели сценария, признават, че това, което се е смятало за невъзможно, е вече извършено. Не трябва да се забравя, че Пруст едва ли не е универсален.

Главният проблем се състои в запазване на достоверността. Трябва внимателно да се подбере янвяа, което ще се премахне. Как да се направи филм с времетраене четири часа и половина? С избора на актьорския състав нямам трудности. Изпратих телеграми до 15 артисти, и то най-известни. Всички с ентузиазъм изразиха готовността си да сътрудничат при реализирането на този филм.“

Джон Шлезинджър, който напоследък реализира в Холивуд филма „Маратонецът“, се е завърнал в Лондон и се готви за снимането на комедията „Янки“: за група американски офицери, намиращи се временно в Англия по времето на Втората световна война.

АФРИКА

Голямата награда „Златният полумесец“ на традиционния картагенски фестивал на арабските страни и Африка е присъдена на младия туниски режисьор Насър Ктари за филма „Посланици“. Филмът се проектира с голям успех по туниските екрани. Само през първите две седмици той е бил посетен от 40 хил. зрители. В едно интервю Насър Ктари е заявил: „Във филма исках да покажа, че съществува ежедневен, обикновен расизъм. Дискриминацията на чуждите работници в страните на Западна Европа е станала социално явление, част от ежедневието. Расизмът, съществува, защото е изгоден за цялата система на капиталистическото общество, което не само го запазва, но се стреми всячески да го разпадва. Не бих искал да натрапвам на зрителите своето разбиране за проблема, да предлагам свое решение. И в същото време се стремя не просто да покажа гоненията и експлоатацията на емигрантите, но и да предам атмосферата, в която стават всички тези явления. Бих искал да подбудя хората да се замислят, да ги заставя самостоятелно да направят изводи.“



Дъстин Хофман и Роберт Редфорд във филма „Всички хора на президента“ на режисьора Алън Пекула, сценарист — Уилям Голдмън — награда за най-добра сценична адаптация (снимката горе) и Брад Дариф и Луиз Флетчър във филма „Полет над кукувичето гнездо“ на режисьора Милош Форман — награда за най-добра режисура. Наградите са присъдени от английското списание „Филмз енд филминг“ за 1976 г.

За най-добър английски филм през 1976 г. е определен филмът „Човекът, който падна на земята“ на режисьора Никълъс Роуг

САЩ

В киностудията на Щатите продължава трескавото надпреварване за сценарии, посветени на тайнствения живот и не по-малко загадъчната смърт на американския мултимилионер, авиатор и покровител на киноартисти Хауард Хюз. Американският специалист в областта на биографични филми Лари Бионкинен ще снима филма „Хюз и Харлоу: ангели в ада“ — историята на краткото съпружество на Хюз и киноартистката Джин Харлоу на фона на бита и нравите на Холивуд през 30-те години. Като допълнителна атракция към филма ще бъдат включени фрагменти от филма „Ангели в ада“, поставен от Хюз в 1930 г., единствената му работа като режисьор в киното.

В същото време популярният американски артист Уорън Бити ще финансира постановката на филма „Младият Хауард Хюз“ по едноименната книга на Клифърд Ървинг. Главната роля ще изпълнява самият Бити.



Джон Франкенхаймер е подписал договор с „Парамаунт“ за филма „Последният обществен град“. Това ще бъде екранна биография на известния престъпник Алвин Карпис, действувал в началото на 20-те години. В тази роля зрителите ще видят Роберт Фуоксорт.

Известният писател-фантаст Рей Бредбъри е написал сценарий по собствения си научно-фантастичен роман „Нещо се намира по този път“. Филмът ще се снима от режисьора Джек Клейтън с участието на Кърк Дъглас.



К. Еберт и А. Хаген в сцена
от филма „Правилният
път“ на режисьора Крис-
тиан Цивер (ГФР)

След това следва филмът „Правилният път“ на режисьора Кристиан Цивер. Това е филм за любовта и живота. Главните герои са Кристиан Еберт и Анна Хаген. Филмът е сниман в ГДР и е един от най-добрите филми на режисьора Цивер. Той е известен с неговите емоционални и романтични сцени. Филмът е сниман в ГДР и е един от най-добрите филми на режисьора Цивер. Той е известен с неговите емоционални и романтични сцени.

Филмът е сниман в ГДР и е един от най-добрите филми на режисьора Цивер. Той е известен с неговите емоционални и романтични сцени. Филмът е сниман в ГДР и е един от най-добрите филми на режисьора Цивер. Той е известен с неговите емоционални и романтични сцени.

СЦЕНАРИЙ

Любен СТАНЕВ



ОТРОВА
В
ИЗВОРА

Просторен кабинет.

От едната страна на дълга маса, покрита със зелено сукно, са седнали инспекторите Краев и Гиргинов, а срещу тях — началникът им полковник Семерджиев.

По масата са пръснати книжа — фактури, сведения и някакви справки.

Семерджиев взема една фактура, заглежда се в нея и я мята настрана. След това се навежда към разтворената пред него тънка папка и започва да движи показалеца си по отгърнатия лист.

— Да-а, значи. . . „подписите в представените фактури са фалшифицирани, но е трудно да се каже дали това е направено от един човек, или от повече“ — прочита той с нескрита ирония заключението на някакъв графологичен анализ, после вдига глава и оглежда намръщен своите помощници. — Ако беше лесно, нямаше да изграждаме цял институт! Трудно било! . . . И какво излиза от тази „висококвалифицирана експертиза“? Че не можем да бъдем сигурни даже и в това, дали нашият началник-цех действа сам, или има и съучастници.

— При подобно заключение теоретически е възможно Топузов да се окаже и съвсем невинен, другарю полковник! — обажда се след къса пауза Марин Краев, около 35-годишен слабичък мъж с умно лице.

Другият инспектор, Гиргинов, доста по-млад, бързо се обръща към колегата си, искрено зачуден от неговите думи.

— Не е изключено тези фактури да са били подправени от хората, които са ги издавали! — добавя Краев. — Още повече че. . .

— Горкичкият началник-цех! — прекъсва го насмешливо Гиргинов. — Той е толкова наивен, че не може да различи истинските от фалшивите фактури, но в същото време не пропуска да се самонагърби допълнително със сладките длъжности закупчик и пласьор! — И Гиргинов посяга към цигарите си, но един строг, мълчалив поглед на полковника в миг го накарава да затвори кутията.

— Още повече? — повтаря Семерджиев, отправяйки заинтригувано очи към Краев. Инспекторът примигва леко развълнуван и след миг казва:

— Всички материали, вписани във фалшивите фактури, са влезли в склада на кооперация „Подем“. Това е извън всякакво съмнение.

Настъпва мълчание. Полковникът е видимо недоволен. Най-после той става от стола и тръгва към бюрото си.

— За мен и друго е извън всякакво съмнение — казва той натъртено, опирайки се с две ръце на ръба на бюрото. — Че имаме работа с нагли и много опитни престъпници! Защото независимо от това, кой е подправял тези фактури, те съществуват и стойността им възлиза на повече от двайсет хиляди лева — разбира се, само на заловените досега!

Двамата мъже бавно се изправят. Навели глави, те мълчат — очевидно нямат какво да възразят на своя началник. Все пак най-после Гиргинов се раздвижва и подзема:

— Според мен, малко вероятно е във всички тези кооперации да има мошеници, които да подправят фактури. По-близо до ума е, че в дъното на цялата история е кооперация „Подем“ и лично Топузов. Да не забравяме как живее той напоследък и колко пари харчи!

Семерджиев се замисля за момент.

— Какво стана с проучването на Петър Пешев?

— Фабриката, в която работи Пешев, действително снабдява кооперацията на Топузов с големи количества химикали и други материали, но около Пешев всичко е чисто.

— Не можем ли да пристъпим към задържането на Топузов, другарю полковник? — предлага внезапно Гиргинов. — Смятам, че имаме достатъчно улики против него.

Семерджиев се отпуска на стола зад бюрото.

— Краев, ти какво мислиш по това предложение? — пита той след малко.

Краев леко се намръщва.

— Аз съм против, другарю полковник. Вие знаете колко често в тези престъпления нещата са от ясни по-ясни и все пак е трудно да се докажат. Да не говорим, че в случая за мен съществуването на съучастник или съучастници е абсолютно сигурно. Ще направим грешка, ако ги подплашим с един предварителен арест.

Полковникът мълчи известно време, после кимва.

— Добре, засега приемаме този вариант. . . Свободни сте! Впрочем, Краев, ти остана за малко!

Един голям ръчен часовник-хронометър показва шест и четвърт.

Ръката с хронометъра се протяга към малък будилник, сложен върху нощно шкафче, пръстите напипват копчето и го натискат. Явно притежателят на ръчния часовник се е събудил без помощта на будилника и не се нуждае от неговата услуга.

Разглеждаме го отблизо — това е нашият главен герой Владко Топузов. Той лежи в широк креват, отметнал завивката, само по гачета — млад, мургав, с хубаво телосложение и нещо детски самоуверено в изражението на лицето.

Още няколко секунди Владко остава неподвижен, със зареян в пространството замечтан поглед, после пъргаво скача от кревата.

И чак сега, сякаш заедно с него, и ние се сещаме, че в леглото има още някой. Това е една млада жена, легнала по корем, явно потънала в дълбок утринен сън. Само буйната изрусена коса се вижда от нея, разстлала се по възглавницата, която жената е прегърнала с двете си ръце. Всъщност и нещо друго можем да зърнем от спящата — част от разголеното ѝ бедро, твърде бяло и нежно и все пак достатъчно съблазнително, за да задържи погледа на един млад съпруг. Реакцията обаче е свършено обратна. Въпреки че съзира открития изпод чаршафа крак на жена си, Владко не му обръща никакво внимание и се измъква на пръсти от стаята.

За да го видим в следващите минути как се приготвя с нескрита радост и нетърпение за някакво пътуване. Ето го в банята, където взема душ, после се бръсне и бърше с голяма мека хавлия. След това си вари кафе, търсейки тихичко музика от транзистора.

Всичко това става сравнително бързо, но все пак достатъчно бавно, за да забележим богатата и малко претрупана уредба на жилището — и в банята, и в кухненския бокс, и в трапезарията, и в хола. Едно от тези съвременни жилища, в които има твърде много блясък, скъпи тежки и ненужни вещи, много уреди и апарати, но почти нито една книга и съвсем малко уютност и красота!

Най-после младият мъж е готов. В елегантен, прилепнал о тялото панталон и лека, впита в гърдите блузка, с висок сак за багаж и черни очила с грамадни стъкла, той излиза от къщи и се спуска по няколкото стъпала на двора. Сега можем да разгледаме сградата и отвън. Тя е голяма, внушителна, макар и още неизмазана. В дъното на градината се вижда новопостроен гараж, има и някакъв фонтан. Сградата е солидна, с дебела телена мрежа и масивна, желязна врата.

Владко прекосява разстоянието до тази врата и излиза на тротоара почти в момента, когато по тясната, безлюдна още уличка бавно се задава едно таксиметрово жигули. Младият мъж поглежда неволно часовника си — той показва точно седем.

След миг Владко отваря предната вратичка на таксито, мята сака отзад и се вмъква до шофьора. И чак сега виждаме, че водач на таксиметровата кола не е мъж, а жена — млада, черничка, с къса коса и къса пола, разкриваща мургавите ѝ колена. Това е Ангелина.

След като се усмихва на Владко, тя включва на скорост и колата потегля.

На широко отворения прозорец на една нова, също неизмазана къща, недалеч от дома на Владко, се мярка жена по пеньоар, с увита в къпра коса. Тя се заглежда в таксито, Владко също я вижда през спуснатото до долу стъкло на прозорчето.

И изведнъж той се обръща към Ангелина:

— Знаеш ли, трябва да спреш.

— Забрави ли нещо? — пита младата шофьорка и спира колата до тротоара.

— Да! — кимва Владко, но вместо да посегне към дръжката на вратичката, хваща лицето на Ангелина между дланите си и я целува по устните.

— Ти си полудял! — прошепва Ангелина, озъртайки се навън. — Ще ни видят!

— Нека! — промълвя той, продължавайки да я целува.

В една просторна, светла кухня закусват около широка маса жената в пеньоара и един едър, широкоплещест мъж на около 60 години със следи от бивша привлекателност и сила, макар и с доста повяхнало лице, носещо видимите белези на бурен и недотам редовен живот. Това е инженер-химикът Петър Пешев, а жената е неговата съпруга Олга.

Пешев загребва с голяма лъжица от една дълбока купа с попара, докато жена му отпива от кафето си, хрускайки тънки бисквити. По едно време тя оставя чашката и угрижено въздъхва.

— То на всички мъже ангелът ви е слаб, но щом на две крачки от дома си се целува с шофьорки, значи е съвсем изумял. . . Трябва да поговориш с него, Петре! Заради Бианка!

— В чужди работи не обичам да се бъркам! — отвръща Пешев. — Не е дете!... А ти, вместо да зяпаш по прозорците кой с кого се целува, да беше накарала дъщерите си да работят малко. В Златогорово са почнали да роптаят срещу вас.

— Тъй ли? За какво?

— И още питаш! Кой получава днес пари, без да се труди! Седите си вие тричките в София, чудите се какви тоалети да си шиете и знаете само да се подписвате във ведомостта.

— Ние сме надомнички! — вирва обидено глава Олга Пешева.

— Надомнички! — изкривява презрително устни Пешев. — Мъртви души сте вие — и ти, и дъщерите ти, че и твоята любима Бианка!

— Тази сутрин си станал накриво! — подхвърля, вече сериозно засегната, съпругата му и понечва да се отправи към вратата.

Пешев бута настрана празната купа и сухо произнася:

— Да вземете днес да пакетирате хлороформа! Като се върне Владо, ще трябва да го откара в Златогорово. . . Чуваш ли? Инак ще видите „Слънчев бряг“ на илюстрирана картичка!

Новата автогара София-изток.

Пред луксозен полупразен автобус с продълговата табелка, на която се чете „София — Златогорово“, стоят Краев и един млад мъж с плътни черни мустаци.

— Колкото по-бързо намерите квартира, толкова по-добре! — казва Краев. — И пак те моля, гледай да е в близко съседство с къщата на началник-склада.

— Разбрано! — казва младият мъж, чието име е Василев. — Няма да е трудно — около Боботанови има доста прилични квартири.

— Ще търсиш стая за двама младоженци-юристи.

Василев се усмихва многозначително.

— Легендата е доста приятна.

— Само че не е легенда. Преди десетина дни наистина се ожених.

— Е тогава честито! . . Нашият град ще ви хареса. Имаме хубава околност, река. . . Ако сте рибар, да си вземете на всяка цена такъмите.

— Ще ги взема. . . Какво ново в кооперацията?

— Нищо особено. Хората си гледат работата, но чакат с нетърпение и решението на ревизията.

— А Топузов?

— Топузов. . . пътува някъде из България за материали.

Наблизо долита по високоговорителя женски глас, подканващ пътниците да заемат местата си в автобуса.

— Мисля, че трябва да се качваш! — казва Краев.

— Довиждане, другарю Краев! — подава му Василев ръка. — Ще ви телеграфирам още утре.

Краев изчаква младият мъж да влезе в автобуса, махва с ръка и се отдалечава.

— Понякога се държиш като хлапак! — долита в полумрака на стаята нежно-укоризненият глас на Ангелина. — Защо беше нужно да ме прегръщаш пред толкова хора?

— И какво от това?

— Трябва да бъдем предпазливи, Влади! Все пак не забравяй, че имаш жена.

Владо се раздвижва в леглото, посяга към цигарите върху нощното шкафче, но не казва нищо.

— Защо изобщо създавате семейства, като ще лъжете после жените си? — подема след дълго мълчание Ангелина, загледана в тъмния таван.

Владко се извързва бързо към нея.

— Да не си почнала да съчувствуваш на Бианка?

Ангелина сякаш не го чува.

— Наистина не разбирам как може да си се оженил преди година и половина и вече да не ти се прибира в къщи.

Той всмуква дълбоко от цигарата.

— Както виждаш — може? . . . Особено когато са ти тикнали невестата насила в ръцете!

Ангелина мълчи.

— Не вярваш ли?

— Не ми приличаш на мъж, когото могат да оженят насила.

— Вярването не е задължително! — процежда той.

Тя почаква малко, после поривисто го прегръща.

— Не се сърди! Толкова съм лъгана, че . . . Ти ако си израснал без баща, аз пък бях и без баща, и без майка. . .

Владко оставя цигарата и бурно я притиска към себе си. . .

Минало е малко време. Ангелина лежи сгушена на рамото му и по едно време неочаквано се засмива.

— Помниш ли как ме посрещна, когато пристигнах в Златогорово? Няма да ти го простя цял живот — само дете не ми каза да обръщам и да си тръгвам обратно за София.

Той се усмихва в тъмното.

— Видя ми се съвсем загубена, а пък беше и до гуша оплескана с кал.

— По пътя ме валя ужасен дъжд, на всичко отгоре спухах и гума. Светът ми беше черен и ти като взе да ругаеш, че са ти изпратили шофьор-жена, ми идеше да те мацна с изцапаната си ръка.

— После се изми и като те погледнах, всичко се промени! — прошепва той.

На другия ден. Таксито бавно се движи по една широка улица. Къщите от двете страни са ниски, стари, това е явно някакъв малък провинциален град.

Изведнъж Владко се заглежда в един слаб мъж, крачещ пред тях по тротоара и без да сваля очи от него, бързо помолва:

— Спири, ако обичаш!

Ангелина намалява скоростта и след миг спира колата до бордюра.

Владко отваря вратичката и извърща глава назад към идващия мъж. Той е облечен във вехт, не по мярка широк костюм, лицето му е бледо и нездравео.

Когато се изравнява с жигулото, мъжът се вглежда изненадано във Владко и за миг като че понечва да отmine.

Владко слиза от колата и застава пред непознатия.

— Здравей, гражданино Маринов! Не ме ли позна?

Другият не е особено очарован от нечаканата среща.

— О, Владо — момче младо! — произнася той с нескрито фалшив тон. — Какво те носи към нашия край?

— Имах работа в тукашната кооперация! — отвърща Владко, оглеждайки го изпод вежди. — Похвали се нещо! Как живееш, къде работиш?

Маринов подсмърква неловко, озъртайки се постоянно наоколо. Когато забелязва, че неговият познат се кани скоро да приключи срещата, Владко запалва цигара и казва:

— Ние имаме една сметчица за уреждане. . . Не си забравил, нали?

Другият навежда глава.

— Какво става? Онемя ли?

— Сега не мога, Владо. . . Онзи ден излязох.

— А, пак ли?

— Ами. . .

— И все по същия параграф ли?

— Почти. . . По няколко съседни.

Владко го наблюдава с внезапно събуден и като че добронамерен интерес.

— Май свикна вече, а? И там живеят хора. . . Пък може и по-добре да се чувствуваш на сянка — навън трябва да си отваряш очите на четири. Току-виж, срещнал си някой, дете си го завлякъл или пък ти е дал пари назаем. . . Така ли е?

Доскорошният затворник премълчава.

— Какво мислиш да правиш сега? — пита след миг Владко.

— Не знам. Ходих при едни приятели, по-рано ми даваха работа в къщи по 23 постановления — разфасовки на материали и химикали. . . Да, ама вече няма-а! Край, викат, Кръстьо, обърнахме я тази страница окончателно. Всеки е длъжен, викат, да бъде някъде на щат.

— Е и сега?

— Сега — нищо! Ще продължа да търся работа. Може да имат късмет жената и децата.

— Колко деца имаш?

— Три станаха вече. След всяко излизане намирам по едно ново.

— Твое, или. . .

— А-а, грях ти на душата! Ти не познаваш жената. . . Аз имам жена-светица, Владко. На всекиго пожелавам да случи като мен. — Той изпъшква, лицето му се набръчква от искрена болка. — А как ѝ се отплащам, каж ми — как!? Едно кило месо не мога да купя и да занеса в къщи. . . Разчитах да почна нещо, та да взема аванс, но. . .

Владко се заглежда в лицето му и изведнъж бръква в задния си джоб, изважда оттам портфейл, отваря го и измъква отвътре една банкнота от десет лева.

— Дръж! — подава му я той.

— Недей, Владко, много ме задължаваш. . . — понечва Кръстьо да отблъсне щедрия жест.

— Хайде, хайде, не се превземай! Където са 300 лева, там са и 310! . . . Ама да не ги изпиеш? . . .

Маринов кима развълнуван и тръгва бързо заднешком, загледан трогнато в лицето на Владко. . .

След малко таксито се носи по живописно планинско шосе.

Известно време двамата мълчат, после Владко се засмива.

— Не е лош човек, но има малко странно хоби. Обещава да доставя различни дефицитни неща, събира аванси и изчезва. Затова лежи вече няколко пъти в затвора.

— Не разбирам какво общо можеш да имаш с този човек — поглежда го леко зачудена Ангелина.

Владко обляга глава назад.

— Какво да го правиш — нали е от нашия бранш! По едно време даже работехме в една кооперация. Та тогава ме хвана веднъж в настроение и ми измъкна парите. Скоро след това влезе в затвора и. . . — Владко се засмива чистосърдечно, обръщайки се към Ангелина. — Мислех да му ги искам, затова те накарах да спреш, но. . .

— Но вместо това му даде нови, нали? — поклаща снизходително глава Ангелина.

Той вдига рамене.

— Така е. Дожаля ми! Като взе да ми разправя за децата си, и. . .

Ангелина се усмихва, по лицето ѝ се изписва нежност.

— Не те попитах в София ли се връщаме, или да карам към Златогорово? — обръща се тя след кратко мълчание към Владко.

— В София. Трябва да товара от фабриката на Пешев.

И отново настъпва мълчание, после Ангелина внезапно се пресяга, напипва ръката му и я доближава до бузата си. Сякаш чакал само това, Владко бързо се премества до нея, докосва с устни страната ѝ.

— Понякога те чувствавам толкова близка, като че се знаем от години! — прошепва той с неочаквано променен и топъл глас. — Ако не те видя два дни, все едно че съм болен... А преди да тръгнем нанякъде, съм не ме хваща. . . Вчера например се събудих още в тъмно.

— Наистина ли? . . . И какво толкова намираш в мен?

— Не знам.

Ангелина притваря за миг щастливи очи, после изведнъж се сепва и бързо се дръпва от Владко.

— Ето как стават катастрофите! — поклаща тя глава.

След още няколко секунди, когато отново е хванала здраво с две ръце кормилото, вперила очи в шосето пред тях, Ангелина неочаквано запитва:

— Какво представлява този Пешев? Вярно ли, че бил голям специалист по химията?

Владко е леко изненадан от странния обрат на разговора.

— Вярно е! — казва той след малко, загледан пред себе си. — Ако не беше специалист, директорът на нашата кооперация нямаше да го вземе за свой съветник и да му плаща заплатата на заместник-министър.

— А ти. . . и ти ли си такъв спец?

Владко трепва, миг-два мълчи, после край устните му заиграва зла, насмешлива усмивка.

— Ами да! . . . Достоен ученик на своя учител!

В гласа му се прокрадва една особена интонация, която накарва Ангелина да се обърне и да го изгледа с нескрито, макар и мълчаливо любопитство.

Пред каменната рампа на един цех за химикали и препарати е спрял на заден ход камион.

Пешев, в чиста, светлосиня престилка, стои наблизо с някакъв списък в ръка, докато двама млади работници изнасят от цеха бидони, тумбести, стъклени шишета, сандъчета и чували и ги товарят в камиона.

Като се опира ловко с една ръка на каменната козирка, Владко пъргаво скача горе и се приближава към Пешев.

— Готово ли е?

— Почти.

Пешев изчаква работниците да вмъкнат и последното чувалче и да затворят задния капак на камиона, после сгъва листа и го подава на Владко.

— Това е. Можеш да дойдеш в цеха за фактурите.

Когато работниците се отдалечават, Пешев тихо подхвърля:

— Имам двеста килограма перхидрол, но мисля да не рискувам. Нека мине ревизията!

Двамата тръгват към административната сграда на фабриката.

— Можем да го пласираме другаде! — казва Владко.

— Къде?

— Ами в Северна България. . . Вчера срещнах в Луковит Кръстьо Маринов. Той има широки връзки в онзи край, само да му възложим, и веднага ще намери купувач.

— Кой беше този Маринов? — спира се Пешев, вглеждайки се малко неспокойно във Владко. — А сетих се — мошеника, дето те завлече. . . Излязъл ли е от затвора?

Владко се усмихва накриво, поклаща глава.

Пешев се навъсва и когато стигат до входа, сухо подмята:

— Искаш да го използваш за перхидрола, за да можеш да си върнеш парите обратно, така ли?

Владко помръква, някакво внезапно отчуждение, дори неприязън проблясва в погледа му.

Пешев забелязва това и след къса пауза пояснява:

— Не обичам да работя с бивши затворници!

— Предпочиташ бъдещите, нали? — подхвърля Владко, тръгвайки пръв нагоре по стълбите.

По-късно двамата пътуват с опела на Пешев към София. Шофира Пешев, Владко седи мълчалив и навъсен до него.

— За известно време ще трябва да ограничиш. . . дейността си! — подема със сернозен глас Пешев. — Разбираш какво искам да кажа, нали?

Владко трепва.

— Бъди спокоен, няма да те проваля! — подмята той, без да се обръща. — Разбира се, не знам ревизията какво ще открие.

— Грънци ще открият ония тъпанари! Колкото са откривали и друг път. . . И все пак...

Наближават кръстовището с околновръстното шосе. Пешев намалява скоростта и махва свойски с ръка на офицера от КАТ, застанал до стъклената будка. Чак когато отминават и навлизат в града, той запалва цигара със запалката от арматурното табло и казва:

— Да вземеш да зарежеш тази шофьорка!

Владко се стряска, изненадан от неочаквания фронтален удар.

— Каква шофьорка? — промърморва той глупаво.

— Не се прави на ударен! Целият квартал говори, нищо чудно да стигне и до жена ти.

— Личният ми живот не те интересува! — окопитва се Владко и в гласа му трепва раздразнение.

Пешев го стрелва строго с очи.

— Интересува ме. Аз нося отговорност и за теб, и за Бианка. Не забравяй, че с баща ѝ бяхме първи братовчеди и преди да умре, му обещах да подреда единствената му дъщеря и да се грижа за нея. Да не говорим какви са задълженията ми към теб и. . . към майка ти.

Владко изкривява иронично устни.

— Като те слуша човек, ще си помисли, че друга работа си нямаш, освен да изпълняваш задължения към живи и мъртви приятели и техните деца до девето коляно!

— Длъжен бях да те предупредя, за да не се разкайваш после! Ако нехаеш за жена си, поне майка си пожали! . . . Как е впрочем тя! Още ли е на почивка?

И когато вижда, че Владко няма намерение да разговаря повече с него, той добавя с оменнал глас:

— Ще се отбиеш ли у дома, или да те оставя пред вас? Я, по-добре си иди! Бианка ще ти се зарадва. . . И изведи я някъде тази вечер. Много затворено живееете. . .

И ето го Владко в скъп, отлично ушит костюм, с бяла риза и връзка, наливащ галантно вино в една кристална чаша.

В първия момент ни се струва, че той е послушал съвета на Пешев и е завел жена си в някакъв луксозен ресторант. Но заблудението скоро се разсейва. Срещу Владко, на малка маса за двама, седи Ангелина. Тя е сменила полата и блузката със семпла рокля, сложила е на лицето си съвсем лек грим и има щастлив и отпочинал вид.

Владко вдига чашата си, доближава я до нейната. След като се чукват, той продължава да държи чашата си във въздуха и неочаквано казва:

— Обичам те!

Ангелина е видимо смутена и навежда глава. После изведнъж вдига към него грей-

налото си лице.

— Хайде да танцуваме!

И ето ги на дансинга, между малобройните двойки, прегърнати, откъснати сякаш от целия свят. Оркестърът свири някакъв блуз, светлината се мени, тук-там избухва смях сред старчоците-чужденци, танцуващи с младежки жар, но Владко и Ангелина не забелязват нищо. Сегиз-тогиз виждаме лицата им — унесени и щастливи, — сплетените им пръсти, внезапните им споглеждания, когато са доближили лицата си и притварят очи, без да си кажат нищо.

Най-после танцът свършва и двамата тръгват, хванати за ръце, към масата си.

И внезапно Ангелина пуска ръката му, спирайки се за миг на място. Наблизо на една маса седят неколцина мъже, доста развеселени вече от пиенето. Ангелина се е загледала в един от тях — едър, мургав, с буйна вълниста коса.

— Какво им? — пита учуден Владко.

Тя се сепва.

— Виж, на онази маса не седи ли директорът на вашата кооперация?

Владко проследява погледа ѝ.

— Не е той!

— Ужасно прилича, нали? — усмихва се Ангелина, когато се връщат и седат на масата си.

— И да е той, какво от това? — пита леко навъсен Владко, наливайки си вино.

— Нищо, просто се стреснах.

Настъпва мълчание. Нещо в миг се е пречупило, някаква сянка сякаш се е вмъкнала помежду им. Ангелина се опитва да запуши, но скоро смачква цигарата в пепелника. След като стрелка няколко пъти Владко с очи, тя се пресяга през масата и напипва ръката му.

— Разсърди ли се?

Той издърпва пръстите си от нейните.

— Не, защо?

— Защото настроението ти се промени, след като ти напомних за кооперацията.

Владко не отговаря и по-красноречиво потвърждение от това едва ли е възможно.

— Знаеш ли — подема след късо мълчание Ангелина. — Все се каня да те питам. . .

Защо са толкова наежени жените от твоя цех?

— Така ли? — трепва той. — И срещу кого са наежени?

Тя се запъва за миг, после глухо отвръща:

— Ами срещу . . . теб и Пешев. Разправят, че сте превърнали кооперацията в бащиния, вписвали сте и съпругите си във ведомостта, макар че те нищо не работели. . . А за теб казват, че си вземал заплати и за закупчик, и за. . .

— Неблагодарнички! — прекъсва я възмутен Владко. — Не стига че им дадохме работа. . . Ако не бяхме убедили директора да открие химически цех в затътеното им градче, щяха да си стоят в къщи при телетата и кокошките. . . Долно и завистливо племе сме, да знаеш! . . . Същите тези гъски, дето толкова се възмущават, ако можеха, не по три, а по тринайсет длъжности щяха да заемат.

Ангелина мълчи, загледала пред себе си. Владко почаква малко, понечва да продължи, но също млъква и посяга жадно към чашата си.

След дълга и напрегната пауза той изведнъж подмята с някакви странни нотки в гласа:

— А ако всичко това се окаже вярно?

— Кое? — поглежда го тя кротко.

— Коего разправят жените. . . И ако в края на краищата ме тикнат в затвора, ще ме чакаш ли?

Тя се усмихва неловко.

— А ти как мислиш?

— Не, не, кажи ми!

Ангелина въздъхва уморено и се озърта.

— Да ставаме! Късно е. . .

По-късно те се приближават към някакъв вход и Владко изведнъж се спира, хващайки Ангелина за ръка.

— Ела ще се качим горе!

— Къде? — учудва се тя.

— При майка ми. Тя живее тук, но е на почивка в Баня. Аз имам ключ от апартамента ѝ. . . Хайде, искам да сме заедно тази нощ!

Ангелина се озърта, оглежда притеснено тъмния вход.

— Недей, Влади, моля те. Уморена съм, утре ставам рано. . . А и ти трябва да се прибереш, три дни си отсъствувал от къщи.

Той се дръпва, очите му блясват.

— Не искаш! Може би мнението на онези жени не ти е толкова безразлично?
— Защо говориш така, Владе? . . .
— В края на краищата там има ревизия, не се знае какво ще излезе, защо да рискуваш?
Тя трепва, заглежда се поразена в лицето му. После изведнъж пристъпва към него, прилепва се към гърдите му.

— Не ти прилича да бъдеш груб и жесток, не се мъчи! А още по-малко несправедлив!
И като го подхваща внимателно подръка, сякаш е болен, Ангелина сама го повежда към стълбите.

На най-горния етаж, пред една от трите врати, на която сивее табелка с едно-единствено име, Владко се спира, изважда от джеба си ключ и го пъхва в секретната брава.

Но още не прекрачи прага на антрето, откъм вътрешността на апартамента долита уплашен женски глас:

— Кой е?

Владко и Ангелина се стъписват, сепнати и уплашени, тя неволно се притиска в неговото рамо.

— Аз съм, мамо, не бой се! — отвръща след къса пауза Владко, без да успее да прикрие неприятната си изненада.

Ангелина бързо се отделя от него и на пръсти се отправя заднешком към изхода. Владко се поколебава миг-два, след това ѝ дава знак с ръка да го чака на улицата, но Ангелина решително поклаща глава и безшумно изчезва надолу по стълбите.

Тогава Владко затваря външната врата и влиза намръщен в спалнята на майка си.

Това е неголяма, но доста екстравагантно обзаведена стая, с множество фотоси и афиши от филми по стените, с няколко грамадни абажура и ниско легло, покрито с кожа.

Пред тоалетната масичка седи около 55-годишна жена в копринен, прекалено ефирен пеньоар и маже лицето си с крем.

— Кога се върна, нали щеше да останеш до края на месеца? — приближава се Владко, гледайки майка си не особено дружелюбно.

Жената продължава да се занимава още миг-два с грима си, после се извързва към влезния.

— Не беше сам, нали? — пита тя.

Той трепва и сяда машинално на близкия стол.

— Защо? . . . Откъде-накъде?

— Познах. . . усетих! — отвръща тя с леко театрални интонации в гласа. — Нали знаеш, че имам страхотна интуиция. . . Защо се върнах ли? Защото ме повикаха за една епизодична роля в нов филм — този път ще бъде жена на министър-председател от трийсетте години. . . Хубава роля!

Владко подсмърква с внезапна неприязън.

— А аз мисля, че не е това. Някой ти е пуснал една муха и ти веднага си се хванала.

Майката не отвръща, но по бързото мръдване на раменете ѝ се познава, че Владко е налудкал истината.

— Той ти се обади, нали? — продължава младият мъж с нарастваща възбуда. — И какво ти надрънка, ако смея да попитам:

Жената се обръща, поглежда го с искрено недоволство.

— Лошо ли прави, Владе, че се грижи за тебе и семейството ти?

— Не са ми притрябвали грижите му! Да си гледа собственото семейство.

Майката поклаща глава.

— Не бди неблагоприятен! Петър направи много за теб — на занаят те научи, добра работа ти намери. . . Малко хора постъпват така в наши дни.

Владко се усмива с крива усмивка, после лицето му изведнъж става насмешливо и зло.

— На хубав занаят ме научи, няма какво да се каже! . . . Искаш ли да знаеш съвсем точно на какво ме научи твоят. . . Петър? Да подправам фактури и после да ги осребрявам, а парите да делим поравно!! . . . Ето, такъв занаят ми даде той!! . . . Да, да!

Майката слага ръка пред устата си.

— Не, не, ти се шегуваш!

— Не се шегувам! Твоят син е нахълтал с двата крака и не бива да се учудваш, ако. . . Но ти сама си виновна, ти ме тикна в ръцете му, позволи му да прави с мен каквото иска и даже му беше благодарна за големите грижи. . .

— Не проявяваш ли наистина грижи? И то точно когато ти имаше най-много нужда от бащин съвет и подкрепа?

— Именно! — подмята иронично Владко. — Такива съвети ми даде и такава подкрепа, че. . . Да не говорим за прелестната булка, която ми намерихте двамата — единствена, богатска щерка, с голяма къща. . .

— Да не е лъжа?

— Уви, не е! Само че ела ти да живееш с моята Бианка! . . . Само като ѝ чуеш името. . .
— Всички, които кръшкат, така се оправдават — прекъсва го майката. — Не мисли, че си кой знае колко оригинален! А колкото до другото, направо го клеветиш и аз няма да ти разреша да. . .

— Как може да си толкова заслепена и да защитава един човек, който се е отнесъл по такъв начин с теб?!

— Мълчи! — повишава глас майката. — Нямах право да съдиш! Какво знаеш ти за моя живот? Достатъчно беше само това, че Петър ми подаде ръка, когато баща ти умря! Кой щеше да ме погледне в ония години — сама жена, с малка пенсия, без професия? . . .

Владко се заглежда в повяхналото лице на майка си и изведнъж разбира, че няма смисъл да продължава разговора.

— Добре, твоя работа! — става той от стола. — Не мога да те упреквам за миналото ти, но и ти не се бъркай в живота ми. . . Лека нощ!

— Остани да спиш при мен! — помолва тя тихо, с внезапно променен глас.

Той се извързва бързо към тоалетката.

— Нали много сте се закахрили, че не се прибирам в къщи?

— Колко груб си станал, Владе! По-рано не се държеше така.

— Възможно е! — подмята той с ръка на бравата. — Понякога. . . добрият занаят променя хората. . .

Златогорово.

Метнал въдица на рамо, по една стръмна уличка бавно се спуска инспекторът Марин Краев. Той е в рибарски дрехи, с широкопола шапка и носи в ръка кошница, в която шават няколко средно големи пъстърви.

Преди обед е, планинското слънце приятно гали лицето на Краев, кара го да жуми. И все пак не е трудно да открием, че вниманието му е насочено към полуотворената врата на една стара продълговата сграда, която се вижда вляво от пътя. На прага на тази врата е застанал едър, червендалест мъж с къса, синя престилка и химикалка, пхнатата зад ухото.

— О-хо, ето кой ще ни излови рибата! — избоботва със сочния си бас мъжът, пристъпвайки срещу Краев и навеждайки се над кошницата. — Я да видя! . . . Бравос, това се казва софийска школа!

Краев се спира, подава ръка.

— Имах късмет тази сутрин, не мога да се оплача! — казва той. — Отидох рано, слънцето не беше изгряло още, изчаках ги, дето се вика, само да отворят очи и. . .

— Къде точно бяхте — дето ви обясних онази вечер ли?

— Да, там е идеално място за сутрешен риболов. . . Те по-надолу не се и спускат, че ви кажа. Плашат се от вашите химикали.

Червендалестият — това е началник-складът на кооперация „Подем“ Милко Боботанов — кривва съжалително глава.

— Така е, съсипахме хубавата си рекичка. . . Но няма как, хората са по-важни от рибата! Откак открихме химическия цех, за много жени се намери работа, замогна се на родът. . . Няма ли да се отбиеете?

— Благодаря, друг път! — усмихва се Краев. — А довечера ще ви чакаме на пържена пъстърва. . . Всъщност тя си е наполовина ваша.

— А-а, рибата е на този, който я е уловил! — слага ръка на гърдите си Боботанов. — То ако ставаше със съвети. . .

Късен следобед. На малка, закътана сред боровите полянка, лежат Краев и Василев. По едно време Василев се засмива.

— Чорапът като почне да се разплита. . . Попаднах на договор, сключен с „Фармахим“ в Станке Димитров, според който заводът се задължава да доставя на нашата кооперация по 75 тона манганов двуокис на тримесечие.

— С каква цел?

— Във връзка с едно рационализаторско предложение на Пешев и Топузов. Те уверили директора, че имат много смела идея за внедряване на отпадъчния двуокис в производството, и Ценков, без да изчака лабораторните проби, подписал договора и започнал да приема химикала. И до ден днешен проби не са направени, а мангановият двуокис пристига всяко тримесечие и вече струва на кооперацията над десет хиляди лева.

— Какви обяснения дава Ценков?

— Твърди, че имал пълно доверие в Пешев, който минава за голям специалист, и затова сключил договора. Все още се надява, че рационализацията ще бъде успешна и двуокисът ще се оползотвори.

— Други мнения има ли?

— Има, разбира се! Тъкмо противоположни! Направихме справки и в София, и в

Пловдив. Оказа се, че този химикал не влиза в концепциите на голямата химия. Просто е изхвърлен от употреба като нерентабилен.

Краев се замисля.

— Топузов тук ли е?

— Няма го. Но приближава двайсет и втори и той сигурно ще дойде да си получи за-
платата.

— Хубаво ще бъде да повикате по някакъв начин и Пешев — казва Краев, ставайки
от тревата. Искате ми се да го видя как ще реагира на тази история с двуокиса.

— Разбрано! — кимва Василев, разтваряйки пред Краев клоните на гъстите, ниски
ели.

На близката пътека двамата мъже се разделят.

Краев почаква малко, после се обръща и тръгва към една просторна, полегатата поляна,
сред която се вижда жена, полегнала по гръб във високата трева.

Краев се приближава, жената го усеща и сяда на земята. Тя не е в първа младост, ли-
цето ѝ излъчва някаква кротост и спокойствие. Когато среща леко въпросителния ѝ поглед,
Краев вдига рамене и разперва мълчаливо ръце. После сяда до нея и сърдечно ѝ се усмихва.

И ето ги Владко и Петър Пешев, седнали един до друг край голяма маса наред с още
трима-четирима мъже.

Намираме се в кабинета на директора на кооперация „Подем“.

Самият Ценков — благообразен мъж с гъста, вълниста коса и едри, космати ръце —
седи зад бюрото си и наблюдава леко намръщен своите помощници.

През прозореца се вижда близка борова гора, сивеят плочестите покриви на типични
родопски къщи.

Явно съвещанието е било тежко и мъчително, защото пепелниците са пълни с угарки
и атмосферата е видимо потискаща.

— Аз мисля, че главна вина за тази неудачна сделка носят началникът на химическия
цех и другарят Пешев — говори един сух, мрачен мъж. — Според правилника за откри-
тията, изобретенията и рационализациите предложителите на всяка нова идея са длъжни
в едномесечен срок да представят технологическа схема и проект за отраслова нормала.
Другарите не са направили това и досега. . . Изобщо в началото те бяха много щедри на
обещания, докато открием химическия цех и назначим Топузов с. . . крезовска заплата,
а после съвсем истинаха, не се интересуват от производството и идват в града само на
седмо и двайсет и второ число. . .

— Това не е вярно, Горанов! — прекъсва го директорът. — Като заместник-директор
най-добре знаеш какви хубави доходи имаме от химическия цех и колко хора намериха
препитание в него. . . Изобщо тази сутрин ти си станал с. . . да не казвам с какво напред!
Не забравяй, че постановлението за издигане на нашия край ни задължаваше да откриваме.

— Дай да не говорим за това постановление, другарю Ценков — прекъсва го заместник-
директорът, святкайки дръзко с хлътналите си очи. — Само за постановлението не ми при-
казвай! Ние с вас първи го нарушихме и не ме карайте сега да ви припомням как и защо. . .

Минало е време. В кабинета са останали само директорът, Владко и Пешев.

— Положението е сериозно! — поклаща глава Ценков, излизайки иззад бюрото си. —
Всички са се хванали за вашите жени и за дъщерите на другаря Пешев. Ще ме изядат, дете
ги водят на щат в цеха, макар че не са от нашия град. . . Хайде поне да бяха идвали да ра-
ботят тук по някой и друг месец в годината! . . .

— Това е невъзможно! — отвръща спокойно, но твърдо Пешев. — Те имат семейни
задължения, деца. . . И после какво значение има, че живеят в София? Нали се трудят за
кооперацията?

— Някои и в това се съмняват.

— Как ще се съмняват? — дръпва се назад Пешев. — Ами разфасованите материали?
Кой ги разфасова? Да не би да ги получавате така от фабриките и кооперациите?

Директорът се е намръщил, загледан навън към меката сянка на гората.

— Поне през лятото ги водете тук по за две-три седмици бе джанъм! — подема той
най-после с леко развълнуван глас. — Август е хубав при нас, виждате сами колко
е прохладно.

— Това можем да направим, като се върнат от море! — промърморва неубедено Пе-
шев. — А колкото до мангановия двуокис. . .

Ценков измества очи, видимо неприятно изненадан от обрата на разговора. Пешев
запалва цигара и се отпуска свойски върху дивана, покрит с родопско халище.

— Сега сме само трима и можем да си говорим направо! — казва той тихо и някак
покровителствено. — Вие наистина нарушихте разпоредбите на ТИС, другарю директор.
Не трябваше да подписвате договора със Станке Димитров, преди да ви представим техно-

логическите схеми.

Ценков трепва, явно изумен от този странен упрек.

— Чакай бе, нали ти ме накара да сключа договора?

Пешев го спира с великолепно примирителен жест:

— Да забравим миналото! Никога няма да ви изложим, нито пък ще ви изоставим сам под ударите на закона. Мисля, че и Топузов е на същото мнение. . . Между впрочем на заседанието вие сам можяхте да се уверите в това. Най-лесно беше и за мен, и за Владко да прехвърлим вината върху вас. Но ние не го направихме, макар че поне за мен тази грубичка и несправедлива критика беше твърде неприятна. Не си спомням досега някой да е имал повод да ме обвинява в неудачи и некомпетентност.

Ценков е навел глава. По едно време тръсва перчема си и казва с искрено вънление:

— Не го слушайте Горанов! Той ми има стар зъб и затуй. . .

Не обръщайки внимание на думите му, Пешев продължава:

— Но за да ви уверя още веднъж в своето твърдение, аз съм готов да пожертвувам отпуската си и да тръгна из страната, за да търся клиент за този проклет химикал.

Ценков го поглежда с внезапен интерес, но след миг въздъхва:

— Трудно ще бъде! Казаха, че той не влизал вече в концепциите на голямата химия.

— Не се знае! . . Няма нищо по-нетрайно и променливо от. . . концепциите. Ако ми дадете една кола, аз ви обещавам до един месец да пласирам на максимално изгодни цени вашия прословут манганов двуокис.

Владко не успява да скрие ироничната си гримаса. Ценков не долавя това, той като че не се засяга и от наглостта на Пешев, изразена толкова брутално във „вашия прословут манганов двуокис“. Пристъпва оживено към него, обзет от искрена надежда.

— Наистина ли? . . Веднага ще се обадя да ти приготвят командировъчното! . .

— Само тази няма да я бъде! — избухва остро Владко, но сега вече двамата не са в кабинета на директора, а в една приветлива стая с белосани стени и тесни прозорци, зад които се вижда съвсем близък планински скат. — И аз имам работа, колата ми трябва!

Пешев пали цигара, разглеждайки нехайно оскъдната библиотечка на стената.

— Чуваш ли, ще си намериш друга кола! — продължава Владко с нарастваща неприязнь.

— Не мисля! — отвърща спокойно Пешев.

— Така ли? Защо?

— Вече ти обясних. Не искам глупави семейни сцени, обвинения и закани. Измамените съпруги са способни на крайни и опасни мерки, а от това освен твоите могат да пострада и моите интереси. . .

— Ти за друго мислиш ли освен за собствените си интереси?

— Както виждаш, не забравям и семейството на приятелите си. . . Раздялата ти с шофьорката ще заздрави брака ти с Бианка. И вместо да ми се репчиш, повикай жена си тук, постоите двамата няколко седмици — я, каква хубава квартира имаш, почти в гората! Хем ще си оправите отношенията, хем ще запушим устата на Горанов и неговите подобни.

— А-а, уплаши се от сутрешните приказки, нали? — подхвърля злъчно Владко. — Затова побърза да си оставиш рахатлъка и да тръгнеш да търсиш клиенти за мангановия манганов двуокис.

— Пак не позна! Аз купувача съм го намерил още когато услужих на моя приятел от „Фармахим“ да се отърве от мангановия двуокис. Важното беше някой да поеме разликата. . . Тази ваша кооперация толкова ми дължи, че бълха няма да я ухапе, ако ми пусне някоя и друга хилядарка! . . А пък за страха, виж какво ще ти кажа! — Пешев сяда на миндера, протягайки краката си напред. — Не ми е познато това чувство и не защото съм някакъв безумен храбрец, а просто защото съм прозрял до дъно в системата и зная как да се пазя. . . Би ли ми дал чаша вода?

— Ето каната, сипи си! — отвърща сухо Владко.

— Би могъл да бъдеш и по-учтив! — забелязва кротко Пешев. — Изобщо напоследък не се държиш добре с мен. С какво съм го заслужил?

— И още питаш! — избухва Владко. — Кой ти е дал право да се бъркаш в личните ми работи и да тревожиш майка ми с клюки и клевети? . . Не стига дето веднъж си се подиграл с нея. . .

Пешев свива вежди, силно поразен от тези думи. След това става от миндера и пристъпва към Владко.

— Какво съм направил? . . Я го повтори!

Владко стиска юмруци, още миг — и ще ги стовари върху лицето му. Няколко секунди двамата се гледат настръхнали в очите, после Пешев пръв се овладява и като изважда цигара, мълчаливо запущва. Дълго никой не продумва.

— Ще отмина тази тежка обида! — заговорва най-после Пешев. — Макар че сърцето

ме заболя от твоите думи. Никога не съм ги очаквал. . . — Той в миг се навъсва грозно и в гласа му звънват сурови и безпощадни нотки. — Неблагодарник си ти, Владимире — черен и пъзлив неблагодарник! Забравяш какво те чакаше, ако не бях се заел с теб. Най-многого да беше станал някоя писарушка с 80—90 лева заплатата. А сега живееш като Крез, имаш апартамент, за който и академиците могат да ти завидят. . . играеш си с парите, любовница поддържаеш!

Пешев замълчава за миг, очаквайки сякаш Владо да му възрази, но като вижда, че младият мъж продължава да стои настръхнал наблизо, отново подзема:

— Или може би съвестта те е загризала, а? Размислил си се нещо и. . . Слушай бе, всичко живо ги прави тези работи у нас, не си ли го разбрал досега? Как се вдигат триетажни вили, ако не се бърка в меда? Така е нареден този живот, без това не може. Важното е да го правиш умно. . . Нищо страшно няма да се случи с тая ревизия, можеш да ми вярваш. Най-многого е да ни наложат да извадим жените си от списъка. . . А колкото до майка ти — нямаш право да ме кориш! Не с нея бяхме наясно от самото начало — аз имах семейство и тя знаеше, че няма да го изоставя. . . Иначе. . . аз я обичах — тя винаги е била интересна и артистична. . .

Владко мълчи, привел непредпазливо врат.

— Е, засега довиждаме! — подава му Пешев ръка, но бързо я дръпва, видял, че младият мъж не я поема. — И да повикаш още днес Бианка, чу ли? Аз почти съм я подготвил, преди да тръгна насам, остава само да ѝ позвъниш. . . Нека поработи малко в цеха!

Владко се обръща, поглежда го свиреп и само с поглед му дава да разбере, че трябва незабавно да излезе от очите му. . .

Неголямо помещение, нещо като сайвант, отворено от едната страна, където минава прашно шосе. Край дълги тезгяхи седят десетина-петнайсет жени с изцапани престилки и кърпи на главите. Пред всяка от тях се вижда купичка твърда сивобяла маса. Жените откърват с ножове части от нея и в металчески хаванчета чукат отгоре, докато материята се натроши на прах. След това те пълнят с лъжици найлонови пликосе.

В края на масата, до самия път, седи млада жена с извити клепки, доста натрапчив грим на лицето и кокетна газена кърпа, прибрала буйната ѝ, изрусена коса. Това е Бианка. По едно време духва по-силен вятър и тънката прозрачна забрадка хвърква от косата ѝ, полетявайки над мръсната маса.

Една от жените — дебела здравенчката с едри като топузи ръце — посяга и успява да хване газеното шалче. Тя отива до гримираната и ѝ го подава.

— На, пък утре да си вържеш проста кърпа, че да не ти я издуха вятъра!

Младата жена тръсва обидено рамене.

— Те са глупачки и ми се подиграват! — оплаква се Бианка на Владко, докато се прибират привечер от работа по една почти безлюдна, криволичеща уличка. — Но ти си главният виновник за това. Защо ме постави в такава унищително положение — съпруга на началник-цех да блъскам заедно с простачките?

— Сърди се на чичо си Петър! — отвръща сухо Владко. — Той го измисли. . . — И като я оглежда насмешливо, добавя: — Разбира се, можеше и да не си извиваш миглите, като отиваш в цеха, нито пък да си мажеш клепките с метиленблау. . . Тогава нямаше да ти се подиграват.

Бианка се тросва и тръгва на разстояние от него. . .

Когато след малко влизат в двора на Владковата квартира, младата жена изведнъж не издържа повече и хваща мъжа си за ръка.

— Ще пукна тук, какво да правя? Измисли нещо, ти си длъжен да ми предложиш някаква развлечение!

Той си освобождава ръката от нейната и като се насочва към къщата, подмята през рамо:

— Бъди спокойна, тази вечер ще те водя на гости!. . . На началник-склада дъщеря му е приета в университета и той дава голям прием по този случай.

И ето ни в голям, богат залесен родопски двор със сочна трева, лъскаво-зелен чешпир и няколко стройни, красиви бора.

Под единия от тях е сложена трапеза, наоколо са насядали десетина души, сред които на най-лично място изпъква домакинът — познатият ни вече склададжия Милко Боботанов.

Точно срещу Боботанов са седнали Владко и жена му. Интересът към младата накончена софиянка е подчертан, мъже и жени се надпреварват да ѝ задават въпроси и да я обслужват и Бианка изведнъж е подобрила и настроението, и самочувствието си, дори на моменти изглежда направо щастлива.

Над масата се носят смехове и закачки, извисява се сочният бас на домакина — самоуверен, пропит от бащина гордост.

И изведнъж Боботанов разперва широко ръце, извърнат към пътната врата, през която току-що са влезли Краев и жена му Дора.

— Хайде бе, къде се бавите! — надига се той пъргаво от стола и тръгва към закъснелите гости. — Да видим сега, като идвате толкова късно, с какво ще ви нагостим! — И като намига шеговито, извърщайки се към другите, Боботанов посреща любезно Краеви и ги довежда до масата. — Да ви представя нашите скъпи гости! Юристи от София, младоженци. Прекарват в нашия град медения си месец.

Краев кимва на непознатите, търсейки с очи онзи, заради когото всъщност е дошъл, и скоро го открива. Боботанов сякаш улавя любопитния му поглед, защото бързо добавя:

— Седнете тук, до още едни софиянци! . . . Това е началникът на нашия цех, другарю Краев. Запознайте се! Казва се Владимир Топузов, но всички му викаме Владко.

— И съпругата му де! — подсказва някой. — Как можеш да забравиш такава симпатична столичанка?

Боботанов налива чашките на новодошлите.

— Е, честита ви студентка! — усмихва се Дора. — За нейно здраве! . . . Само че къде е тя, та не я виждам?

— На море я пратих, да си почине! — обяснява с горд глас Боботанов. . .

Минало е време, гостите са пооредели, разместили са се.

Сега на масата един до друг седят Краев, Боботанов и Владко. Боботанов е праметнал ръка през рамото на младия началник-цех и говори, вече доста пийнал, обрнат към Краев:

— Златно момче е нашият Владко, другарю Краев. И най-важното — другар! Защото ние сега на всекиго викаме така, но истинските другари са като редките метали!

— Остави, бай Милко! — махва с ръка Владко.

— Няма да оставя! Доброто не се забравя особено когато. . .

— Значи вие сте юрист! — прекъсва го малко припряно Владко, обръщайки се към Краев. — Дълго ли ще останете тук?

— Нали чухте — до края на медения месец!

— И най-важното — не ми даде да го платя! — продължава Боботанов своя несвързан разказ.

Владко се намръщва.

— Чудо голямо!

— Че малко ли е бе, Владко?! . . . Аз този живак ще го помня, докато съм жив. . . На някоя им се свиди една лимонада да почерпят, като на твоя приятел Петър Пешев например, а ти. . .

Владко се раздвижва неловко, хвърля поглед към часовника си и става.

— Време е да тръгвам. . . — той се озърта и вижда Бианка и Дора, седнали под близката асма и увлечени в оживени разговор. — Нашите жени май намериха общи теми! — И Владко се отправя към асмата.

Краев тръгна бавно след него.

— Няма ли да ставаме? — пита Владко жена си. — Или още не сте си разказали всичко?

— За Пампорово говорим! — обяснява Бианка. — Другарката ми разказа колко е красиво.

Дора поглежда Владко с искрен упрек.

— Как може да не сте завели досега жена си там? . . . А работите вече две години в Родопите?

— Ама наистина ли не сте ходили? — учудва се Краев. — Тогава трябва непременно да отидем. Кая ви в неделя с нашата кола!

Лицето на Бианка светва.

— О, много мило от ваша страна. . . Владко, ще отидем ли?

Владко се е замислил за нещо и не отговаря.

В квартирата на Владко. Облякъл пижамата си, той е легнал незавит върху широкото легло, подложил ръце под главата си и отправил очи в една точка.

Бианка довършва свалянето на грима от лицето си, гледайки се в едно квадратно огледало, подпряно на каната за вода.

— Много изискани хора! — говори тя, без да се обръща назад. — И жената е симпатична, но той е особено фин! . . . Нали ще отидем в Пампорово, Владко?

Владко мълчи. Тя свършва с грима, става и пристъпва към леглото.

— Оправи ми се настроението. Какво нещо е, като срещнеш културни събеседници! . . . Изобщо друго е да се дружи с такива хора — възпитани, улегнали, макар че са младоженци! . . .

Той подсмърква пренебрежително.

— Знам, че много си падаш по възрастните семейства. Да сме се сприятелили случайно с някои по-млади от 40 години?

Бианка се намръщва и сяда до него на кревата.

— Ако имаш пред вид чичо Петър, не си прав. . . Изобщо напоследък си станал ужасно несправедлив към него. А той толкова те обича!

Владко я поглежда присмехулно, но не казва нищо, а мълчаливо се мушва под одеялото, обръщайки ѝ гръб.

Бианка се поколебава няколко секунди, после ляга до него, докосвайки го нежно по рамото.

— Защо си в лошо настроение? Неприятности ли имаш?

Той мълчи.

— Да не би да е заради. . . ревизията? . . . Не се страхувай, всичко ще се оправи. Нали знаеш, че предчувствията никога не ме лъжат? . . . Прав си — няма да ходя в цеха с грим. Утре ще се облека съвсем скромно, ще ги шашна леличките! — И като се притиска в гърба му, тя добавя с топъл, разнежен глас: — Колко се радвам, че ме повика да дойда при теб! От сватбата не сме били сами. . . Нали ще отидем в неделя на Пампорово?

— Добре, остави ме сега, спи ми се! — промърморва той, отмествайки се още повече към стената.

В кабинета на директора на кооперацията. Върху бюрото лежи разпечатана телеграма, която Ценков разглежда видимо не за първи или втори път.

До прозореца е застанал заместник-директорът Горанов. На лицето му се чете недоверчива, скептична гримаса.

— И все пак намерил е клиент! — проговаря най-после Ценков, тупвайки с длан по телеграмата. — Просто да не повярва човек!

— Като е предложил половин цена! — подмята Горанов.

— Половин, не половин — това е изход! И идва тъкмо навреме — когато сме в ревизия!

Горанов мълчи. Ценков се намръщва.

— Пешев иска да му отговорим телеграфически съгласни ли сме да продаде мангановия двуокис за седем хиляди и двеста лева. Какво ще кажеш?

Горанов вдига рамене.

— Не знам, ти ще решаващ. Ти си подписал договора със Станке Димитров, следователно. . .

Ценков става от стола и излиза иззад бюрото.

— Така значи! — избухва той внезапно. — Измъкваш се! Измиваш си ръцете! . . . Добре де, трупайте всичко на моята глава, мацкайте ме! . . . За туй, че дадох поминък на хората, че за две години издигнах жизненото равнище на града. . . Не съм го очаквал от тебе, Атанасе, да ме изоставиш в такъв критичен момент! . . . Чуждите хора, които никой не може да задължи, пренебрегнаха лятната си почивка, за да ми помогнат. . .

— Пешев ли имаш пред вид?

— Че кой друг?! Да не би ти да тръгна из страната да търсиш купувач на мангановия двуокис?

Горанов се заглежда втрещено в директора.

— Как може да си толкова заблуден бе, Иване? Имах те за хитър човек, а ти излезе будала и половина. Извинявай, ама ще ти го кажа направо. Не разбра ли какъв е този Пешев? Не виждаш ли, че откак сме се свързали с него и с неговото протеже, работите ни тръгнаха назад? За носа ни водят тези изкусни далавераджии, кесите си пълнят с парички, а ние си въобразяваме, че издигаме изостаналия си роден край!

— Говориш на ангро, защото го мразиш!

— На ангро ли? Ти знаеш ли какво е мнението за Пешев в неговата фабрика? Скоро пътувах с един другар от тамошната профогранизация. По-голям дявол, казва, от Пешев няма. Никой не му е виждал дипломата, а минава за голям специалист. Всички го знаят, казва, че бърка в меда, но и до ден днешен не се е намерил човек да го хване натясно.

Ценков се изсмива.

— Брей, ти ще го изкараш гениален бе! — Той се намръщва и като се връща при бюрото си, делово се залавя за някакви книжа. — Не искам повече да те задържам. Сам ще реша как да постъпя, щом не желаеш да се намесваш. . . Свободен си.

Леко засегнат, Горанов понечва да каже нещо, но Ценков вдига демонстративно слушалката на телефона и набира две цифри.

— Ленче, ела да ти продиктувам една телеграма! — казва той, докато Горанов неохотно се отправя към вратата. . .

Когато след минута заместник-директорът закръчва замислен по коридора, от една стая шумно изскача Владко, стиснал в ръка някакво писмо. Той не забелязва Горанов и бързо се отправя към стълбите. . .

След малко го виждаме на централния площад, под широко разлистения платан. Извадил е писмото и се взира в него. Лицето му е възбудено, ръцете му като че треперят. Прочел — за кой ли път вече — краткия текст, Владко хвърля поглед към часовника си, озърта се наоколо и изведнъж съзира недалеч от платана един камион, който току-що потегля. Той хуква след него, настига го, скача в движение на стъпалото и хлътва при шофьора. Зисът набира скорост и се изгубва в прахуляка на дългата улица, водеща към изхода на града.

Гъста, борова гора. Движим се бавно между дърветата и скоро до слуха ни достига шум от прашене на сухи съчки и тихи мъжки гласове.

След един завой на пътеката настигаме Краев и Василев. Те крачат един зад друг, пушейки цигари, и боровите иглици меко поскръзват под нозете им.

— Според мен той е подушил нещо от затова е избягал — спира се Василев, извърщайки се към своя спътник. — Трябваше да вземем мерки, другарю Краев.

— Защо мислиш, че е подушил? — пита спокойно Краев.

Василев стъпква внимателно цигарата с обувката си.

— Онзи ден бях при Ценков. Спречкахме се и аз му казах, че някои хора са го водили за носа и че е подписал сяпо всичко, каквото са му поднасяли. Поиска да се обоснова и тогава не се стърпях и му подхвърлих за онези фактури. Даже му показах две от тях, на които не се намериха копия.

Краев се намръщва.

— Избързал си. . . Как реагира Ценков?

— В първия момент се смути, но после се окопоти и каза, че понякога в едно и също предприятие може да има няколко кочана с фактури и дори в един и същи ден да се издадат сметки с различни номера. . . Предполагам, че веднага е предал на Топузов нашия разговор.

Краев сяда на един пън и вдига лицето си нагоре, към топлото утринно слънце.

— Около тези фактури има един неясен въпрос, Василев. Щом материалите, упоменати в тях, не са купени от съответните кооперации, откъде тогава са се взели?

— Вече ви казах! Топузов и бай Милко сто на сто са сие! Най-вероятно е Топузов да е завишавал разходните норми на някои производства и така в склада да са се получавали излишъци, които те са представяли за закупени именно с ония фактури и после са делили парите.

Краев мълчи, притворил очи.

— А не допускаш ли, че Топузов е само едно. . . оръдие?

— На кого, на Пешев ли?

Краев не отговаря.

— Забравих да ви кажа! — прикляка Василев пред пъна. — Пешев е телеграфирал, че е намерил клиент за мангановия двуокис, и Ценков му разреши да го продаде, макар и с 30% загуба.

Краев изведнъж се оживява.

— Това е новина! — казва той и бързо бръква за цигарите си. — Сега вече мисля, че знам къде се намира Топузов. . .

И сякаш в потвърждение на тези думи, пред нас мигом изниква познатото ни таксиметрово жигули — прашно и изплескано, сгушило се между кокетните зелени барачки на някакъв къмпинг край брега на голяма река.

Още докато оглеждаме колата, до слуха ни достига горестният глас на Ангелина:

— Толкова тежко ми беше през тия десет дни, просто сякаш да полудея!

Тръгваме между високите дървета и скоро откриваме двамата влюбени. Те са полегнали на брега на реката (това е навярно Марица), отделени от чужди погледи чрез гъстата преграда на крайбрежния храсталак.

— А мене питаш ли ме? — привлича Владко лицето ѝ към своето и нежно я целува по очите.

Ангелина остава миг-два неподвижна, после бавно се отдръпва.

— Защо я повика? — прошепва тя.

Той се надига от земята, поглежда я изпитателно.

— Трябваше. . . Пешев ли ти каза?

— Да. . . Каза ми, че много я обичаш.

Владко стисва юмруци, очите му гневно блясват.

— Лъжец! . . . Подъл и гаден лъжец!

Тя се притиска в него, а той я прегръща с едната си ръка, загледан мрачно в надвесените над главите им клони.

— Веднъж те попитах нещо, помниш ли — в ресторанта? — подзема той след малко. — Искат сега да ми отговориш честно и открито.

— Не те разбирам — трепва Ангелина, обръщайки се с тревога към него.
— Ще ме обичаш ли пак, ако. . . научиш нещо за мен или ако трябва да чакаш година-две. . .

Тя се усмихва, явно спомнила си разговора в ресторанта.
— Отговори ми! — продължава все така странно вгълбен Владко, без да извива глава към младата жена. — За мен това е много важно.

Тя мълчи още няколко секунди, после промълвя тихо и просто:
— Ще те обичам. . . Не си ли го почувствувал досега?
Владко се обръща към нея, хваща лицето ѝ с двете си ръце и бавно, нежно го доближава до своето.

Горещ ден е, по напечената от следобедното слънце уличка не се виждат хора, дори и децата са се изпокрили в сенките.

Придружен от един капитан от противопожарната охрана, Гиргинов отваря пътната врата на познатата ни вече къща на Пешев в София и звъни на първия етаж. Никой не се обажда. След повторното звънене на балкона на третия етаж се показва млад мъж по фланелка.

— Няма ги, на „Слънчев бряг“ са! — провиква се той.
— Вие квартирант ли сте? — пита Гиргинов. — Бихте ли слезли за малко долу?
Не след дълго мъжът се появява на входната врата и оглежда с лека досада и подозрение непознатите.

— От съвета сме! — представя се Гиргинов. — Получи се анонимно оплакване срещу семейство Пешев. . . Да сте го писали случайно вие?

— Ние ли? — трепва мъжът. — А, няма такова нещо! . . . За какво е оплакването?
Гиргинов изважда от чантата си сгънат на четири лист, разгръща го.
— Ще ви кажа. . . „Пешев“ държат в мазето си химикали, които освен дето издават неприятна миризма, но са и огнеопасни, особено в тези горещи, летни дни. Ето защо молим да се направи проверка на материалите в избеното помещение на улица „Върбовка“. . . “и така нататък. . . Обаче подпис няма!

Младия мъж се почесва по врата.
— Че има химикали, има, но. . .
— Наредено ни е да проверим този сигнал! — съгва Гиргинов листа. — Ще ви моля да присъствувате на огледа. Ще съставим протокол, който ще подпишете и вие. . .

След малко тримата мъже стоят пред солидната заключена врата на мазето. Гиргинов опипва бравата, после отваря чантата си и изважда отвътре връзка със секретни ключове. . .

Минало е време. Гиргинов върви бавно из просторното избено помещение, в което тук-там се виждат стъкленици и кутии с химикали. Общо взето мазето е почти празно и младият инспектор оглежда с нескрито разочарование скромните, сякаш съвсем наскоро опразнени рафтове.

— Нищо особено! — казва той в телефонната слушалка, седнал на бюрото в своя кабинет. — Извън това, което ми предаде, че е получил от Златогорово за обработка, нямаше почти никаква друга стока.

Прехвърляме се на лицето на Краев, който седи в някакъв добре обзаведен кабинет и слуша навъсещ доклад на своя приятел от София.

— Е, това е! — завършва Гиргинов. — Снощи ти изпратих справките за Пешев и Топузов.

Наблизо, в коженото кресло, е седнал началникът на окръжната стопанска милиция Петрунов. Когато Краев затваря телефона и посяга към цигарите си, началникът става и учтиво му поднася запалката си.

— Значи нищо, а? — кривва той глава. — Хитри са, няма какво да се каже! И в склада на Боботанов всичко е тип-топ! . . . Но все пак мисля, че е време да задържим Топузов. Щом се върне. . .

— Няма да го задържаме! — прекъсва го Краев. — Това е най-лесното. . . Поемам цялата отговорност! Ако държите, ще получите и писмено нареждане от София.

Петрунов се замисля.
— Ваша воля! — вдига той най-после рамене. — Макар че ако питате мен. . .
— Ще ви моля да разпространите в Златогорово новината, че ревизията е завършила без особен резултат и че единствената санкция е например глобата на директора с две месечни заплати! — добавя Краев.

— Това пък за какво е необходимо?
— Имам съображения, другарю Петрунов. . . Прощавайте, но държа да проведе до-

край своя план. . .

■ Малко по-късно Краев пътува със своето жигули по един живописен планински път. Лицето му е съсредоточено, но и като че съвсем леко неуверено. Слънцето залязва зад тъмните борове. . .

И пак е сутрин. Владко се е завърнал в Златогорово и седи срещу своя приятел Боботанов в стъклената будка в дъното на склада.

— Е хайде, наздраве! — доближава Боботанов чашката си до неговата. — Абе аз си знаех, че няма за какво да се хванат, ама все пак си е ревизия! . . . Ценков обра пешкира — две заплати. . . Бълха ще го охапе. . .

Владко отпива разсеяно от чашката.

— Слушай! — продължава Боботанов. — В неделя ще идем на Чеира! Вземи булчето, ще поканим и младоженците от София. . . А, чакай да ти кажа най-голямата новина. — Той премества столчето си по-близо до Владко. — Този Краев, същия де, младоженика, знаеш ли какъв е? — Боботанов доближава уста до ухото на Владко и добавя по-тихо: — Инспектор от стопанската милиция!

— Откъде знаеш? — дръпва се силно изненаден Владко.

— От най-сигурен източник. . . Много си му симпатичен, ще знаеш. Вчера се отби при мен, пита ме дали си се върнал. . . Къде ходи ти бе, началство? Ей, опичай си ума с тази шофьорка!

Владко е стиснал с два пръста брадичката си и като че не чува какво му говори другият.

По-късно той върви по главната улица на градчето. И изведнъж намалява крачки, втренчен в една точка.

Проследяваме погледа му и виждаме Краев. Той се движи по същия тротоар право към Владко.

Младият мъж се спира, тръгва отново, пак се спира. Това прилича на някаква натрапчива представа за неотменността на една среща, която крие хиляди неизвестности. Всъщност на края става ясно, че през цялото време Владко е стоял на едно място, а Краев се е приближавал към него. И най-сетне долита неговият спокоен, приветлив глас:

— Здравейте, кога се върнахте? . . . Не можахме да отидем миналата неделя в Пампорово, но тази. . .

— Ама наистина ли, Владко? — възкликва радостно изненадана Бианка, когато на обед той ѝ съобщава, че е приел поканата на Краев. — Колко се радвам! . . . Ще си сложа новите дънки. . . — И като се спира пред него, тя изведнъж добавя: — Как можа да не ми се обадиш онази нощ? Ума ми изкара с твоето тайнствено изчезване. . . Слушай, няма да ти се сърдя, кажи ми къде беше! Моля ти се бе, Владко, ужасно съм любопитна. . .

Той се намръщва и става от масата, понечвайки да напусне стаята.

— Добре, добре, не настоявам! — хваща го за ръката Бианка. — Важното е, че се върна и че сега ми се виждаш успокоен. . . И ревизията свърши благополучно и изобщо. . .

Владко измества бързо очи, посягайки към цигарите. . .

И ето ги двете семейства в един от новите, луксозни ресторанти в Пампорово.

Бианка е най-щастлива от всички. Очите ѝ жадно попиват обстановката, масите на чужденците, красивата панорама, разкриваща се от терасата.

— Прекрасно е тук, нали, Владко? — обръща се тя към мъжа си. — Чак сега разбирам, че и планината си има своята прелест.

— На море ли ходите обикновено? — пита Краев.

— Да, и винаги летуваме с онова семейство, за което ви разказах в колата. Те в момента са на „Слънчев бряг“.

— Някоя снимка да носиш случайно на това семейство? — подхвърля саркастично Владко. — Покажи я на другарите, да добият още по-пълна представа!

Бианка не се засяга от подигравката му.

— Как можеш да говориш така, Владко? Ами че тези хора са направили толкова много за нас, особено чичо Петър! . . . Знаете ли — обръща се тя някак доверително към Краев. — Моят мъж е останал от малък сирак и този. . . чичо Петър го е отгледал като баща!

— Сигурно е много благороден човек! — забелязва Краев.

Владко му хвърля бърз, неспокоен поглед, после се обръща отново към жена си:

— Няма защо да занимаваш хората с моята биография!

— Ако не е бил този човек, кой знае какво е щяло да стане с Владко! — продължава Бианка. — Той събудил в него любов към химията.

— Химик ли е? — запитва Краев, а Владко отново го поглежда неспокойно и като че с леко подозрение.

— Да, завършил е в Париж. . . Но вие сигурно сте чували името му — той е съветник на директора на тукашната кооперация. . . Пешев се казва. . .

— Да ставаме ли? — обръща се Дора към Бианка.

— Аз искам да гледам вдигането на тежести — казва Владко. — Разходете се без мен.

Краев поглежда часовника си.

— Вярно, че след малко започва. . . И аз предпочитам телевизора.

— Да ги оставим да си гледат телевизия, а ние да си направим една разходка сами! — предлага усмихната Дора.

По-късно, изпратили двете жени до входа на хотела, Краев и Владко се отправят към дъното на просторното фоайе, където пред телевизионния приемник вече са насядали половин дузина любители на тежката атлетика. Предаването още не е започнало, на малкия екран се вижда говорителката, съобщаваща последните обедни новини.

— Всъщност — казва тихо Краев, докато вървят към дъното, — доколкото разбрах, този ваш близък. . . Пешев ли беше, работи в някаква фабрика недалеч от София? Защо не ви е взел на работа при себе си, а е трябвало да идвате чак в Родопите?

Владко се спира за миг, свил недоволно устни, после посяга и дръпва енергично едно кресло.

— Къде искате да седнете — тук или там? — подмята той, без да поглежда Краев.

— Все едно. . . Простете, ако съм ви досадил с въпроса си. . .

— Моля, моля! — подсмърква не дотам любезно Владко, отпусайки се пръв в свободния фотьойл.

Краев сяда до него и му предлага цигара. Владко мълчаливо отказва. След малко спорното предаване от Москва започва.

Известно време Краев и Владко следят с интерес борбата на най-силните мъже с шангите. Те са отправили очи към малкия екран, сякаш забравили един за друг, но всъщност помежду им витае някакво скрито напрежение, протича невидим ток и те като че непрекъснато се дебнат, без да обръщат нито веднъж глави един към друг.

И чак когато пред очите им започва да се разгръща драматичната битка на съветския шангист Ригерт с нарастващата болка в глезена му, Краев не се стърпява, раздвижвайки се развълнувано във фотьойла.

— Ще успее, сигурен съм! Вижте колко е съсредоточен!

— Последен опит на Ригерт! — обявява спортният коментатор. — Той е получил обезболяваща инжекция в глезена си, но въпреки това състоянието му явно не е добро. . . И все пак не се отказва от борбата. . . Текат последните петдесет секунди. . . 45. . . 40. . . Ето Ригерт пристъпва към шангата. . .

— Има нещо много вълнуващо в този спорт! — вмъква тихо Краев. — Особено в това безмилостно изтичане на секундите. . .

Владко седи неподвижен и непроницаем до него. . . А на екрана се вижда как младият съветски шангист с последни усилия вдига шангата на гърдите си, задържайки я там с върховно напрежение на волята. Повече Владко не издържа. Отмествайки шумно стола, той става и бързо излиза на терасата.

Краев се извързва за миг учуден нататък, но бързо насочва отново поглед към екрана. . . Още няколко секунди в спортната зала цари гробна тишина, камерата се приближава към лицето на шангиста и проследявайки нечовешката гримаса, с която той преодолява болката, успявайки да вдигне и задържи над главата си тежката шанга. След това екват бурни овации и Ригерт пада изтощен в обятията на своите другари.

Видимо развълнуван, Краев остава миг-два на мястото си, после изважда цигарите си и се отправя към терасата.

Тя е съвършено пуста по това време. Владко е застанал до перилото, загледан към огрението от слънцето насрещен скат.

— Останах с впечатление, че сте любител на вдигането на тежести! — казва Краев предпазливо, заставайки до него.

Владко трепва едва доловимо, но не се обръща.

— Заболя ме главата — промълвява той тихо. — Вътре е доста задушно.

Краев пуши, загледан надолу. По алеите се движат големи групи летовници и туристи, насреща между боровете се виждат червените покриви на множество нови хотели и почивни станции.

— И без това исках да поговоря с вас — казва Краев, без да измества очи от близкия склон.

Владко мълчи, но като че внезапно става нащрек.

— Както ви казах веднъж, аз наистина съм юрист по образование, но работя в стопанската милиция! — продължава Краев. — Дойдох тук във връзка с една служебна задача.

Владко постоява още малко неподвижно, после се обръща и понечва да тръгне към залата.

— Защо ми разправяте всичко това, то не ме интересува.

— Почакайте! — спира го Краев. — Ще ви обясня. . . Както знаете, в кооперацията, в която работите, имаше ревизия. Може би сте чули, че тя завърши с едно леко наказание за директора. Всъщност нещата съвсем не са приключили, а само временно са спрени по мое настояване.

— Така ли? . . . И какво общо има всичко това с мен?

Краев помълчава малко, после казва:

— Работата е там, Топузов, че в хода на тази проверка се разкриха неща, свързани с вашата дейност като закупчик. . . Между впрочем бихте ли ми обяснили защо сте се самонагърбили с дейност, която не влиза в задълженията на един началник-цех?

— Служебен разпит ли започвате? — поглежда го хладно Владко. — Мислех, че сте ни поканили на разходка.

— Да, може би моментът не е подходящ за такъв разговор! — кимва бързо Краев. — Ако много настоявате, бихме могли да го отложим за утре или за довечера. . . Макар че нямате никакъв интерес от това.

— Така ли. . . Защо?

— Защото не знам докога бих могъл да възпирам другарите от окръга да не ви задържат. . . Те искаха да направят това още след връщането ви онзи ден, но аз се противопоставих.

Владко се навъсва, пръстите му неволно стискат желязната пречка на парапета.

— Благодаря за милия жест! — промърморва той след къса пауза. — Само че не разбирам на какво го дължа.

— Вижте, Топузов, ще бъда съвсем открит. . . Съществуват неоспорими улики, че сте вършили злоупотреби, осребрявайки в кооперацията фалшиви фактури, издадени от самия вас. Фиктивността на цяла дълга такива фактури е абсолютно доказана чрез експертиза, за други има сериозни съмнения. При това сумата не е никак малка — във фактурите фигурират скъпи, макар и необемисти материали.

— Какви по-точно? — проточва с малко изкуствено безразличие Владко, но сега като че за пръв път в гласа му се прокрадва и някаква смътна несигурност.

— Ще имате възможност да видите преписката! — отвръща спокойно Краев. — Засега ме интересува друго — откъде сте се снабдявали с тези химикали, защото те все пак са влезли в склада на кооперацията?

Владко, който се е загледал неволно в Краев, бързо извърща глава.

— Мисля, че аз бих могъл да ви задам с по-голямо право този въпрос — подхвърля той.

— Всъщност отговорът ми е известен! — отвръща Краев — Държа обаче да го чуя и от вас.

Владко мълчи.

— Не искам да крия, че в тази точка се породиха някои различия между мен и тукашните ми колеги — продължава след къса пауза Краев. — Докато те смятат, че вие сте свързан с Боботанов и че въпросните материали представляват излишъци, реализирани от вас, аз съм на друго мнение. Според мен всичко, което сте вписали във фалшивите фактури, е дошло от завода, в който работи вашият близък. . . Петър Пешев!

— Глуposti! — тръсва глава Владко. — Аз действително съм купувал химикали от този завод, но. . .

— Видяхме! — прекъсва го спокойно Краев. — Покрай редовната стока обаче сте вземали и друга, която Пешев е отклонявал от своя цех.

— Това се нуждае от доказване, другарю инспектор! — окуптва се изведнъж Владко. — Имате ли факти?

— Вие ще ни ги дадете. . . Така ще ни спестите излишно време, а ще облекчите и собственото си положение.

Владко се дръпва изненадан назад.

— Толкова ли сте сигурен?

— Надявам се. Не виждам защо трябва да прикривате един човек, който пръв ви е тласнал по пътя на престъпността.

Владко понечва да каже нещо, но изведнъж замълчава.

Краев го поглежда строго.

— Излишно е да упорствувате, Топузов. Знаем много повече, отколкото предполагате. Мога да ви разкажа истинския вариант на онова, което жена ви преди малко обрисова в такива красиви и благородни краски. Пешев наистина от младеж ви е взел под своето крило, използвайки слабостта на майка ви, насочил ви е към кооперативния бранш, предал ви е първите уроци по изкуството да се живее охолно без особен труд. Той ви е научил и как да фалшифицирате фактури, като сам никъде не е сложил нито един фалшив подпис. Негово на Пешев, е и хрумването да не работите в едно и също предприятие, а да дойдете тук и да станете началник-цех и закупчик. Пешев е завишавал разходните норми в своята фабрика, предавал ви е излишъците, за тях вие сте изготвяли фалшиви фактури, които после сте

осребрявали в кооперация „Подем“ и парите сте делили. . . Целият въпрос е, че бидейки извънредно хитър и опитен в тъмните сделки, той не е оставил никаква диря след себе си и вие сте единственият човек, който би могъл да го разобличи. . . Сега разбирате защо исках да поговоря с вас и в името на какво настоявах да не ви задържа до днес.

Владко мълчи дълго, извил глава настрана. Най-после се раздвижва.

— Не мога да направя това, което искате от мен.

Краев е искрено изненадан.

— Не желаете, така ли?

— Може би.

— Жестът ви би бил похвален, но при други обстоятелства. В случая той е безсмислен.

— Въпрос на схващане! — подмята Владко, после се озърта. — Не е ли време да потърсим жените си?

— Да, да, сега. . . Виджте, давам ви възможност да размислите и ще ви чакам утре до девет часа у дома.

Владко се заглежда мрачно и недоверчиво в лицето му.

— Не разбирам с какво съм спечелил толкова безгранично доверие. Не се ли опасявате, че мога да избягам или да предупредя съучастника си?

Краев поклаща глава.

— Не вярвам да го направите.

Владко подсмърква и като не издържа премия и строг поглед, тръгва пръв към залата.

— Значи утре до девет! — повтаря след него Краев с тих, но твърд глас.

Младият мъж не се обръща, само за миг като че забавя крачки и едва забележимо помръдва рамене.

Един степен часовник отброява бавно мелодичните си удари. Часът е девет. Краев е застанал в салона на къщата, в която живее с жена си, и сверява своя ръчен часовник със стенния.

После той излиза на двора и сяда на една пейка. . .

И Владко гледа своя часовник. Той е сам в някаква тясна, ниска канцелария. Лицето му е напрегнато и невесело. По едно време се приближава до прозореца, хваща с две ръце железните ръчки и впива очи навън. . .

Минало е време, сега часовникът на Краев показва девет и половина. Той смачква цигарата си на цимента и бавно тръгва към пътната врата.

И ето ги след малко заедно с Василев на брега на буйна и пенлива планинска рекичка. Сега никой от двамата не носи рибарски такъми, предпазливостта и камуфлажът явно вече не са необходими. Те крачат по криволичещата пътечка, спират се сегиз-тогиз на огрените от слънцето места, клякат над самата вода и пак продължават безцелната си разходка.

— Аз не правя оценка на постъпките му от гледна точка на нашите интереси и задачи — подема замислен Краев, — а просто като израз на един характер. Мисля, че човек, който е чужд на предателството, особено ако е още млад, не е загубен за обществото, дори и да е извършил престъпление.

— Отказвам се да споря с вас — усмихва се видимо объркан Василев. — Страх ме е само, че Топузов може да предупреди Пешев, ако не го е и направил вече.

— Това едва ли би променило нещата — въздъхва Краев. — Предупреден или не, Пешев е еднакво неуязвим. Както знаеш, проверката в дома му и справките, които получихме от фабриката, не ни дават никакви основания да го обвиняваме. Човекът, който би могъл да го разобличи най-убедително, е Топузов, но той явно не желае да стори това.

— Защото го държим още на свобода! — изкривява устни Василев. — В ареста много неща изглеждат иначе. . . Впрочем вие си знаете. В края на краищата разследването е възложено на вас, ние сме длъжни само да ви оказваме съдействие.

— Именно! — казва малко хладно Краев. — Сега например ще те помоля за следното. Бих искал още щом се върнем, да съобщите телеграфически на Пешев, че е начетен с цялата разлика в цената, на която е купен и продаден от него мангановият двуокис.

Василев не успява да скрие изумлението си.

— Невъзможно, другарю Краев. Той не е служител на кооперацията и не носи никаква материална отговорност.

— Знам. И все пак държа на това.

— Ако е само, за да го докараме тук. . .

— Не е само за това. . . Струва ми се, че без да съм го виждал, вече познавам добре този господин. Иска ми се и Топузов да го опознае истински. . . Съжаляваш ли, че не взе

въдицата? Колко бистра е тук реката!

Все още замислен над последните думи на Краев, Василев мълчи известно време, после забелязва някак разсеяно:

— Не знае, горката, какво я чака след пет-шест километра!

Краев се замисля.

— Всички реки се раждат бистри, после ги замърсяваме. . . Както става и с хората. Лошо е когато отровата попадне в извора!

Василев го поглежда учуден.

— От колко години работите в стопанската милиция, другарю Краев? — пита той след малко.

— Ами станаха вече една дузина.

— И въпреки това май че още вярвате в доброто?

Краев премигва леко смутен, сякаш сам е изненаден от това, че все още не е загубил вяра в доброто. . .

Вечер. Едно такси с бургаски номер спира пред вратата на Владковата квартира. До шофьора седи Пешев.

— Издай ми квитанция! — казва той.

Шофьорът изважда от чекмедженцето кошан и химикалка и започва неохотно да попълва документа.

— Кое беше предприятието?

— ТПК „Подем“ — отвръща Пешев.

След малко той е в стаята на младото семейство. Току-що са се здрависали и Владко и Бианка още не са преодолели изненадата от неочакваното му пристигане.

— Те са полудели! — тръшва се Пешев на леглото. — Виж каква телеграма получиш днес! — И той изважда от джеба си една сгъната на четири хартийка, подавайки я на Владко.

Владко се заглежда в текста и веждите му се свиват от учудване. . . „В резултат на завършилата ревизия съобщаваме ви, че сте начетен със сумата 3880 лева, която представлява разликата между цените. . .“

— Как ти се вижда? — прекъсва Пешев четенето на Владко. — Сигурно мислят, че живеем в Патагония! . . . Не-е, другарчета, в тази страна има закони. . . Мен ще начитат, намерили те за кого да се хванат. . . И то с 3880 лв.!

— Наистина ли, чичо Петре? — пристъпва разтревожена Бианка към госта. — Ама нали казаха, че ревизията свършила благополучно и глобили само директора с две заплати? Пешев се обръща навъсен към Владко:

— Значи, директора само го глобяват, а на мене, външния човек, ми лепват тлъстия начет. . . Ти, разбира се, си се измъкнал сух, нали?

— И ти ще се справиш, чичо Петре, не се ядосвай! — слага ръка на рамото му Бианка. — Гладен ли си? . . . Ела да се измиеш!

— Виж какво ще ти кажа! — поглежда я с едва сдържано раздражение Пешев. — Я ни остави сами с Владко! Иди при хазайката и стой там, докато те повикаме!

Засрамена и объркана, Бианка разменя бърз поглед с мъжа си и като взема нещо от масата, припряно тръгва към вратата.

— Съвсем в твоя стил! — казва Владко, когато остават сами. — Идваш по никое време, нахлуваш в стаята ни, изгонваш жена ми. . . Каква ще бъде следващата ти заповед?

Пешев премигва, като че едва сега осъзнал невъзпитаността си.

— Много съм ядосан! . . . Разправи как се развиха нещата около ревизията. Ти не може да не знаеш за начета!

— За пръв път чувам от теб.

Пешев става и се изправя пред Владко.

— Я ме погледни!

Владко вдига глава.

— Истина ли е това?

— Разбира се! Защо да те лъжа?

— Защо ли? Много просто — защото си успял да се измъкнеш, като си натопил мен! Владко се изсмива студено.

— Надценяваш ме. Даже и да имах такова желание — а трябва да ти кажа, че то никак не ми липсва, — пак не бих могъл да го осъществя.

— Знаем, че не ти липсва! — дръпва се Пешев уязвен назад. — Известна ми е и причината. Яд те е, дето те насадих тука с Бианка, когато можеше да си развяваш байрака с твоята шофьорка! Искам да ти кажа само едно: че тази твоя изгора не заслужава да си разваляш семейството. Освен дето е проста, но и оценката ѝ доста шарят. . .

Владко протяга бързо ръка и стисва Пешев за ревера.

— Ако не си вземеш веднага думите назад. . .

— Добре де! . . . Я го виж какъв Отело се извѣдил! . . . За оценката са само предположения, а иначе. . .

Владко се поуспокоява и го пуска, тласкайки го с презрение назад.

Настъпва дълго мълчание. Пръв се раздвижва Пешев.

— Извинявай, увлякох се! — подема той. — Дай да пийнем нещо, да видим какъде сме! . . . Защо ме гледаш така, като че сме врагове?

Владко отива до бюфета и изважда шише с водка и две чаши. Сядат до кръглата маса, отпиват.

— Мисля, че ще го оправя! — подема след малко Пешев. — Има съд, арбитраж. . . Аз не съм служител тук, ако някой носи вина за тази загуба, това е директорът, който е подписал договора и. . .

— И аз, така ли?

— Ами така е, Владко! Ти си началник-цех. Ако нищо не уредя, ще трябва да ми помогнеш. . . Съгласи се — делим всичко поравно, ще разделим и начета!

— Това ще си го избиеш завинаги от главата! — облакътява се Владко на масата. — Аз нямам нищо общо с мангановия двуокис. Ти предложи да правиш рационализация, взе аванс и нищо не свърши. Сега си тегли сам последствията!

Пешев се втренчва с мрачен поглед в него, после отпива голяма глътка от водката и казва с едва потискана злъч:

— Така значи, изоставяш ме? . . . Ето как ми се отплащаш за всичко, което съм направил за теб! . . . Добре. . . Само че внимавай — този път може и да ти се е разминало, но при следващата ревизия. . .

— На това ухо недей да лежиш! — прекъсва го Владко. — Разкрият ли мен, гръмваш и ти! Ние сме вързани с една верига и ако се случи аз да полетя в пропастта, ще повлека и теб. . . Не вярвам това да не ти е ясно?

Край устните на Пешев трепва лоша усмивка.

— Грешиш, драги, много дълбоко грешиш! Аз не съм подправял фактури, нито съм ги осребрявал. . .

Владко понечва отново да скочи, но се овладява.

— А кой ме научи на това? Кой вземаше половината от парите, които получавах срещу тези фактури? . . . Откъде се снабдвах с крадени материали и химикали?

— Недоказуемо е, моето момче!

— Ще се намери кой да го докаже!

— Изключено! С фактурите аз нямам нищо общо, а колкото до химикалите, които си получавал от мен извън редовната стока, каквото и да разправяш, нищо не можеш да докажеш черно на бяло! Във фабриката аз съм чист като гълъб, излишъците съм получавал от законно повишаване на разходните норми, а с вашата кооперация не ме свързва нищо и този начет ще го платя, когато Ценков си види ушите!

Владко мълчи, свил вежди и загледан мрачно в една точка. Някъде удря часовник и веднага след това долита познатият сигнал на телевизионната рубрика „По света и у нас“. И отново, за трети път от идването си, гостът предприема опит за помирение.

— Пий де, защо ме оставяш сам? . . . Не вървят приказките ни тази вечер. Като че и двамата сме заредени с някакво електричество. . .

Владко го поглежда бързо и измества очи. В погледа му трепва някаква нова, затаена мисъл. Той си сипва от водката и бавно, предпазливо отпива.

— Това е, защото си мислиш само за парите. . . Оказа се, че не умееш да губиш, а винаги си се хвалил, че си добър покерджия.

— Кой се радва, като губи?!

— Има и такива! — подмята с невесела усмивка Владко. — Ето, аз например. . . Преди няколко дни ми се обади Кръстьо Маринов. . .

— Който излезе от затвора ли? . . . Е? . . .

— Намерил кооперация, която търси да закупи голямо количество хлороформ в крупна опаковка. . . Смятах да ти пиша, да отделиш от твоя цех. . . Нали работите с този химикал?

Пешев става и започва да се разхожда из стаята, почесвайки се нервно по косата.

— Надежден ли е този Маринов? — спира се той пред Владко.

— Абсолютно!

— Колко ще дадат за килограм?

— Това ще го уговорим допълнително. Но смятай, че за теб ще остане чисто по четири лева.

— За кого друг ще има?

— За Кръстьо.

— А за теб?

— Аз се отказвам.

— Сериозно?

— Да! . . . — Владко отива до вратата и я бута с крак. — Бианка, слагай вечерята. После се връща и отваря широко прозореца.

Кабинетът на Краев в София. През прозореца се виждат първите жълти листа по близките тополи.

На малка кръгла масичка е сложен плосък магнетофон от последните модели, чийто клавиш за спиране Краев тъкмо е натиснал. Гиргинов стои прав наблизко и наблюдава с нескрито удивление своя колега.

— Значи, успя да запишеш разговора им? — раздвижва се той най-после, бръквайки възбудено в джеба си за цигари.

— Нямах друг избор! — посяга Краев към кутията му и си взема една папироса. — Вярвах на Топузов, но това не ми даваше право да го оставям без всякакъв контрол при срещата му с Пешев. Ето защо издебнах отсъствието на семейството от квартирата и монтирах звукозаписна уредба.

Гиргинов запалва цигарата си, подава на Краев огънчето и сядат до него.

— И не си се излъгал в очакванията, макар че е било рисковано.

— Всичко при нас е рисковано, знаеш го много добре! . . . Не само че не се излъгах, но разговорът надмина и най-смелите ми очаквания! Всъщност Топузов ми поднесе на тепсия главния и най-опасен престъпник!

— С предложението за хлороформа, нали? . . . Мислиш ли, че го е направил нарочно, за да натопи Пешев?

Краев се замисля.

— Чуй отново тази част от разговора им и сам ще си извадиш заключение! — Казва той и връща безшумната лента на магнетофона към онова място от сцената, когато Пешев подхвърля с нескрит жесток цинизъм:

„— Грешиш, драги, много дълбоко грешиш! Аз не съм подправял фактури, нито съм ги осребрявал!

В л а д к о. А кой ме научи на това? Кой вземаше половината от парите, които получаваш срещу тия фактури? . . . Откъде се снабдявах с крадени материали и химикали?

П е ш е в. Недоказуемо е, моето момче! . . .“

Тук Краев спира лентата и се обръща към Гиргинов:

— В този момент е станало нещо с Топузов. Забележи, че той е мълчал доста дълго, преди да отвърне. . . — И Краев отново включва магнетофона, откъдето се чува сухият, но като че изпълнен с мрачна закана глас на Топузов:

„Ще се намери кой да го докаже! . . .“

— Имам чувството, че тъкмо на това място Пешев е подписал собственоръчно присъдата си, защото Владко е разбрал, че онзи иска да го изостави. И само след минута му подхвърля спокойно и като че между другото уловката с хлороформа. . . Всичко останало не беше трудно да се предвиди и проведе без грешка. Аз бях взел вече и Топузов, и Пешев под наблюдение, така че. . . — Краев се усмихва. — Всъщност знаеш ли, че след разговора си с Пешев Владко дойде при мен и ми разказа всичко. При това той, разбира се, съвсем и не подозираше, че междувременно съм монтирал подслушвателна уредба.

Телефонът на бюрото извънхва. Гиргинов пристъпва до него и вдига слушалката.

— Да. . . Идваме! . . . — Той затваря телефона и се обръща към Краев: — Другарят полковник ни вика.

Краев взима магнетофона и тръгва към вратата.