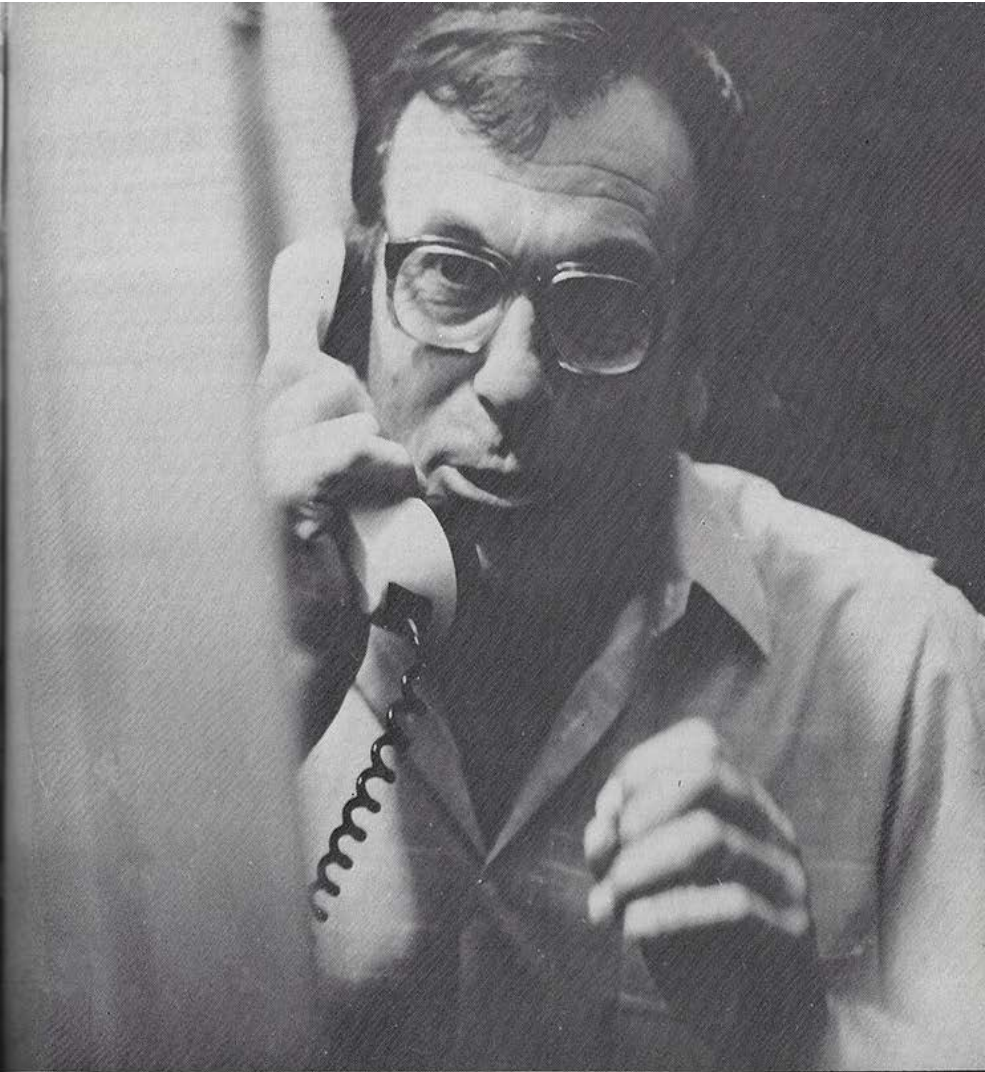


ISSN 0303—9



КУНО
изкуство

4

ОТ ЯСНА КЛАСОВО-ПАРТИЙНА ПОЗИЦИЯ

До другарите

Иван Славков — генерален директор на „Българска телевизия“
Николай Христов — сценарист

Маргарит Николов — режисьор-постановчик — и целия творчески
колектив на многосериен телевизионен филм

„По дирята на безследно изчезналите“

Скъпи другарки и другари,

Неотдавна гледах вашия многосериен телевизионен филм „По дирята на безследно изчезналите“ — по едноименната документална книга на писателя Николай Христов — и с особена радост ви приветствувам с безспорния успех.

С общи усилия вие сте създали едно ярко произведение на художествената кино-документалистика върху един от най-драматичните периоди от борбите на партията и народа. Вашият филм въвлеча съвременния зрител от всички поколения в активна историческа преценка на героичните събития от миналото, и то преценка от ясна класово-партийна позиция, която е особено нужна днес в обстановката на непрестанна и остра идеологическа битка.

Вие сте избрали трудния път на сериозно и дълбоко проникване в същността на събитията и в поведението на героите. А това е единственият път, за да се избегне външната илюстративност, евтината показност и приключенската ефектност, които често пъти съпровождат произведенията за миналото. Филмът убеждава и въздейства с доверието към документа, с искреността и възлението на своите създатели, с реализма в изображението на представителите от двата лагера.

„По дирята на безследно изчезналите“ е галерия от живи образи на големи исторически личности и борци против фашизма, които органически чувствуват и осъзнават неговата несъвместимост с хуманизма и прогреса. Те самоотвержено влизат в бой срещу реални, жестоки и силни представители на лагера на фашистките палачи. Пред очите на зрителя се извършва едно от най-страшните престъпления в новата история на народа ни — масово и планирано унищожение на политически дейци и интелектуалци, на най-светли умове и на най-талантливи борци за правда и свобода. Под надвисналия сатър на фашистката власт тези народни мъже смело говорят в Народното събрание, разобличават цялата античовечност на фашизма, неговия фалш и демагогия, самоотвержено воюват за справедливост, за най-светлите идеали. И въпреки жестоката гибел на борците филмът не навява униние и песимизъм, а внушава чувство на гордост и увереност в неминуемата победа на историческата справедливост.

Филмът „По дирята на безследно изчезналите“ звучи изключително актуално и днес, когато враговете на социализма и човешкия прогрес в света отново се опитват да посегнат на умовете и сърцата на хората, да накърняват вярата им в победата на доброто, да рушат нравствените и идейните устои у съвременниците ни. Изключителни са поуците за днешната млада народна интелигенция, която отново вижда какви славни предшественици има в миналото и с какво мъжество те доказват своето духовно превъзходство над тъмните сили на реакцията и фашизма. Каквито и метаморфози да са претърпели похватите на враговете на прогреса, на хуманизма и социализма, те в последна сметка не се отличават от похватите на българските фашисти отпреди половин век. Аз се радвам, че филмът намира спонтанен положителен отзвук сред всички слоеве на социалистическите труженици у нас и особено сред младежта.

Поради това налице са всички основания да оценим филма „По дирята на безследно изчезналите“ като сериозно завоевание на социалистическото ни киноизкуство и особено като принос в развитието на художествено-документалния, на политическия филм. Безспорно филмът е постижение и на Българската телевизия, ще окаже благотворно въздействие в развитието на нашия телевизионен филм, ще внесе в него по-високи идейно-естетически критерии.

Филмът е пример и за големите възможности, които разкрива творческото сътрудничество между българските и съветските кинотворци.

Ще оставя специалистите и художествената критика да говорят за някои безспорно слаби страни на филма. Главното обаче са още по-безспорните негови достойнства, които му отреждат голяма роля за класово-партийното възпитание на народа и най-вече на младежта.

Целесъобразно би било Българската телевизия да излъчи повторно филма. Научавам, че това вече е предвидено, и то в резултат на исканията на самите зрители. Ще бъде добре да се подготви и вариант на филма за прожекции в кинорежата.

Смятам, че по линия на Комсомола би следвало да се организират масово прожекции в младежките домове, в предприятия, висши учебни заведения и села, на открити комсомолски събрания и да се проведат дискусии по филма.

Позволете, скъпи другарки и другари, да поздравя Българската телевизия, сценариста, режисьора-постановчик, оператора, художника, артистите специално за актьорските сполуки, целия творчески колектив на филма „По дирята на безследно изчезналите“, който достойно се нарежда сред най-доброто в нашето киноизкуство.

От сърце ви пожелавам здраве и нови творчески успехи!

9 януари 1978 година

Ваш **ТОДОР ЖИВКОВ**

Неотдавна се състоя годишното отчетно-изборно събрание на партийната организация при СБФД.

Тук поместваме доклада на партийното бюро, изнесен от секретаря ЛЮДМИЛ КИРКОВ

Дългът на твореца-комунист

За да намерим верния критерий, с който да пристъпим към отчитане на нашата работа през изтеклата година, е необходимо да видим основните насоки и принципи на икономическия, политическия и културния живот на нашата страна. Можем да кажем, че тези принципи и насоки бяха дадени от XI конгрес на БКП и Юлския пленум на ЦК на БКП. На този пленум бе даден тон на онази атмосфера на деловитост и конкретност, на критичност и възискателност, които са задължителни за всички области на нашия обществен живот.

Тази ведрa и делова атмосфера е особено благоприятна за развитието на нашия цялостен кинематографичен живот. Ние имаме и една трайна и богата програма за цялостното развитие на българското кино, намерила израз в решението на Политбюро на ЦК на БКП „За по-нататъшното развитие на българското киноизкуство“, където точно са посочени успехите на българското кино, но конкретно и ясно са изтъкнати и нерешените му проблеми. Имаме пример за принципност и възискателност, който намираме в докладната записка на др. Тодор Живков по повод телевизионния филм „Завръщане от Рим“.

Всичко това предопределя съществуването на условия и предпоставки за един богат и съдържателен кинематографичен живот, за постигане на нови успехи на нашето киноизкуство.

Нашата задача е да преценим доколко сме използвали тези условия, каква е била степента на нашите усилия, на нашата отговорност, какъв е бил ефектът от нашата работа и приносът ни като комунисти за развитието на българското кино. Българският филм има заслужен, сериозен авторитет както на вътрешния, така и на международния екран. През изминалата година наградите на „Басейнът“ на Б. Желязкова и Хр. Ганев от Московския кинофестивал, на „Хирурги“ на И. Гръбчева от Червенокръсткия фестивал, на Мариана Димитрова от Техеран за ролята ѝ в „Мъжки времена“, на Хр. Ковачев в Лайпциг за филма „Агрономи“ потвърдиха и още повече утвърдиха този авторитет. За българския филм излизат в чужбина вече не отделни статии, а сериозни и дълбоки изследвания и книги.

На състоялния се III конгрес на културата българското киноизкуство получи широко обществено признание. Това е най-високата оценка, която българското кино е получавало досега, признание за усилията на неговите творчески работници и ръководители, за работата на СБФД. В същото време това признание естествено и закономерно поставя пред българското кино нови, още по-големи задачи и по-високи изисквания за разкриване на същностните проблеми на нашето обществено развитие, за комунистическото възпитание на народа и оттук за реален, съществен принос в изграждането на развитото социалистическо общество. Критерият за оценка на българския филм естествено става по-висок, общественото мнение става още по-критично към несполучливите филми и още по-възискателно към добрите.

Да видим как през изтеклата година българското киноизкуство отговаря на тези големи задачи и повишени изисквания. Не можем да дадем една математически точна оценка, тъй като една година, особено в изкуство като киното, е твърде кратък период. Но все пак в изминалата отчетна година се проявяват отчетливо някои от насоките и тенденциите в развитието на нашето киноизкуство, можем да открием в нея част от факторите, които благоприятствуват или спъват развитието на нашия филм. А оттам да преценим доколко ние сме влияли на тези фактори и на тези условия като комунисти, като партийна организация.

Българският игрален филм днес е обърнат изцяло с лице към проблемите на съвременността. Това състояние, тази ориентация е плод на упорита и плодотворна работа в предходния период от развитието на игралния филм — първата половина на 70-те години. В този период системно и целенасочено тази тенденция беше превърната в основна и водеща за игралния филм. Като казваме, че игралният филм е почти изцяло ориентиран към проблемите на съвременността, имаме пред вид преди всичко филмите, обърнати директно към днешния ден. В количествено отношение те са основният, най-големият дял на игралния филм. Сред тях можем да намерим едни от най-високите идейно-художествени постижения за годината. Но и филмите със сюжети от по-близката или по-далечната ни история в голяма степен носят духа на проблемност, на съвременност. Те не са просто исторически картини. Те търсят съвременните измерения на историята, търсят корените на днешните проблеми в историята, извличат поуки от миналото, уроците на историята за днешното наше развитие. В това отношение като особено показателни можем да посочим „Спомен за близката“, „Допълнение към ЗЗД“, „Записки по българските въстания“, „По дирята на безследно изчезналите“. Тоталното навлизане в проблемите на съвременността от игралния филм е реален факт, не е вече само тенденция, а нещо достигнато и утвърдено.

Задачата на следващите години в нашето развитие е не да се задоволяваме с това постигнато равнище, а да завоюваме по-високи идейно-художествени територии.

От тази гледна точка бихме могли да отчетем 1977 г. като година на опит да се овладее новите области, нови проблеми. Друг е въпросът, доколко те са здраво овладени и разработени. Но налице е една силна тенденция да се излезе извън сферата на познатото и вече разработеното. В какво виждаме тази тенденция? Явен е стремежът да се разшири кръгът от теми и проблеми в нашите филми. Ако доскоро игралното ни кино почти изцяло беше съсредоточило вниманието си към така наречените миграционни процеси, днес имаме филми като „Хирурзи“, „Слънчев удар“, „Басейнът“, „Авантаж“, „Година от понеделници“, виждаме стремеж да се навлезе в нови територии, да бъдат уловени и други обществени явления и процеси, да бъдат изведени на екрана и други, нови герои. Считаме, че това е положителен факт и главната заслуга тук е на творческите колективи и техните художествени съвети. Тяхната работа в това отношение е упорита и постоянна и заслужава висока оценка. Нашите редактори чувствуват изчерпването на даден кръг от теми и се стремят да насочат сценарното дело в други посоки, да открият нови направления. Става дума за усилия, насочени към тематично обогатяване на нашето кино, за анализиране на проблеми и герои, които досега не са се появявали на нашия екран, и че тези търсения са съпроводени от стремеж за жанрово и изразно обогатяване на българския игрален филм.

Трябва да отбележим, че голям дял в тези търсения имат усилията — усилия творчески, съкровени и дълбоки — на кинематографистите-комунисти. Достатъчни са дори споменатите дотук филми, тези филми, които олицетворяват това разнообразие на търсенията, и имената на техните автори, за да се убедим, че най-добрите ни филми са създадени с творческите усилия на художници-комунисти, които се опитват да анализират проблемите на съвременността с комунистическа убеденост и страст. Без да подценяваме работата на всички участващи в творческия процес, трябва да кажем, че водещото начало в игралния филм, главната линия, се осъществява от режисьорите, сценаристите, операторите, художниците, редакторите-комунисти. Те определят в голяма степен днес облика на нашия игрален филм. В това виждаме най-съществената роля на партийната организация, на всички комунисти за развитието на българското киноизкуство и отговорността за неговия утрешен ден.

Като имаме пред вид заслужения авторитет, който има вече българското кино, и естествено порасналите изисквания към него, като отчитаме органичните творчески процеси, които се извършват в него, не бихме искали да определяме годината като време на високи постижения или спадове. Развитието на никое изкуство не е непрекъсната възходяща линия. Съществуват периоди на натрупвания и периоди, в които тези натрупвания дават богати плодове. Смятаме, че отчетната година е именно такова време на промени и натрупвания, чиито резултати ще осмислим точно след време. И все пак не можем да останем равнодушни към факта, че през изтеклата година някои от нашите филми не можаха да събудят достатъчен интерес у зрителя. Не поставяме бройката на зрителите като единствен критерий при оценката на даден филм. Но не бива да приемаме и като нещо нормално този факт. Защото всички добре помним огромните усилия, с които българският филм преди пет-шест години завоюва интереса на своя зритель, разпилян в годините на една твор-

ческа криза. Това е голямо завоевание на нашето кино и ние нямаме право да отстъпваме от него. Смятаме, че е необходимо едно сериозно изследване на проблема за зрителите и специален разговор за него.

Сигурно ще намерим редица недостатъци и слабости в разпространението на българския филм, ще открием възможности за неговото по-добро представяне, за неговото по-силно въздействие върху зрителя. Но сме убедени, че съществуват и причини у самите нас, творците, в нашите филми. Може би една от тях е — и ние сме задължени да си отговорим дали това е така, — че проблемите, които поставя и разглежда нашият игрален филм, са само част от глобалните проблеми на времето, че някои от проблемите, които поставяме, са твърде периферийни или засягат твърде малък кръг от хора. Вероятно когато проблемите са върно намерени, когато са съществени, но не се разглеждат достатъчно задълбочено и убедително.

Тук се прибавят и причини от художествен, естетически характер. Не станаха ли нашите филми твърде дълги и затова може би мудни и малко отегчителни? Двусерийното решение не винаги отговаря на мащабите на сюжета, на значимостта на темата. Избирането на голямата двусерийна форма в някои случаи се оказа ненужна, даже вредна. Фактът, че на двусерийните филми понякога се прави и вариант от една серия и той е не по-лош от първия вариант, говори достатъчно. Говори за отсъствието на едно категорично и прецизно художествено мислене. Смятаме, че мерките, които взима ДО „Българска кинематография“ срещу това явление, са необходими и правилни. А ние трябва да обрнем по-сериозен поглед към творчеството си и да разберем в какво бъркаме, къде насочваме художествените си амбиции срещу самите себе си. Това е въпрос, с който съюзът и партийната организация трябва да се занимават. Някои от нашите филми не са ли ненужно усложнени като форма и поради това недостатъчно интересни? Може ли сравнително добрият професионализъм да компенсира липсата на истинско творчество, на художническа страст? Въпроси, които искат своето разискване и отговор. Надяваме се, че много от отговорите ще бъдат намерени в едно широко обсъждане на продукцията от 1976 г., което партийната организация и съюзът възнамеряват да организират и с това да възстановят една стара традиция в нашия кинематографичен живот.

Следва да се огледа и репертоарният баланс на нашето кино. Ние недостатъчно обръщаме внимание на естествената необходимост на зрителите да получат от киното забава и зрелище. Произвеждаме малко комедии, спортни и приключенски филми. Проявяваме пренебрежение към определени жанрове, като забравяме основната истина, че няма добър или лош жанр, а добър и лош филм. Остро стои и въпросът с филмите за деца; те са недостатъчни. При това имаме традиции и високи постижения в областта на детското кино.

Разбира се, тези въпроси са само част от целия комплекс от причини. Бихме искали да изтъкнем още един много важен и съществен за развитието на игралния филм проблем. Според нас богатството на теми, образи и проблеми, което богатство, убедени сме, събужда в най-голяма степен зрителския интерес, идва от авторското присъствие в киното. Имаме пред вид и сценаристи, и режисьори. Най-големият резерв за откриване на нови територии е присъствието на нови автори, които да внесат в киното своя свят, своето виждане, своята индивидуалност. Колкото по-широк е този авторски кръг, толкова по-широка ще бъде територията на нашия игрален филм.

Голям дял в решаването на всички тези въпроси се пада на творческите колективи. ДО „Българска кинематография“, Съюзът на българските филмови дейци и партийната организация, СИФ са отделяли голямо внимание на тяхната работа, стремели са се да ги укрепват кадрово и организационно. През годината беше направено едно продължително оглеждане на техните структура, задачи и възможности. Проблемите на творческите колективи бяха обсъждани нееднократно и нашироко — в УС на съюза, в бюрото на съюза съвместно с обединението, в работни съвещания. В тези обсъждания взеха активно участие самите колективи. Общ е стремежът да се издигне ролята на колективите и на отделния редактор не само в периода на създаване на сценария, но и в целия творчески процес при създаването на филма. И все пак не можем да кажем, че е настъпил нов етап в работата на колективите. Добрите намерения, рационалните предложения мудно и бавно се прилагат на практика. Смятаме, че работата по усъвършенстване и повишаване ефективността на колективите трябва да продължи както от страна на обединението, така и от страна на съюза и партийната организация. Трябва да бъде постоянно в кръга на нашето внимание, защото именно колективите са онези лаборатории, в които се залагат бъдещите филми, а знаем, че не може да има сполучлив опит, ако той е заложен лошо.

*

Не по-малко е важен въпросът за авторското присъствие и режисьорите. При сега действащите икономически разпоредби броят на режисьорите, които СИФ може да ангажира, е точно определен — 40. Смятаме, че такова точно фиксиране на бройката е вредно, тъй като дори в рамките на една година нуждите на производството са различни. И второ, бройката 40 не отговаря на реалните нужди на филмопроизводството, тя е малка.

Такова е и мнението на ръководството на СИФ. То бе изразено в редица съвещания между студията, съюза и партийната организация. Трябва да се направи всичко възможно да се промени това ненормално положение. Проблемът има още една не по-малко важна страна. Знаем, че има режисьори, за които е по-важно присъствието в списъците на СИФ, отколкото създаването на филм, било то игрален, документален или научно-популярен. Главният стремеж е работата над игрален филм. Няма случай режисьор от игралния филм да е преминал задълго и трайно в другите студии. Обратни примери има много. И така все по-трудно стават режисьорски дебюти в игралното кино. В Студия за игрални филми става все по-тясно за режисьорите. Всички сме наясно, че при тази ситуация единственото решение е свободното, т. е. договорно влизане в СИФ. Но това значи и излизане. Движението трябва да бъде двупосочно. Само тогава може да се разширява кръгът на режисьорите в игралното кино. Очевидно договорната система не се прилага достатъчно добре като механизъм за регулиране на творческите кадри. Това води до периодични кризи и напрежение между администрацията, от една страна, и творческите кадри — от друга. С общи усилия трябва да преодолеем тези напрежения, защото те се отразяват твърде зле върху развитието на игралния филм. Необходимо е едно дълбоко и всестранно оглеждане на договорната система и нейните възможности без робуване и страх пред финансово-счетоводните разпоредби, но и без да поставяме в центъра единствено личните си интереси. Критерият може да бъде само един: договорната система да съдейства за повишаване идейно-художественото ниво на българското киноизкуство. И тук СБФД и партийната организация да поемат сериозна отговорност и да играят решителна роля. Трябва да превърнем този административен въпрос във въпрос на творчеството, да осигурим онова авторско присъствие в киноизкуството, което би ни гарантирало най-високи постижения. Въпросът за кадрите не само в игралния филм, но изобщо във филмовото изкуство става все по-сложен. Вече завършват първите възпитаници на ВИТИЗ, този поток от млади хора напред ще бъде постоянен и ще се влива в творческия процес, в кинематографичния живот. Трябва да бъдем изключително мъдри и високо отговорни в регулирането на този поток от млади сили, за да не допуснем, сътресения и конфликти, които са реална възможност. СБФД и партийната организация вече мислят, търсят верните решения за регулиране на този процес на подмладяване. Но съвместното разглеждане на проблемите на обучението и бъдещето на младите кадри, което стана с участието на ръководството на ВИТИЗ, бюро на съюза и партийното бюро, показва огромната сложност и многостранност на този въпрос. Едва ли приетият статут за положението на младите кадри и вече работещата комисия по дебютите могат да решат всичко. Това са първите стъпки и частични решения. Необходимо е, отново повтаряме, изключително отговорно и мъдро да се заемем с решаването на този проблем, защото става въпрос за утрешния добър или лош ден на българското филмово изкуство.

*

Като тръгнахме от проблема филм — зрители, ние навлязохме в редица други проблеми. Това говори колко важен е той за нас и затова искаме да се върнем отново на него.

Трябва да кажем, че въпросът за отношението на зрителя към българския филм е бил в центъра на вниманието както на съюза, така и на партийната организация. Той придоби особена актуалност след приемането на III конгрес на културата програма за всеобщо естетическо възпитание на народа. И не случайно основна форма на партийната учебна година бе теоретическата конференция на тема „Кино и зрители“. Тази конференция мина по общо мнение на едно високо научно ниво, бяха изнесени интересни наблюдения, бяха подложени на анализ различни страни на отношението филм — зрители, бяха предложени рационални форми и начини за увеличаване на въздействието на филмите върху зрителя. Резултатите от конференцията трябва да се систематизират и обобщят, да се намерят отправните точки за работата ни по естетическото възпитание.

Въпросът за зрителския интерес към нашите филми започва да ни тревожи, а ето че нямаме сериозно изследване за успеха или неуспеха на даден филм. Нямаме вече дори анкетите на социологическия център, които, колкото и несвършени да бяха, все пак ни даваха известна ориентация. Трябва да видим не е ли назряла необходимостта да се обединят усилията на кинокритици, теоретици, социолози в един, условно да го наречем, „институт“, тъй като в момента те са пръснати на много места. Естественото място на такъв център би било в СБФД.

*

Проблемите, които се опитахме да разгледаме, не са проблеми само на игралния филм. В по-малка или в по-голяма степен те се отнасят и за другите клонове на нашето киноизкуство. Ще се помъчим да насочим вниманието си към специфичните и най-характерни проблеми на тези клонове, без да повтаряме вече казаното.

Документалният филм в най-добрите си образци е онзи чувствителен барометър на времето, което го прави актуален, проблемен, жив и динамичен. Най-добрите ни документални филми не са само регистратори на събития и факти. Те са онези първи откриватели на нови явления, на нови процеси, които се извършват в нашето общество, характерни за неговото динамично развитие. Документалният филм, общо взето, бързо реагира и точно отразява както фактите и процесите, които бележат възходящото развитие на нашето общество, така и онова, което пречи на това развитие. Това показва и фестивалът на късометражния филм в Пловдив, и международните успехи на редица наши документални филми. Първооткривателското начало, за което стана дума, е много ценно като факт сам по себе си и като отправна точка в търсенията на игралния филм, пък и на другите изкуства, и трябва да се утвърждава като генерална линия в нашия документален филм. Радостен е фактът, че към усилията на нашите опитни документалисти в това отношение напоследък се прибавя желанието, амбицията, дързостта на цяла група млади хора. Появата на млади документалисти не се ограничава с отделни случаи. Това е процес на освежаване, подмладяване и в известен смисъл на обновление на нашия документален филм, който процес заслужава пълна и активна подкрепа от нашия съюз. Във филмите на това младо поколение ще видим грапавини, някъде професионално неумение, дори наивност. Но откриваме присъствието на буден и чист поглед, наличието на фактивна, граждански ангажирана мисъл. Опитът, гражданската съвест и политическата зрелост на нашите постари документалисти и дързостта и свежестта на по-младите ни гарантира едно радостно бъдеще на нашия документален филм, пред който, естествено, стоят редица нерешени проблеми. Ще се спрем само на два от тях, които в момента, струва ни се, са особено остри и трябва да намерят своето правилно и бързо решение.

С преминаването на Студия за документални филми към „Българска телевизия“ производството на документални филми премина на 16-милиметрова лента. Не бихме се спирали на този въпрос, ако той беше само от технически характер. Знаем, че възможностите на 16-милиметровата лента са значително по-малки от тези на 35-милиметровата и по отношение на изображението, и особено по отношение на звука. Но това е само една страна на въпроса. Много по-важната страна е съхранението на вече готовия филм. За сега у нас такова съхранение не може да има, когато филмът е на 16 милиметра. Но определението „документален“ има две значения. Едното: този филм борави с живите, неподправени факти на живота, и второто: той остава като документ, като летопис на времето. За никакъв документ, т. е. за документален филм, не можем да говорим, щом не можем да го съхраним. Напоследък се яви идеята документалните филми да бъдат излъчвани на две ленти. Във връзка с това документалистите казват, че вече ще правят телевизионни предавания, а не филми. Това е пресилено, защото признаците дали една филмова лента е филм, или не, са от идейно-естетически характер. Но, така или иначе, ако тази практика се възприеме, ние няма да имаме документални филми. Не бива да четем тесногръдо и догматично решението на Политбюро, което определя производството на телевизията да бъде на 16 милиметра. Трябва да дадем на документалния филм възможностите на 35-милиметровата лента поне докато се намери начин за съхранение на тясната лента. Ясно е, че това не е технически въпрос, а въпрос на съществуване на документалния филм.

Вторият въпрос, който искаме да поставим, е въпросът за мястото на документалния филм в най-конкретния смисъл на думата. Няма да дискутираме дали неговото място е в „Българска кинематография“, или в „Българска телевизия“, защото и двата института са български, те са сродни и взаимно си сътрудничат. По-важното е, че документалният филм в момента живее на три места — в телевизията, в СНПФ и в СИФ. На пръв поглед това е разточителство и охолство при острата нужда от жилища в страната. Но на практика документалният филм няма свой дом. При нашите мащаби и възможности такова разпийаване на силите е най-малко нерационално. Това положение винаги ще води до привилегирани и ощетени страни, а отгук и нездрави настроения в средите на документалистите. Това не е от полза за никого и най-вече за развитието на документалния филм. При такова положение не може да се мисли за единно идейно-художествено ръководство на документалното кино. Задачите, които има да решава то, изискват обединените усилия на всички документалисти. Убедени сме, че това е единствено верният път за документалния филм и че този път ще ни доведе до още по-добри резултати, до още по-големи художествени постижения.

Трябва да кажем, че СБФД и партийната организация са полагали усилия за решаване на проблемите на документалния филм. Но тези усилия не са били постоянни, опитите да се решават редица проблеми са били плахи и неуверени. Често пъти сме се съгласили пред сложността на проблемите на документалния филм. Предстои ни да тръгнем смело към тях, да се заемем решително с тяхното принципно решаване.

*

Научно-популярният филм има добри постижения през изтеклата година. Ако вземем за критерий оценката на комисията за идейно-художествени качества, вътрешните и

международните награди, получени през 1977 година, можем да направим извода, че художественото ниво на научно-популярния филм расте. Творците в тази област не се успокояват, търсят, експериментират. Това се вижда и на международния симпозиум, който се провежда в София през декември. Създавайки голямата роля на киното в нашето време, време на научно-техническа революция, те търсят пътищата към все по-големи художествени постижения и чрез тях по-силно и ефективно въздействие. Не случайно предложената от наша страна тема на международния симпозиум бе „Високите художествени качества на научно-популярното кино — важно условие за неговото въздействие върху зрителя“.

Творците от научно-популярното кино ясно съзнават, че прогресът в науката и техниката сам по себе си е една относителна ценност. Неговата действителна стойност се изяснява само когато бъде отнесена към човека, към неговия живот и съдба. Много важно е кой и в каква посока използва постиженията на науката. Затова обективистичната оценка, обективистичният подход при популяризиране на научните постижения трябва да бъде чужд на нашите творци. Трябва да се води непрекъсната борба за хуманизирание на науката. Вниманието на популяризаторите не бива да се задържа само върху добрите намерения на учените, на откривателите, а и на крайния резултат, до който те водят или могат да доведат.

Съвременният информационен взрив поставя много проблеми. Голяма част от натрупаната информация потъва в библиотеките и другите хранилища. На практика вече е невъзможно тя да бъде усвоена от отделния човек, както това е ставало в миналото. Затова в редица учебни заведения вместо затлачването на обучаваните с огромна информация се търси развиването на любов и интерес към науката, развива се самостоятелното мислене и стигане до истината, обучават ги откъде и как да извличат и използват необходимата им информация. Това е едно перспективно направление и за дейците на научно-популярното кино.

Какво може да пожелаем за използването на научно-популярните филми, за създаването на още по-благоприятни условия при тяхното създаване.

Освен подобряването и разширяването на техните прожекции по линията на „Разпространение на филми“, трябва да се използват всички възможни канали като телевизията, продаването и отдаването им под наем на заинтересованите институции и т. н. Това се прави вече за научно-техническите филми, но трябва да се намерят съответните организационни форми и за другите.

Изискванията към научно-популярния филм растат, задачите се усложняват, все нови и нови изразни средства навлизат в него. Това предполага участието на повече сътрудници, на нови специалисти във филмопроизводството, а основният състав на снимачната група в повечето случаи си остава такъв, какъвто беше в първата година от създаването на студията — режисьор, оператор, директор на продукция и асистент-режисьор.

В студията няма звукооператори, а звукът отдавна е равнопоставен компонент в късометражния филм, има само двама асистент-режисьори, няма декоратори, макетчици и т. н. Много от тях дейности по неизбежност се вършат на самодейни начала и естествено на самодейно ниво.

Състоянието на студията по отношение на производствените площи е плачевно. Този въпрос ще бъде решен до голяма степен с изграждането на новата студия на Киноцентъра, но доколкото за това са необходими минимум осем години, трябва да бъдат намерени временни решения.

Пагубно влияние върху творческия процес оказва и непрекъснатото прилагане на организационни методи, начини на планиране, финансиране и отчитане, предназначени за други сфери на дейност, несъобразени с особеностите на филмопроизводството. Творческите работници не само губят много време, докато преодолеят лабиринтите на бюрократията, но тя вече е забрала голяма част от тяхното съзнание и все повече изтласква оттам творческите съображения и изисквания.

Трябва да кажем, че съюзът и партийната организация през изтеклата година не са отделяли нужното внимание на проблемите, които стоят пред научно-популярния филм. Ние не проявихме достатъчно внимание и настойчивост да се занимаваме с тези проблеми. Това е голям наш пропуск. Не бива да разчитаме само на съюзните членове, които работят в СНПФ, още повече че техният брой е твърде малък. В това отношение търпим сериозна критика и трябва час по-скоро да променим нещата. Но искаме да кажем, че такова разбиране трябва да има и от страна на студията. Необяснимо е нежеланието за по-тясно сътрудничество от страна на административното и партийното ръководство на СНПФ. За това говори дори само фактът, че на отчетно-изборното събрание на партийната организация в студията не бяха поканени нито представители на съюза, нито на партийната организация на съюза. Всъщност не бива да говорим за сътрудничество, а за една обща работа, за такива отношения, каквито съществуват например между съюза и СИФ. Надяваме се, че новото партийно бюро в СНПФ ще има и ново отношение по този въпрос и желание за съвместна работа.

На партийната повеля за високо качество и ефективност, която се превърна във все-

народно движение, ние отговаряме преди всичко с качеството и ефективността на нашите произведения, с идейно-художествената стойност на филмите, със стелента на тяхното въздействие върху зрителите. Постарахме се да направим преценка на нашата дейност в това отношение и да открием онези невралгични места, онези проблеми, чието решаване би ни осигурило по-големи завоевания и би повишило стойността на нашето творчество. Но за нас, филмовите творци, девизът „качество и ефективност“ има и друга важна страна — сферата на производството. Няма друго изкуство, където икономическите и техническите фактори да влияят до такава степен и да са така тясно преплетени с въпросите на творческото. Въпросът за качеството на изобразението и звука в нашите филми не е въпрос технически, а въпрос от политическо и идеологическо значение. Защото не може една лоша лента да носи силно внушение, не може един неясен и слаб звук да предаде мисли и идеи, колкото и големи да са те. Разглеждаме този въпрос като идеологически, защото знаем голямото значение на високото техническо качество за въздействието на филма върху зрителя. Преценявайки голямата важност на въпросите по организацията на производството и неговото качество, партийната организация става инициатор на едно обстойно и всестранно оглеждане на състоянието на Киноцентъра — основната производствена база — с участието на ръководството на съюза, ДО „Българска кинематография“ и СИФ. Правят се сериозни усилия за намиране на най-ефективна организация на филмопроизводството, търсят се най-добрите възможности за повишаване на качеството. Тази дейност премина от едно широко съвещание в различни работни групи, които и в момента правят своите проучвания. Можем да кажем, че сме на път да излезем от сферата на общите разисквания, оплаквания и пожелания. Впрегнати са усилията на административните ръководства, на съюза и на партийната организация. Всичко зависи от това, доколко тези усилия ще бъдат настойчиви и постоянни. Това зависи от всички нас и вярваме, че ще постигнем резултати. Една от главните задачи на бъдещото партийно бюро трябва да бъде подобряването на организацията в производството и повишаването на техническото състояние на българския филм.

*

Всички клонове на нашата работа са тясно свързани с въпросите на идеологията. Така че не бихме могли да говорим за сфери от идеен и сфери от някакъв друг характер. Всички въпроси, които сме дискутирали на събрания, симпозиуми, срещи, разговори, са въпроси на идеологията. Няма да изброяваме всички мероприятия на съюза и партийната организация, които не са малко. Говорейки по въпросите на нашето творчество, ние всъщност говорим по въпроси на идеологията. Тук обаче изниква опасността нашата идейно-възпитателна работа да бъде разтворена, погълната в общата работа на съюза и организацията. И трябва да кажем, че през миналата година тази опасност стана реалност. През годините ние почти нямаме събрания от чисто идейно-възпитателен характер. Наистина, основната форма на нашата партийна просвета бе теоретичната конференция. Но тя мина при недостатъчното участие на всички комунисти. Това е сериозен пропуск в работата на ПБ. Трябва да се върнем към практиката да се организират събрания, на които партийните членове, всички творци да бъдат компетентно и широко запознавани с политическото развитие на света, с класовата борба в нейните многобройни форми, с въпросите на идеологическата борба. Такива събрания винаги са предизвиквали изключителен интерес и са били от голямо значение за всеки. Задача на бъдещото партийно бюро е да възстанови тази традиция.

Няма да се спираме дълго на въпросите от социално-битов характер. С тях се занимава главно Творческият фонд и можем да кажем, че ги решава успешно. За това говори и фактът, че най-после строежът на жилищен блок е нещо реално. Усилията на съюзното и партийното бюро, на ръководството на фонда се увенчаха с успех. Имаме основания да вярваме, че въпросите от социално-битово естество и напред ще се решават успешно.

И като преценяваме дейността на организацията през отчетния период, можем да кажем, че тя е подпомагала държавните органи и съюза в тяхната работа, участвувала е активно в кинематографичния живот, има своя дял във възходящото развитие на филмовото изкуство. Филмовите дейци-комунисти са най-активните членове на нашия съюз, тяхното участие в живота на съюза е голямо и решаващо. Налице е добра връзка между бюрото на съюза и партийното бюро. Съществува единомислие и взаимно доверие, усилията за решаване на проблемите са общи и еднопосочни. Всички по-важни въпроси на филмовото изкуство и на съюзния живот са разгледани от двете бюра. Отделни случаи на недобра координация са водили до лош резултат. Например обсъждането на сценария 1976—1977 г., което мина вяло и формално. Но такива отделни случаи не определят общия тон на нашата работа. Те само ни показват, че близкото сътрудничество между двете бюра, тясното взаимодействие осигуряват условията за един богат и съдържателен съюзен живот. А през изминалата година можем да кажем, че той беше именно такъв — богат и съдържателен. Мероприятия, които уважават със своите мащаби и високо практическо и теоретическо ниво са конгресът на ФИАФ и международният симпозиум на тема „Влиянието на съ-

ветското нямо кино върху световното кино“, двустранният симпозиум с Госкино на тема „Националното и интернационалното в социалистическото киноизкуство“, международният симпозиум по въпросите на научно-популярното кино.

Участвувахме активно в редица международни инициативи като симпозиума „Октомври и световното кино“ в Москва, международния симпозиум за „Мястото и ролята на социалистическите кинематографии в световния кинематографичен процес“ в Будапеща, двустранния симпозиум с ГДР за игралното кино на двете страни. Освен теоретичната конференция на тема „Киното и естетическото възпитание“ проведохме дискусия на тема „Замисъл и реализация на игралния филм“.

Особено широка и богата бе нашата дейност във връзка с III конгрес на културата и 60-годишнината на Великата октомврийска революция. Десетките срещи на творчески колективи със зрителите, портрети на изтъкнати наши творци, панорами на българския филм, които проведохме в чест на конгреса буквално в цялата страна, се превърнаха навсякъде в празници на българския филм. Празници на съветското кино организирахме съвместно с ДО „Българска кинематография“ във всички големи центрове на страната. И това бяха наистина празници на дружбата, на любовта и признателността към Съветския съюз.

*

Опитахме се да преценим нашата работа в светлината на решенията на XI конгрес на нашата партия и Юлския пленум на нейния централен комитет. Тези решения ни задължават да бъдем възискателни и критични към своето творчество, към своята работа като граждани и комунисти. Можем да кажем, че този дух на възискателност и критичност съществува в нашата работа, но че са нужни още много усилия, за да станат партийните решения стил, ежедневие и закон в живота на партийната организация, в живота на всеки комунист. Изминаха две години от излизането на решението на Политбюро „За по-нататъшното развитие на българското киноизкуство“. Отчетната година беше година на равностметка за това, доколко сме изпълнили това решение. Тази равностметка бе направена с широкото участие на държавните органи, съюза и партийната организация. В тази преценка взе участие и целият отдел „Изкуство и култура“ на ЦК. Това говори колко голямо е значението на това решение за развитието на филмовото изкуство у нас и каква важна роля ни определя ЦК в борбата за изграждане на комунистическо съзнание, на развито социалистическо общество. Можем да кажем, че решението на Политбюро се изпълнява успешно в главните си направления, но има редица проблеми, които чакат своето най-точно разглеждане и най-правилно решаване. Това е задача, която стои пред нас, филмовите творци, задача както на ДО „Българска кинематография“ и „Българска телевизия“, така и на СБФД. В решаването на тази задача най-голям дял се пада на партийната организация, на всички комунисти. Най-активното участие на всички нас гарантира нейното успешно решаване. Предстои национална партийна конференция, на която ние трябва да се явим с изпълнен дял на творци-комунисти, които са дали всичко за развитието на българското филмово изкуство, за това българският филм да бъде по-дълбок, по-въднуващ, по-богат и ярък, да бъде мощно оръжие в борбата за комунистическо възпитание на народа.

Реквием за Чаплин

Не ми се пише реквием за философа с щедро сърце на клоун. Чаплин си отиде, но малкият Чарли все така ще ни гледа от екрана — разбиращ и недоумяващ. И ще ни весели въпреки обидите и несгодите. Човечен и раним, мъдър и чувствителен. Вечен като живота. Чужд на ореола и пиедесталите.

Философ. . . и клоун!

Никой не е съчетавал така добре умното и смешното, дълбокото и достъпното. Философските му прозрения са чисти като звънлив детски смях. Биологичната първичност на смеха му ражда неизмерими мисловни богатства.

Нищо не е случайно.

Нищо не е излишно.

Но не математическа — музикално-артистична е формата на неговите филми. Не се чувствуват предварителният труд и усилието. Тя се лее — леко и изящно — като песен.

Чаплин добре знаеше как в о пее...

З а щ о пее. . .

И как пее. . .

Да вземем темата за ГЛАДА в „Треска за злато“! Такава случка като сваряването и изяждането на обувката е първично ясна за всяко дете. Именно категоричността на





▲ „Модерни времена“



„Кучешки живот“ ▲ ▼ „Великият диктатор“



„Един крал в Ню Йорк“ ▲

„Цирк“ ▼



основните обстоятелства отприщва въображението за изобилни, остроумни вариации върху основната тема, за филигранна актьорска обработка на всеки детайл от този необикновен обяд. Майсторската игра на Чаплин превръща връзките на обувките в най-вкусни „спагети“, пирончетата — в малки кокалчета. . . Подметката е приподнесена като котлет. Тези гастрономически пируети на границата на гладната смърт се приемат хумористично чрез една парадоксална инверсия: те подчертават отчаяната упоритост на златотърсачите, като откриват комични нотки в дълбокия трагизъм на ситуацията.

Да вземем темата за ТРУДА в „Модерни времена“! Чарли — малкият човек — е станал механизмиран придатък към машината. Така се ражда атракционът с гаечния ключ: навсякъде Чарли вижда само гайки, които трябва да бъдат затегнати. . . Върху парадоксалността на травмизираното му съзнание се гради и първият пласт на смеха, и дълбокият трагизъм на обобщението.

Да вземем темата за ВЛАСТТА във „Великият диктатор“! В опиянение от собственото си могъщество Хинкел жонглира с балон, върху който е изобразено земното кълбо. Като непосредствена, първична шега — това е клоунада от цирка. Но

какви асоциации ражда тази „клоунада“ у политически мислещия човек, който знае хода на историята и социалния опит от Втората световна война!

Примерите могат да продължат. Можем да си спомним финала на „Пилигрим“: как Чарли върви по граничната межда. . . Можем да си спомним танца с хлебчетата или събуждането на Чарли при статуята на Благоденствието. . . Можем да си спомним ловкостта, с която брои банкнотите бившият счетоводител, по неволя престъпникът — господин Верду. . .

Методът е единен:

— пределна непосредственост и заразителност на прякото възприятие. . .

— и безкрайно мисловно богатство на асоциативното зрителско съпричастие. . .

С това преди всичко е неповторим геният на Чаплин — с абсолютния диапазон на художественото въздействие върху всеки зрител. Изкуството му покорява и невръстното дете, и свръхинтелигента. То е чато безкрайна стълба.

На първото стъпало се изкачват всички.

Нагоре вървиш според енергията на ума и сърцето си, но никога не достигаш предел.

НЕДЕЛЧО МИЛЕВ

Безсмъртието на Чарли

На 25 декември 1977 година недостижимият и неподражаем Чарлс Спенсър Чаплин си отиде от живота. Но той остави на бъдещето своя „малък човек“ с широки панталони и тясно сако, с малко бомбе и огромни скъсани обувки, своя Чарли със смешна походка и тръстиково бастунче. Завеща на хората мъдростта на очите и детското очарование на усмивката му, човечността и оптимизма, непримиримостта му към нелепостите на живота, устойчивостта му към превратностите на съдбата.

Чарли Чаплин почина! Малцината, които имаха двойното щастие да се доближат до него и в действителността, изпитват мъка по загубата на този светъл, чист и неповторим човек. . .

Беше през 1970 година. Голямата зала на Двореца на фестивалите в Кан, претъпкана от хора, шумеше като кошер в очакване да бъдат обявени наградите. Изведнъж настъпи необикновена, благоговейна тишина. На сцената нищо не беше се променило. В следващия момент се разнесе шепот: „Чарли Чаплин, Чарли Чаплин!“ Като по даден знак всички погледи се насочиха към официалната ложка на балкона, зад перилата на който не след дълго се показва снежнобялата коса и невисоката фигура на онзи чародей, който повече от половин век бе раздавал на публиката щедростта на сърцето, дълбочината на мисълта, гениалността на таланта си. Вълнение се изписа по лицата на всички, дори и по тези на професионалистите, свикнали да контактуват на живо с големите имена на киното. Но Чаплин беше нещо различно, нещо необикновено. За втори път в живота си бях участник и свидетел на спонтанно и неудържимо бликащо възторг на хора (първия път беше при излитането на Гагарин в космоса), бурно аплодиращи, нестихващо скандиращи в продължение на цели десет минути „Чарли на сцената“. Множество ръце подеха Чаплин и го качиха на подиума. Ръкоплясканията не стихваха. Дъжд от цветя и букети (предназначени първоначално за лауреатите на фестивала) буквално засипаха патриарха на седмото изкуство. Бях на втория ред и имах усещането, че ако протегна ръка, ще докосна великия Чаплин. Във всеки случай можах отблизо да видя бликналите сълзи в очите на този необикновен човек и творец, да чуя живия му, развълнуван глас да казва: „Благодаря ви, много ви благодаря, скъпи приятели.“ Когато Чаплин излезе на авансцената и се поклони ниско на публиката, някой му подаде един бастун. Тренираните десетилетия пръсти сръчно завъртяха в познат жест бастуна. Дребната фигурка в порив на нявгащната си гъвкавост и пластичност



направи няколко стъпки с добре известната ни, смешно подскачаша характерна походка. На сцената не беше вече осемдесет и една годишният старик... Пред очите ни оживя онзи смешен и малко тъжен несретник, унижаваният и преследваният скитник, себераздаващият се и дирекцията справедливост самотник Чарли, стремящ се към единствено достъпното за него щастие — да оживее.

Чарли, завладял целия свят, станал любимец на хлапета и на професори, на поети и на хора на черния труд. Този образ води началото си от 1913 година, когато Чаплин става партньор на Макс Сенет в холивудското студио „Кистоун“. Тази година актьорът стъпва на трудния и дълъг път на филмовото изкуство, изискващо ярък, самобитен талант и постоянен, упорит труд, който да го изведе до върховете на славата и обезпечеността. Както той сам казва „часът на щастието бе дошъл“ след много глад и мизерия, страдания и унижения през детството и юношеството.

Роден през 1889 година в семейството на актьор-ексцентрик и певица от мюзикхол, рано приключили творческия си и житейски път — единият в кръчмата, а другият в лудницата, Чаплин скоро познава нищетата на бедните лондонски квартали и жестокостта на сиропиталищата на викторианска Англия. Случайността и нуждата го качват на сцената още на петгодишна възраст. На импровизираната естрада в един войнишки стол пеела майката на Чарли. Гласът ѝ пресекнал по средата на песента. Тогава директорът на „шоуто“ изгласкал на сцената хлапето, за да предотврати скандала. Детето пеело, а върху му се сипели монети. На осем години взема участие в представеното от трупата „Осемте ланкширски момчета“ детско вариете в ролята на Котарака в чизми. Десетгодишен пее по кафенетата, играе в цирк и в мюзикхол. Упражнява жеста, мимиката, походката. Тренира гъвкавостта на тялото и на духа, за да е весел, когато му е най-тъжно, да разсмива, забавлява и се харесва на публиката. Седемнайсетгодишен той влиза във водевилната трупа на Фред Карно, с която през 1912 г. заминава за Америка, откъдето ще се върне отново в Европа едва след 40 години, спечелил популярността и обичта на милиони зрители от цялата планета.

Чаплин е всепризнат, поливалентен гений в киноизкуството. Той е автор в най-дълбокия и пълен смисъл на тази дума на своите 80 филма. Сам измисля и комбинира комедийните си трикове и гегове. Сам пише сценариите, режисира и художествено оформя своите творби. Изпълнява главната роля и композира музиката за тях. Детайлно и конкретно разработените сценарии поразяват с простотата на фабулата и богатството на ситуацияите, епизодите, сюжетните линии. Класически шедьоври на кинодраматургията ще останат „Светлините на града“ (1931 г.), „Модерни времена“ (1936 г.), „Великият диктор“ (1940 г.). Експресивната музика към „Цирк“ (1928 г.), „Светлините на рампата“ (1952 г.), „Един крал в Ню Йорк“ (1957 г.) и „Графинята от Хонг-Конг“ (1967 г.) притежава мелодичност и напевност, които скоро я превръщат в популярна мелодия, тананикана непринудено от зрителите. Режисурата на Чаплин акцентира и се съсредоточава върху характера и същността на образите, без да маниерничи с кинотехниката. В нито един от филмите си Чаплин не помества камерата от статива ѝ. Чаплин както никой друг умееше да изпълнява ярката комедийна форма с наситено драматично съдържание. Искреността, вътрешният драматизъм, подчертаното чувство за художествена мярка (всеки път съобразено със стилистиката на филма), завидната пластичност и експресивност са отличителните белези на актьорското му майсторство. Това, което го обезсмърти и направи неподражаем, е изграденият от него персонаж — тип Чарли. Особеностите на нямото кино го направиха универсален, достъпен и разбираем за всички социални слоеве от всички националности. Спомените на Чаплин от младите му години го сродяват завинаги с народа, с бедните, онеправдани, „малки“ хора от всички страни. От тези спомени и от острата му наблюдателност на художник, свидетел на своята епоха, ще черпи вдъхновение будното му социално изкуство.

Дори зрителят, видял само един филм на Чаплин, би могъл да си даде сметка за майсторството и главната тема на художника. Аз имах щастливата възможност да гледам панорама на Чаплин, съставена от всичко, което френската Синематека притежава от него. Тогава ми стана ясно, че дълбокият смисъл на неговото творчество може да бъде разкрит едва при съпоставяне на всичко, създадено от него. Образът на Чарли и идеите, които той носи, никога не се изчерпват от сюжета само на един филм. Чаплин пренася своя Чарли от филм във филм, като всеки път го изкачва едно стъпало по-високо в художествено-творческо и идейно, общественно-социално и общочовешко звучене. Още от ранните си скечове от 1913 до 1917 г. (когато годишно той

прави средно по дванайсет десетминутни филма), предназначени само да разсмиват, се прокрадват социални нотки като тези в „Скитникът“ (1915 г.), „Емигрантът“ (1917 г.) и с това той прави преврат в американската бурлескна комедия.

Чарли е неотделим от Чаплин, защото постепенно и все повече първият се превръща в автобиографична трансформация на втория. В собствения си павилион на холивудската улица „Лабреа“ Чаплин снима всичките си пълнометражни шедеври от „Кучешки живот“ (1918 г.) до „Светлините на рампата“ (1952 г.). Във всеки следващ филм все по-силно и по-мажорно започва да звучи една от основните теми на Чарли — дълбоката му човешка доброта и отзивчивост, грижата на „малкия“ човек за по-слабия и беззащитен от него „малък“ човек като в „Хлапето“ (1921 г.), „Пилигрим“ (1923 г.), „Светлините на града“ (1931 г.). Тема, която някои наричат донкихотовска, защото всеки път грижата за другите става извор на собствените му нещастия. Чарли носи от филм във филм чистото си и по детски наивно сърце, чуждо на користта и неусвоило нито един от вълчите закони на капиталистическото общество. Все по-често той се вглежда, като Калверо от „Светлините на рампата“, не само в дълбините на душата, но и във времето, в което живее, в действителността, която го окръжава. И заедно с това все по-критичен става погледът му към този безпощаден и нечовешки свят, превръщащ хората в придатъци към машините — „Модерни времена“. Все по-остри стават стрелите на иронията и сатирата, с които осмива преклонението пред златния телец в „Треска за злато“ (1925 г.), разголява цинизма, порочността и престъпността в „Господин Верду“ (1947 г.), бичува системата и злъчно осмива „американския начин на живот“ в „Един крал в Ню Йорк“. (Зад всеки комедиен епизод на тези филми стои голям и сериозен политически проблем от тъмната епоха на маккартизма, когато страхът разяждаше душите и превръщаше слабохарактерните хора в отрепки.)

Колкото повече и по-дълбоко героят на Чаплин навлиза в реалността на живота и неговите проблеми, толкова той става по-малко маска и повече

„Треска за злато“



живо същество. Възщност за последен път се срещаме с автентичната маска на Чарли, макар и претърпяла известни изменения, в силната политическа сатира над фашизма „Великият диктатор“ (1940 г.). Наистина нужни са голяма гражданска смелост и творческа честност, за да пародираш образа на всемогъщия по онова време фюрер, отъждествявайки го при това с един бръснар-евреин. Смелост и честност са били необходими и за да държиш реч в разгара на II световна война, с която да искаш час по-скорошното откриване на втория фронт (и не само с това да манифестираш симпатиите си към Съветския съюз), да се опълчиш срещу „гонитбата на вещици“ и черните списъци на маккартизма, да застанеш открито в защита на Етел и Юлиус Розенберг, да не скриваш пасифизма си в една милитаристична държава. Всичко това, както можеше да се очаква, изправя Чарлс Спенсър Чаплин пред Федералното бюро за разследване на антиамериканска дейност. Но и всичко това засилва още повече обичта и уважението на всички народи към него и му донася най-високата награда на световното движение на борците за мир. Още една награда получава Чаплин през 1972 г., този път за творческата си дейност. Един закъснял „Оскар“ за големия художник и великия артист, отдал всичките си сили и целия си талант на най-демократичното и най-масовото от всички изкуства.

Паметна ще остане в историята на киното шестминутната финална сцена на „Великият диктатор“, в която Чарли Чаплин превръща екрана в политическа трибуна, за да завещае на своите зрители и на поколенията своето гражданско и политическо кредо, което и днес, 37 години след като е било оповестено, не е загубило нищо от своята свежест, човешка правдивост и актуалност:

„... Ние трябва да живеем, за да си помагаме едни други. Това е присъщо на човека. Да живеем за щастието на всички, а не от нещастieto на другите! Нашата добра земя е плодородна. Тя може да ни изхрани всички. Животът може да бъде свободен и прекрасен, но ние се отбихме от правия път. Алчността отрови душата на човека, ненавистта раздели света, въвлече ни в страдания, катастрофи и кръвопролития. Знанията ни направиха цинични, разсъдливостта ни — студени и жестоки. Ние твърде много мислим и твърде малко чувстваме. На нас ни е нужна човечност повече отколкото машини, доброта и нежност — повече отколкото разсъдливост. Без тях животът се превръща в насилие и тогава всичко погива. Не се отчайвайте! Докато на Земята живеят хора, свободата не ще умре!... Хора, вие имате власт да създавате не само машини, но и щастие. Вие можете да направите живота едно прекрасно, изумително приключение. Да се обединим и да се борим за един добър свят, който ще даде на хората работа, на младите — бъдеще, на старите — обезпеченост! Да се борим за унищожението на алчността, ненавистта, нетърпимостта!“

Още през 1918 година след „Кучешки живот“ Чаплин бе казал: „Аз ще изчезна, като оставям на света прекрасни филми (надявам се, че това е така). И когато мен няма да ме има, за мен ще остане добрият спомен.“

Да, Чаплин, ти ни остави един прекрасен спомен и твоят Чарли ще живее в тази част от душата на всеки от нас, в която винаги ще намира отклик чуждата болка и неуспех, човешката беда и печал.

НЕЛИ КОНСТАНТИНОВА



Сергей Айзенщайн:

„Живях, замислях се, увличах се“

Осемдесет години от раждането на Сергей Михайлович Айзенщайн, режисьора на „Стачка“ и „Броненосецът „Потьомкин“, на „Октомври“, и „Старото и новото“, на „Александър Невски“ и „Иван Грозни“, автора на стотици теоретични и критически изследвания, учителя на няколко поколения кинематографисти. . .

Той бе от малцината, които познаха световната слава твърде рано. Едва двадесет и седемгодишен, след премиерата на буреносния „Потьомкин“, той почувствува приятния гъдел на Байроновите думи: „И на сутринта се събудих знаменит.“ Морето на човешкото признание го понесе на мощните си вълни. На филма се посвещаваха статии, разкази, стихове, картини и скулптури. Фойхтвангер писа подробно за него и неговия триумф в романа си „Успех“. Американската киноакадемия го провъзгласи за най-добрия филм на 1926 г. Парижкото изложение

на изкуствата през 1926 г. му присъди най-голямата награда — Супер гран при. Младият режисьор бе канен не само на гала-премиери. С него се провеждаха срещи, разговори, поверяваха му лекции. Навсякъде бе сподирян от бурен възторг и истеричния крясък на реакционната преса: „Да се изгони червеният агитатор!“ — от Париж, от Мексико. . . Напразно. Тогава Холивуд се опитва да го купи — Айзенщайн подписва договор. Замисля да осъществи филм за „златната треска“ в Калифорния, след като през 1848 г. във владенията на капитан Зутър се откриват златоносни жили. Но това е опасно. Холивуд отказва. Приема по-неутралния материал — „Американска трагедия“ по романа на Теодор Драйзер. Но и това се оказва опасно и отново отказва. Айзенщайн и неговият оператор Едуард Тисе снимат хиляди метри лента в Мексико, която заминава за Ню Йорк за проявяване и не се връща никога при своите



С. Айзенщайн през 20-те години

автори. В Съветския съюз — четири изумителни по своята сила, темперамент и експериментаторски дух платна — „Октомври“, „Старото и новото“, с първоначално заглавие „Генералната линия“, „Александър Невски“ и двете серии на „Иван Грозни“. И няколко неосъществени замисли: сценарият за Ферганския канал, недовършеният филм „Бежин луг“, незаснетият филм за Пушкин и третата серия на „Иван Грозни“, още няколко ненаписани книги, няколко недовършени изследвания. .

А славата расте. През 1939 година американските вестници се напреварват да съобщават, че по специалното желание на Франклин Делано Рузвелт в Белия дом прожектират „Александър Невски“. В първия обемист том на американския „Филм индекс“ за киното, излязъл през 1941 година, според написаните страници за Айзенщайн, той заема четвърто място — след Чаплин, Грифит и Мери Пикфорт. В разгара на войната сборникът от теоретически

статии на Айзенщайн се разпродават моментално в Америка и Англия. Пощата донася „контрабандно“ издание на испански език, отпечатано в Аржентина. А след капитулацията на Япония се изяснява, че по време на войната и там е бил издаден превод на японски език. . . На 48 години — две години преди смъртта — Айзенщайн вече чете за себе си, че е „един от най-знаменитите режисьори на нашето време“. Френското списание „Ла ревью дю синема“ пише: „Появата на всеки нов филм на Айзенщайн предизвиква такова учудване, каквото би породило създаването на нова пиеса от Корней. Направено бе всичко, за да се създаде история на киното, та започна да изглежда, че режисьорите-класици са живели в друг век. . . Драгovolно бихме простили на Айзенщайн, че е жив, дори ако се задоволише да повтаря „Потомкин“ или „Генералната линия“. Но „Иван Грозни“ преобръща наопаки всички здрави и прости мисли, които

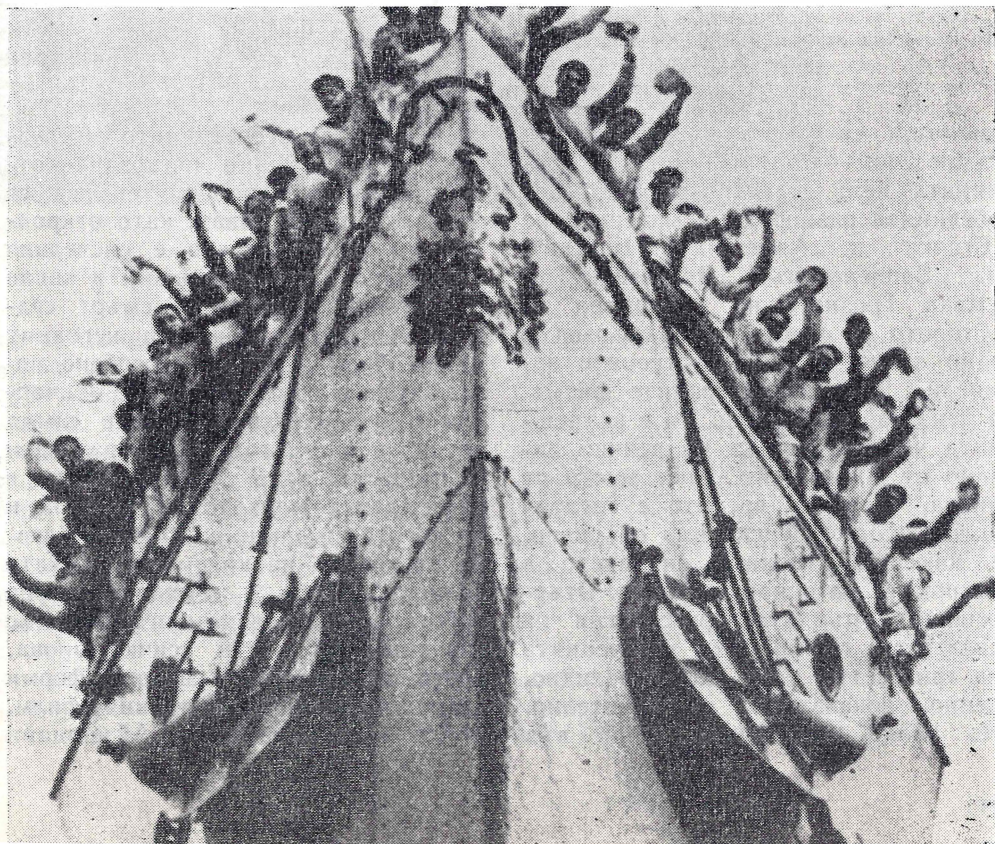
критиката извлече от изучаването на големите създатели на нямото кино.“

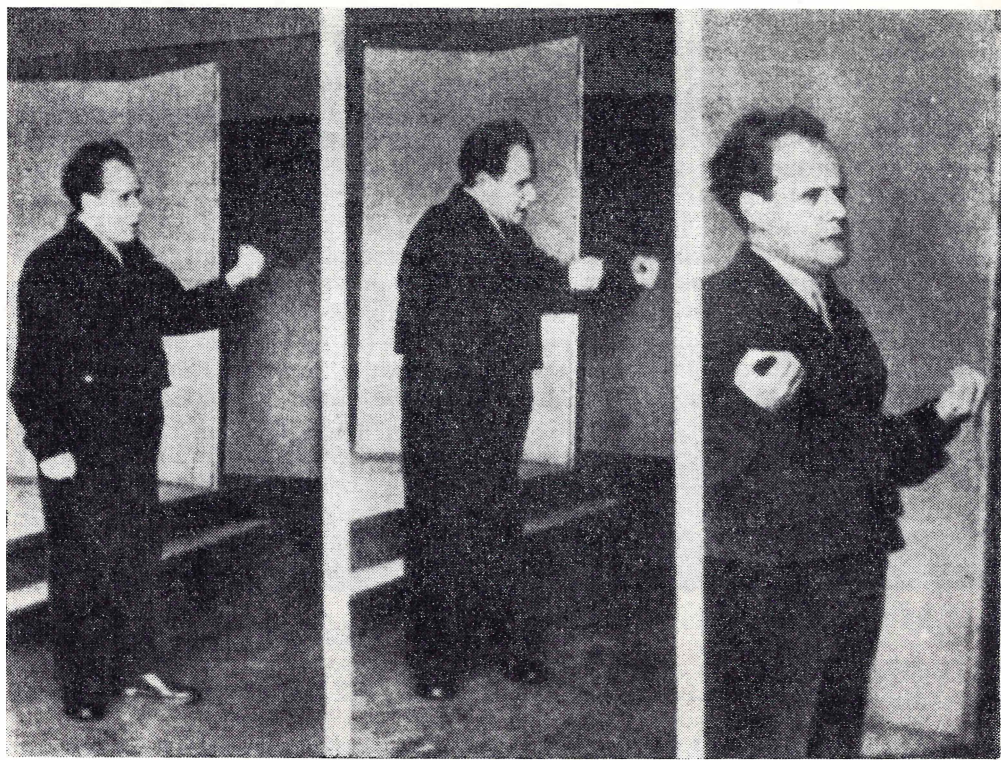
Но това, което можеха да простят френските критици, Айзенщайн никога не си е позволил и да помисли: винаги енергичен, винаги устремен, той бързаше да създаде нещо ново: разкъсван между филмовото творчество, теоретичното изследване и педагогическата дейност. В това отношение той е една изключителна личност с щедро излъчване, за която нормалните представи не са по мярка. Пръв разбра това В. Мейерхолд, който през 1923 година му подари снимка със следния автограф: „Гордея се с ученика, станал вече майстор. Обичам майстора, създавал вече школа. На този ученик, на

майстор — С. М. Айзенщайн — моят поклон.“

Айзенщайн дойде в изкуството с революцията и като революцията рушеше старото, за да съзижда новото. Млад като нея, той прекриваше през времето — с филмовото си творчество и с перото. Защото изключителната му ерудиция и енциклопедични способности неотклонно го караха чрез образи и слово да търси съвършенството, хармонията, единството: безстрастно анализирайки, безпоощадно критикувайки самия себе си, страстно увличайки се и увличайки другите. Очевидният конгломерат от несъвместими и несъизмерими теми и замисли на филми, от отделни теории и критически статии в крайна сметка се оказаха

„Броненосецът „Потьомкин“





По време на лекции във ВГИК

сменящи се маски върху един и същи лик — въплъщението на голямата цел: единството. Тази цел обединява разнородния материал на „Стачка“ и „Александър Невски“, на „Броненосецът „Потьомкин“ и „Иван Грозни“, на „Октомври“ и „Старото и новото“. Тя свързва в едно звено и неосъществените замисли, и нереализираните филми, и неиздадените книги. Тя е вътрешната червена нишка на всичко писано от Айзенщайн. Днес много от онова, което на времето е изглеждало странно, неясно или объркано, е намерило точното си място в историята на киноизкуството. Отърсено от гръмката фразеология на двадесетте години и от увлеченията на тридесетте, то и днес е валидно, ценно, показателно и значително. Но колко още много неща във

филмовото и теоретичното наследство на Айзенщайн тепърва се откриват и преоткриват, тепърва се осмислят и изясняват, като открояват по-релефно какво е спечелило с раждането на Айзенщайн и какво е загубило с неговата смърт седмото изкуство. Може би неговият първи филм „Стачка“ е особено показателен в това отношение — „чорлав и предизвикателен като самия автор“ в онези години, безразсъден и разпален като „тигър, който е отглеждан с млякото на театъра, и на когото внезапно са дали да близне от кръвта на кинематографската волност“. Това е гениална първа работа, необикновено изпълнена със зародиша на почти всичко онова, което ще премине в зрелите форми след години работа. И първият филм, който застава младия Айзенщайн



„Иван Грозни“

да се замисли върху това, което е искал да каже, и върху това, как го е казал, за да стигне то до зрителите. Оттук нататък всяко негово произведение ще попада под скалпела на безпощадния анализатор, на далновидния теоретик, на истинския философ на киното.

Според завещанието на Стендал трите думи „живях, писах, обичах“, с които той е резюмирал своя живот,

трябвало да бъдат изсечени като епитафия на неговия гроб. Айзенщайн не е оставял подобно завещание. Но в автобиографичните му бележки можем да открием съкровените думи „живях, замислях се, увличах се“, които скицират мимолетно, но вярно пътя на художника, теоретика и педагога.

КРАСИМИРА ГЕРЧЕВА

ВЕРА НАЙДЕНОВА:

Когато индустрията и талантът се съединяват...

Днес във всички области на изкуството съществува интерес и към самото формиране, а не само към резултата. От „правенето“ на творбите се интересуват не само теоретиците, критиците, а и зрителите. Обяснението за тази любознателност може да се потърси най-общо в духа, в атмосферата на нашия век, пронизан от всестранен стремеж към анализ и систематизация на явленията. Но вниманието към тайните на творчеството е свързано и с някои по-конкретни особености на съвременната културна ситуация. Интензивният художествен живот, всекидневното общуване с изкуството, ръстът на знанията за него изострят любопитството към всички сфери на битието му. Същевременно може да се каже обаче, че в наше време е налице „свърхпроизводство“, пренасищане на „факти на изкуството“, което поражда някои опасности за потребителско, консумативно отношение към тях. Ето защо разкриването на процеса, на творческите „мъки“ и сложностите в художествената дейност пред „консуматорите“ е все по-належаща дейност — като фактор за възпитаване на естетически усет, за задълбочаване на възприемането, а оттам и за култивиране на по-голяма взискателност и избирателност. В областта на кинокултурата голяма роля в тази насока биха могли да играят документалното кино и телевизията. Но и игралното кино все по-често ни показва примери, когато в художествена, фабуларна форма филмовото изкуство демонстрира процеса на създаването си. Достатъчно е да припомним забележителния филм „Фелини 8 1/2“, „Американска нощ“ на Трюфо, новия филм на Андраш Ковач „Лабиринт“, а и нашия телевизионен филм „Един снимачен ден“.

С този общ процес на повишено внимание към вътрешните, съзидателните процеси в изкуството можем да свържем и нашия днешен разговор. Но той, струва ми се, е продиктуван и от една по-утилитарна, но не по-малко съществена от обществена и културна гледна точка подбуда. Както е известно, днес във всички области на нашия материален и духовен живот се разсъждава за ефективността. Нека припомним едно макар и най-кратко определение на този термин: ефективност означава степен на съответствие между резултата и поставената цел. Естествено е, че в един благоприятен, може да се каже, победоносен етап от своята дейност българските кинематографисти желаят по-цялостно, а, може да се каже, и по-теоретично, да вникнат в постъпателния многостранен и същевременно единен механизъм по създаването на филма, да си изясняват обективните, съдържащи се в самата природа на кинотворчеството предпоставки както за постигане на оптимална производствена продуктивност, така и на по-съществената в случая художествена резултатност, т. е. качественост.

Този разговор би могъл да се насочи и към по-практически характер, тъй като във филмовия производствен процес съществуват множество дейности от чисто материално, техническо, финансово, кадрово и пр. естество. Те също заслужават самостоятелна, цялостна и принципна дискусия. Но мисля, че посоката на днешната ни среща би била по-вярна, ако се помъчим да навлезем в по-„затворените“, „по-чисти“ сфери на творчеството. Пълната изолация, разбира се, е неосъществима, тъй като става дума за творчество, където индустрията и „магията на таланта“ се съединяват. Впрочем в това се и състои една от най-интересните ни задачи сега — да разсъждаваме върху своеобразието на творческия процес в киното, като приземим мислите си чрез конкретния опит на някои от изтъкнатите творци, които присъствуват тук. Теорията за творческия процес в изкуството съществува от векове. Тя се е изградила върху основата на класическите, на традиционните изкуства и особено на литературата. Както и всички други сфери на познанието, тя също е попадала в плен на идеализма, който отнася творческия акт главно към областта на подсъзнанието, абсолютизира интуицията в противовес на рационалното начало. Говори се за творчество в състояние на „помътнено съзнание“, на прострация и т. н. Причислена към най-солиптичните, най-феноменологични явления, дейността по създаване на художествената творба се обявява съответно за непознаваема, неподлежаща на изучаване, на аналитичен разбор. Материалистическата психология и естетика признават реалността на интуицията при художествените открития, отчитат също така и неповторимото своеобразие на индивидуалната авторска „лаборатория“, но заедно с това изтъкват и изследват рационалния, съзнателния, програмния ход на художествената дейност, а оттам търсят и откриват не

Поместваме материали от творческия разговор на тема „ЗАМИСЪЛ И РЕАЛИЗАЦИЯ“, състоял се неотдавна в СБФД.

само „частните случаи“ в творческия процес, но и повтарящите се принципи, общите закономерности в необхватното многообразие. Общо взето обаче, не е тайна, че психологията на творчеството е между най-неразработените клонове в науката, и би могло да се очаква, че повишаването на интереса към нея, което днес се забелязва, в бъдеще ще се задълбочава и разширява, като обхваща все по-реално и практиката на новите изкуства, сред които е и киното.

В много отношения киното повтаря опита на съществувалите и преди него „колективни“, „синтетични“ изкуства и на първо място опита на театъра. Но новите, оригиналните черти в природата му внасят съществени изменения и в начина на създаването. Преди всичко тук значително се повишава индустриалният, така да се каже, механичният момент. Присъствието на машините, на техниката увеличава коефициента на точност, на програмираност и „хладнокръвие“ в работата. Но нахвърля ли това човешкото, живо и изменчиво, т. е. творческо участие в създаването на филма, или то само се видоизменя по силата на взаимодействието с техниката? Не по-малко съществено е и обстоятелството, че творческият процес в киното „умира“ в своя резултат, в запечатването на изградения образ върху лентата и по-нататък не подлежи на никакви изменения. Още в началото на съществуването на киното К. С. Станиславски беше открил в тази особеност специален (по отношение на актьорското изкуство) своеобразно преимущество, в смисъл че творците на киното фиксират своите достижения в момент, когато те са най-жизнени и най-свежи и са запазени от по-нататъшното им овехтяване и похабяване, което се случва в театъра. Но това означава и прекъсване на възможностите за по-бавно и по-постепенно узряване и обогатяване на замисъла и изпълнението. . .

Така или иначе, създателите на филмите работят при друг режим, при нови за досегашния живот на изкуството условия и е необходимо добре да съзнават и познават тази специфика, с цел да използват предимствата ѝ и да се предпазват от съпровождащите я опасности. Изключително важен е например фактът, че филмът се сътворява на части, които при това твърде рядко запазват временната си последователност. Това поражда един от най-съществените проблеми при творческия процес — за диалектиката между общия замисъл и замисъла на частите и за взаимовръзката, т. е. съподчинеността при тяхното осъществяване. При това ако при съдържателната, концептуалната страна на замисъла възможността за такова „разпределение“ е по-безболезнена, то изключително сложен е въпросът с „накъсването“ на вдъхновението, на единния емоционален поток, който също е предпоставка при създаване на художествения резултат. Както се вижда, тук по новому се оформя един от основните проблеми на творческия процес, а именно съотношението между хладната, дисциплинираща дейност на ума и интуицията, вдъхновението, свободния и доста капризен „живот“ на въображението. Или с други думи казано, в нова светлина се изправя проблемът за пропорциите между предвидимото и импровизацията. В кинематографичната практика, както знаем, съществува т. нар. „работна“, „режисьорска книга“. Тя е, която предвижда, гарантира, облекчава трудния и многообхватен в техническо, кадрово и организационно отношение снимачен процес. Единици са случаите (най-вече свързани с документалната стилистика), когато режисьорите на игралното кино игнорират предварителното описание на бъдещия филм. Допустими са различни — по-свободни и по-канонични—варианти на предварителния план. Има майстори на киното като Рене Клер например, който след написването на режисьорската книга казва: „Филмът е готов, остава да бъде заснет.“ Има и други като Йорис Ивнс, които твърдят, че филмът се ражда три пъти: „в замисъла, в снимането и в монтажа“. Наистина организацията на действията, на етапите и похватите в работата се доопределя от всеки творец индивидуално. Важното е обаче да се съгласим с едно: че творческият процес по създаването на филма, независимо от участието на техниката, от строгото разписание, от наложителната последователност на манипулационните етапи не може да се изчисли предварително като математическа задача, като конструирането на машина. С написването на „работната книга“ замисълът на авторите не „замръзва“. Тук също са възможни преобразования, прегрупиране на материала, спирация и тръгвания. Ив, общо взето, програмираните делници на кинематографистите има безсънни нощи, когато ги „спохожда Аполон“, и тук са възможни чудодейните изригвания в въображението. Разбира се, че максималната част от тази активност се концентрира в подготовителния период, но в съответна степен тя задължително трябва да продължи и по-нататък. Иначе трябва да смятаме, че всички етапи след раждането на замисъла и фиксирането му на книга са само възпроизвеждащи, безкрили илюстрации на някога измисленото. Но каквото и да говорим, в киното много по-често се случват, а и повече се прощават измененията и престопите на снимачната площадка, предизвикани от нетворчески причини (развалена техника, лошо време, лоша трудова дисциплина), а не от вътрешно артистични потребности.

Естествено е, че всичко това зависи от таланта на отделния творец, от характера и темперамента му, от начина му на работа. Тъкмо за това е интересно и в нашето кино да се изучават и познават индивидуалните режисьорски методи — както за нуждите на кино-теорията, така и с практическа цел — за прилагане на съответни, съобразени с отделната

личност условия за работа. За съжаление, може да се каже, че у нас нито киноведите и киножурналистите наблюдават тези процеси, нито режисьорите ни (с много редки изключения) се самонаблюдават и саморазкриват в това отношение.

И все пак колкото и да сме благосклонни към свободата на творческото действие, киното е прекалено скъпо дело, за да може да се съобразява с всички частни психологически особености и да удовлетворява капризите на „интимните“ творчески перипетии. Освен това и колективният характер на работа налага бързи, функционални и относително най-трайни намерения и решения. Всичко това предполага да се имат пред вид някои особени предпоставки от психологическо или, още по-точно, от социално-психологическо естество. Ако се изразим с езика на модерната наука, бихме могли да кажем, че киното притежава високо ниво на социалност не само при възприемането, но и още при създаването му. Дори само по силата на обстоятелството, че се прави от много хора, свързващи се в група не за механична, а за творческа дейност. Изисква се висока нравствена дисциплина, морал именно за колективна работа. Необходимо е взаимно уважение, толерантност към идеите и похватите на другия, съзвучност във вижданията за нещата, та ако щете и на професионалните навици. Колективът от съавтори трябва да се събира, така да се каже, по артистично съответствие. Ето защо е необходимо да се изтъкне преимущество на постоянните авторски групи; сценарист — режисьор, режисьор — оператор и пр. Към посочения вариант могат да се добавят и всички други специалности. Постоянното сътрудничество е някакъв вид предврателна гаранция за синхронността — по време на творческия процес, а и за по-същественото — за единството и целостта на самия филм.

Както се разбира, тежнението е към творческа и психологическа хомогенност на колективите. Наистина колективно създаването изкуства, в това число и киното, са дали достатъчно убедителни резултати, за да можем да се съмняваме в плодотворността на груповото творчество. Самата възможност за смяна на партньора е от своя страна динамичен момент, който дава възможност за по-всеотрасно разкриване на отделния талант, за по-разнообразни съчетания на различни художествени дарования.

И все пак идеалът за творческия процес си остава монотворчеството. Поне за мен е така. Колективното творчество има наистина много преимущества в киното, в създаването на колективното изкуство, но що се отнася до съкровено творчество, ние винаги ще мерим нещата с кабинета на писателя, със самотното ателие на художника. Не изключвам, че редица от работещите в киното творци мечтаят именно за такава по-голяма самостоятелност и уникалност на творческите решения. В самия кинематографичен процес трябва да се търсят някои възможности за компенсации в това отношение, като например съчетаването на няколко дейности от един човек. Най-често това са сценарият и режисурата, но има и редица други варианти. Единството на колективния труд вероятно би се подсилило и чрез въвеждането на някои технически усъвършенствувания като например многокамерното снимане, синхронния запис и пр.

Ясно е, че да се опознава и овладява сложната и многостранна дейност по създаването на филма е нужно знание не само за практиката, но също така за историята и теорията на киното. Нужно е например да се съзнава, че както и да се е изменяла йерархията на различните професии при еволюцията на филмовото изкуство, винаги „лидер“, интегрираща личност“ си е оставал режисьорът. Може да се скърби, възразява, протестира, но такава е истината. Тук семиотиците биха уточнили, че всичко зависи от това кой „пласт“ е доминиращ. Наистина, има произведения, при които доминантата се поставя върху драматургическата структура, има други, при които обликът се придава от актьорското участие или от кинематографичната изразност, постигната от майсторството на оператора. Затова се и говори за „актьорски“, „операторски“, та дори за „литературен“ филм. Но всички тези „примати“ са относителни и именно те се решават от режисьора. Техните съотношения, единството им, целостта на филма се определя от неговото умение да наложи върху всичко, в това число и върху технологичните манипулации, „единната авторска ръка“. Това не намалява, а, напротив, увеличава значението на отделните участия в груповото усилие. Режисьорът е по-силен, а, може да се каже, и по-самостоятелен, когато ръководи, нека условно се изразим, „конгеннални“ сътворци. Ако обаче режисьорът е посредствен, слаб при своето обединяващо ръководство, отделните ярки елементи само частично могат да се защитят, но това не помага, а доста често още повече нарушава впечатлението за единство, за хомогенност, което при всяко синтетично изкуство е критерий за качество, за успех.

Сравнително най-сложни са отношенията между режисьора и сценариста. По отношение на литературната първооснова режисьорският замисъл има интерпретационно отношение. Този момент става особено явен, когато филмът се осъществява като екранизация на вече съществуваща и добила гражданственост творба — особено ако не сам писателят, а режисьорът пише сценария. По-характерно и по-органично за киното обаче е положението, когато се реализира оригинален сценарий. Ако приемем, че във всеки такъв сценарий се съдържа „инвариант“ и следователно са възможни много филмови „варианти“ на пресъздаването му, то можем да приемем, че сценаристът и неговият „оригинал“ се

намират в независимо, самостоятелно положение, както това е при драматурга в театъра. „Лицето“ на пиесата се оформя от множеството различни постановки, затова и писателското отношение към тях е по-свободно, по-толерантно. На практика обаче в киното всеки сценарий се осъществява само по веднъж. Това означава, че и авторът е заинтересуван от максималното, може да се каже, „абсолютното“ му адекватно възплъщаване. Следователно за предпочитане е активно творческо взаимодействие между сценариста и режисьора още в процеса на раждането на замисъла, на намеренията. Тук навярно може да се търси преимуществото на „авторското“ кино. Това взаимодействие може да се афишира, да се узакони в съавторство, но може да си остане и скрита, вътрешна конвенция. Понякога сценаристът съзнателно се доверява на режисьора и това е идеалът за работа на мнозина, но такова доверие има цена само ако се основава на творческо уважение и има реално покритие в качествата на кинематографиста. Не са редки обаче и случаите на пасивно отношение, на безразличие от страна на литераторите, както и на безцеремонно незачитане от страна на режисьора, за което вероятно ще се говори тук, на нашата среща. Множество отделни случаи са неконтролируеми. Всичко се свежда до авторската активност и пак до таланта, до творческия морал. Аз искам само да подчертая, че в киното замисълът, „намеренията“ би трябвало да се раждат колективно. Още в тази фаза на „зачатието“ режисьорът прави свои съучастници и оператора, художника, актьорите, та дори композитора. Затова изключително важен е подготвителният период, „работата на маса“, който, ако трябва да бъдем откровени, в реалността на нашето кино не винаги е пълноценен.

Познаването на теоретичната постановка на нещата би спестило много разочарования и огорчения в киното. Така например, ако актьорът тръгва към филмовото поприще именно с добра представа за спецификата на своята задача, той ще знае какво точно ще очаква като резултат на своето участие. Преди всичко изпълнителят трябва да си дава сметка, че за разлика от театъра, където неговата игра е, така да се каже, „венецът на делото“ и той става пълновластен неин господар именно след като режисьорът си е свършил работата, то тук извършеното от него е запечатано от камерата, за да се превърне в „елементи“, които в крайна сметка режисьорът ще дооформи и композира. Какво да се прави — при монтажа може да се убие и най-свършено изиграната роля. Но пак в монтажа неузнаваемо се преобразуват и доосмислят и не най-качествените актьорски усилия. Само че по-често ще чуеш актьорите да се оплакват от това, колко са ограбени от киното, а твърде рядко да признават, колко много дължат на камерата и микрофоните, които нерядко скриват дори физическите им дефекти. И изобщо на киното, което ги преобразява и обогатява (тук говоря само за художествената страна на придобивките). Струва ми се, че е крайно време вече и нашите актьори да се образуват за спецификата на различните изкуства, в които все повече ще участвуват, а не само за театъра. Изучавайки характеристиките на киното, те ще се учат не толкова на обособените професионални похвати, които до голяма степен си остават еднакви с тези от сцената, а по-скоро ще се култивират за друг вид професионална психология. Актьорът трябва предварително да си дава сметка, че неговото представяне на екрана ще се доопредели от техниката, от стилистиката на филма, от специалните задачи, които режисьорът си поставя.

... Когато един оператор или, да речем, актьор прекалено се потисне от режисьорската зависимост, той се откъсва за суверенна режисьорска дейност. Тогава обаче най-често сме разбирали, че успехът в киното се постига не в зависимост от мястото в ранговата стълбица на професионалните „роли“, а от това, колко талантливо извършваш един вид дейност, независимо дали тя е художническа, актьорска, операторска или режисьорска. В синтеза на киното всяко творческо усилие е застрашено от „ограбване“, но и привилегировано за евентуално незаслужено обогатяване за сметка на чуждия актив. Но... творчеството, особено колективното, не се нуждае от такова точно счетоводство.

Струва ми се, че в нашия разговор би могло да стане реч и за ролята на художествените съвети, за помощта и пречките, които творецът среща по пътя си от намесата на различни управленчески инстанции. Мисля също така, че не би било лошо, ако някога специално посветим време и усилия за изясняване на редакторското участие в създаването на филма, тъй като едва ли за някого е тайна, че в нашето кино работата на редактора е твърде нерегламентирана и много рядко плодотворна. На мен обаче ми се иска да завърша своите мисли, като поставя ударение върху това — нужно ли е или не критиката, кинокритикът да познава творческата лаборатория на създателите на филмите и да участва в нея. Държа да отбележа, че в случая под участие разбирам не намесата, а именно наблюдението, трайното изучаване на работните методи на отделните творци. Известно е, че съществуват описания, направени от критици, и то от много големи критици, върху раждането на отделни значителни филми. След завършването на филма те се допълват с оценъчно отношение и така се превръщат в много задълбочен, генеалогичен анализ на явленията. Разбира се, има видове критики и критици, на които това не е нужно (тук можем да назовем журналистическите отзиви, а също така „нормативната“, „импресивната“ критика и пр.). Но знанието за лабораторията, за технологията, за процеса е почти задължително, ако критикът се стреми към пълно структурно или стилистично изследване на отделния филм

и още повече на отделното творчество. Ако се възползуваме от едно определение за критиката, което гласи, че тя има задача да „уточни неуточненото“, то никак не би било излишно от гледна точка именно на ефективността на творчеството критикът да знае къде и кога създателите са сгрешили още в процеса на създаване на творбата си, къде и кога се е „отклонила“ в ненужна посока авторската енергия или, обратно — кои от ходовете и начините на работа са били стратегически най-целесъобразни.

Ние за пръв път се събираме да говорим по толкова труден, толкова професионално-вътрешен въпрос. Какъвто и да е обаче резултатът от нашия днешен опит, какъвто и мащаб да постигнем, във всички случаи той е акт на един стремеж към по-съдържателен и по-интензивен творчески живот и израз на растящото самосъзнание на всички нас, които по един или друг начин участвуваме в създаването на колективното дело, наречено „българско игрално кино“.

ЙОСИФ СЪРЧАДЖИЕВ:

Киноактьорът — без самочувствието на творец

Да разпознаеш качествата и недостатъците на няколкото партньори, да ги вербуваш в изгода на работата, да ги предразполагаш и да се оставяш уж да те подвеждат, да спечелиш с професионална мимикрия вярата на публиката, да се адаптираш към хора, нервни и изтощени или лишени от достатъчен заряд и на края да проведеш една тотална атака към сърцевината на образа — това са бойни качества на актьора, които до голяма степен определят неговия талант.

Защо днес българският актьор в киното има, осъзнато или не, незавидната участ и самочувствие на интерпретатор? В най-добрия случай — на отличен интерпретатор, но в никакъв случай на творец.

Това не е лично мое самочувствие — това е обективната истина за актьора в българското кино. И независимо от постиженията на екрана, оценени от критиката като блестящи, независимо от писмата на учениците, независимо от творческите портрети, независимо от фестивалните награди и пътувания в чужбина, независимо от материалните облаги, да, независимо от всичките тези прелести киноактьорът няма истинско самочувствие на творец.

Откъде се поражда този официално непризнат комплекс? Дали от това, че във филмопроизводството обективно творчески приоритет има режисьорът? Или от това, че днес блясъкът на една кинозвезда може да бъде затъмнен само от случаен натурщик? Или от това, че публиката не казва само: „Ще отида да видя филм, в който играе еди-кой си актьор“, а все по-често казва: „Ще гледам филма на еди-кой си режисьор?“ Или от това, че се е наложила версията, че играта на актьора пред камерата е уж несравнимо по-лесна от играта пред публика в театъра?

Не, мили приятели. Всичко това са външни причини. На интелигентния актьор те не могат да влияят. Не, вътре в кухнята, в която се приготвя вкусната манджа, наречена „филм“, се крият всички подправки, които могат да направят актьора ако не майстор готвач, то поне първи заместник-майстор, а не само опитвач на манджата.

И не случайно говорих преди малко за многото партньори. Всички те са в кухнята и всеки иска да стане майстор. Блъскането е голямо. Но дебело подчертавам: при това блъскане субективният фактор играе мъничка роля. В кухнята има един огромен вентилатор, който фучи и поставя по свое усмотрение всеки на мястото му. А за нашия актьор винаги е отреден ъгълът, макар че му се дава правото той да поднесе „манджата“ върху трапезата на публиката и съответно да получи от нея потупване по рамото или издърпване на ухото, както се полага на чирак.

Ей за тоя вентилатор искам да поговорим — за така наречения „обективен фактор“, който не прави от момчетата в кухнята екип от майстори, а ги разединява по неведоми причини.

Е да, „манджата“ става, но все пак истинският ѝ вкус би бил друг, ако всеки можеше да сипе в нея част от своята радост в играта на готвачи.

Но за да сведа нещата до иносказателността до по-разбираемата реч, аз ще разгледам конкретно взаимоотношенията на актьора с другите му партньори от кухнята: сценарист,

режисьор, администрация и актьора сам със себе си. Защо често актьорът, въпреки че е избистрил в съзнанието си линията на образа, с който живее, в последна сметка се удивлява от това, което вижда на екрана? Нима неговите намерения са били само голяма заблуда? Защо маса актьори, особено с по-малки роли, се задоволяват само да прочетат своите епизоди преди снимките и с това се свършва тяхната подготовка и пренагласа? Защо натурщиците може да равнява проявите си в киното с тези на професионалния актьор? Защо актьорът е принуден да прави компромиси с дарованието си, да приема роли, които, ако не го довеждат до края, то силно го унижават. И така нататък: защо, защо, защо? . . .

Но . . . всичко по реда си.

Утвърдена практика у нас е авторът да предава своето произведение, което минава през ярмомелката на редица доказателствени машини, комисии и съвети и при получаване на благословия чака режисьора, който ще хареса сценария. От своя страна режисьорът чака да му се подхвърлят сценарии и ако в някой от тях открие своя интерес и също получи благословия, започва предварителната подготовка.

В по-добрия случай — но по-рядък — сценаристът и режисьорът създават така наречения „творчески тандем“. И ако не през целия процес на филмопроизводството, то поне в началото двамата са рамо до рамо.

Още по-редки са случаите на авторски филми, създадени от единицата режисьор-сценарист.

Затова можем да говорим с право, че не достига у нашите режисьори лична тема, че липсва категорична творческа позиция в голяма част от режисьорското тяло, но това е предмет на друг разговор.

Във всеки един от тези три характерни за българското кино случаи от първия етап на работата актьорът отсъства. Той бива посветен в тайната много по-късно, когато обикновено авторът вече се е оттеглил. Авторските намерения са разкрити на актьора единствено чрез режисьора и неговата работна книга. А че работната книга, за добро или за лошо, понякога е твърде далеч от литературния първоизточник, като че ли няма значение за актьора. Така авторските намерения обикновено остават енигма за артистите. На актьора се дава съдвжана храна и той трябва да бъде спокоен. Сценаристът е свършил своята работа, режисьорът го е допълнил, остава най-лесното — снимките. Но за мислещия актьор това не е достатъчно. Той е една четвърт ограбен.

Нека сравним актьора с музиканта-изпълнител: дайте на един първокласен цигулар щимове от пиеса на автор, чиито творби той никога не е чувал. Да, ще има едно добро изпълнение, и толкоз. Но ако този цигулар бъде запознат с цялостното творчество на композитора, ако има възможност да просвири не една негова пиеса, тогава резултатът ще е къде-къде по-добър. Защо единствено режисьорът да се нагърбва с ролята на разшифровчик-тълкувател? Актьорът не може да бъде истински издръжлив мост между авторови идеи и режисьорска концепция, от една страна, и възприемчивостта на публиката — от друга, ако го замажат само с хоросан, без в основите му да налее бетон.

Макар и рядко, случва се авторите искрено да са имали пред вид дадени актьори за своите герои. Но дори и в този случай актьорите узнават за това много, много по-късно. А какво би било, ако сценаристът сподели виждането си с режисьора и той от своя страна щом няма нищо против, покани актьорите за една предварителна съвместна работа? Или какво би било, ако сценаристът разкрие пред желания актьор идеите за бъдещия си сценарий и помоли за помощта му, за да може актьорските качества да се излеят в образа по калъп?

А какво би било и при лошия случай, когато автор и режисьор се срещнат случайно чрез сценария и преди написването на работната книга поканят на поредица срещи неколцина актьори за една и съща роля и според това, кой и как от тия актьори при разговорите и размислите оцвети с най-интересна багра предлагания образ, да се пише работната книга? Това до голяма степен би улеснило и мъчителните, понякога безкрайни пробни снимки.

Наистина тези три предлагани „както би било“ изискват енергия и дръзновение. А тези качества изключват известната инерция, която владее в киносредите ни.

Вярно е, че съществува и обективният фактор „план“, който изисква минисрокове и не търпи отлагане. Като се има пред вид още и цялата тежка бюрократична машина на филмопроизводството, експерименти от подобен род може би по-скоро биха били обречени на провал, отколкото на успех.

Но все пак опитът да се направи от актьора съмишленик още в първите стъпки към филма не е безразсъден риск. Защото, ако се подхожда така, актьорът би могъл предварително да бъде добре „изсмукан“ за сметка на образа. Ако предварително се имат пред вид живите актьорски реакции и рефлексии, образите ще се раждат много по-пълнокръвни и жизнени. Засага почти във всичките ни филми те са заснети като през три стъкла.

И това е така, защото написаният на книга образ подципява и скочава живия човек-актьор. А че съм прав, се доказва и от практиката. Получава се така, че щом прочете сценария, актьорът взема молива и започва да задрасква и поправя текста, воден от вродения си усет за живата реч и от собствената си индивидуалност.

В тези случаи режисьорът или се радва, че ще натрие носа на автора, който не го е послужал, или взема отбранителни позиции, и конфликтът е готов. И ако не съществува идеална сценарно-режисьорска симбиоза, актьорът, който круто се е намесил, субективно защитавайки своя образ, но без да има пред вид цялото, пък и не винаги с талант на диалогист, може съответно да профанира не само една сцена.

Това не би се получило, ако имаше предварителен триумвират от съмишленици — автор, режисьор, актьор. Дори да не може да се осъществи триумвиратът, ред беда биха се избягнали, ако авторите по-често присъствуваха при реализацията на техните сценарии. Странно е как много режисьори ревниво пазят терените си от авторите, сякаш процесът на снимане не е тяхно общо дело.

Също така странно е как много сценаристи изоставят своята творба, дори още преди работната книга, сякаш филмът е тяхно незаконно дете.

Имах щастието преди два месеца да работя в една продукция, в която автор и режисьор бяха едно цяло: Рангел Вълчанов и Валери Петров привлякоха актьорите си не един ден преди снимките. Ние импровизирахме върху сценария два месеца, преди да се случат бутилката шампанско. От това се роди нов вариант. Върху този вариант се работеше и той се коригираше всеки божи ден на терена и след работа, и през нощта, от четирите водещи творчески звена — включвам и операторите. И тук актьорите също бяха водещо звено. Те получиха своето заслужено самочувствие.

Но не е въпросът само до самочувствието, а и до смисъла на колективната работа, която киното неминуемо изисква. Тук опираме до въпроса за вярата един в друг, за уважението на творческите индивидуалности, без да се пренебрегва субординацията на творческия приоритет.

Сега искам да спра вниманието си върху някои аспекти от съвместната работа актьор — режисьор. Имал съм не един случай да работя с режисьори, които от първия снимачен ден предупреждават актьорите: „Вие сте професионалисти, имате практика, ето ви един добър сценарий, аз заставам зад камерата — вашата работа е да играете добре. Мислете и творете! На добър час!“ И като изключим ресторантските контакти след работа, нашите творчески връзки спират дотук.

Някои биха акламирали този тип режисьори: „Така де, нали вие, актьорите се натискате за творчество — ето ви възможност свободно да творите!“

Но не забравяйте, че професионалният актьор е вече „отровен от професията“, т. е. в неговото подсъзнание всеки прочетен епизод оживява и започва да се подчинява на чисто индивидуалните пътища за актьорско поведение — при всеки от нас различно. За да „захапе“ образа, актьорът интуитивно изхвърля общото за сметка на единичното. Синтезираното бива подложено на анализ, пак повтарям, строго личен, и бъдещият образ изкристализира, без отново да бъде подложен на синтез в общото действие и движение на фабула, сюжет, конфликти.

Актьорската защита на авторовите идеи увисва. Оттук идва и разностилието на поведение, което откриваме по нашите екрани. Пък говорят и пишат, че иначе филмът е добър!

Друг проблем. Даже да предположим, че актьорът е автор на сценария и че режисьорът сам се снима във филма, то във всеки случай решаващо значение за цялостното произведение има режисьорското виждане. И това е нормално, логично и задължително по законите на киносътворяването.

Може би водени от съзнанието за тези закони, мнозина режисьори ревниво пазят от актьорския екип тайната на своята цялостна идея. Работата с такива тайнствени режисьори е като играта на сляпа баба. Тук не говоря за случаите, в които режисьорът не знае точно какво иска да направи и чака няколкото хиляди метра материал да му подскажат на края идеята. Аз се мъча да анализирам позицията на оня тип „знаещ какво иска режисьор, който едва ли не, оглеждайки се за евентуален шпионин, преди завъртане на камерата ми пошуща две-три напъствия, и ако го попитам „Ама защо така?“, той с мимика ми прави знак: „Трай си — на края ще ти стане ясно.“ И актьорът играе. А какво точно — това не е негова работа!

На другия ден се опитваш нещо да подскажеш, да предложиш, но режисьорът със същия тайнствен шепот ти съобщава, че не желае дилетантщини, и ти сконфузено млъкваш.

Тази игра на „котка с мишка“ е безумно отегчителна и изморителна. Резултатът, дори при пълна вяра на актьора в режисьора, обикновено е един — актьорска апатия. Тогава започват постановъчните инжекции, подкупващите усмивки, хвалебствията на всеослушание пред колектива. . . Но уви, онова пламъче, дето му викат „вдъхновение“, отдавна е поръсено с пепел.

Ала тъй като актьорът и в най-безизходно положение не оставя магарето си в калта — най-вече от суета, — то той започва да се спасява. „Сам юнак на коня!“ Оттук на екрана веднага лъсва неравностойността на играта му в различните епизоди. В това отношение натурщикът е облагодетелствуван. Той не страда от самолюбие, на него не му пука, че режисьорът е тайнствен като алхимик. И ако гледате филми на такива режисьори с натуршцици и професионалисти, то плюсът е винаги за натурщика.

Актьорите носят инфантилна психика и се нуждат от авторитети, от лидери. И ги търсят в лицето на режисьорите. Но те не искат лидери по конюнктурни признаци или лидери по мафии — от тях наистина могат да се получат известни облаги, но духовно задоволяване никога, — актьорът иска да бъде верен последовател на определена естетика, на определен творчески прием, светоглед.

Нямам пред вид това един режисьор да работи с несменяем контингент актьори и по този начин да ги възпитава в своето кредо. Това дори е вредно за актьора — той бързо се амортизира и интересът му и любопитството от играта чезнат. Мисля за нуждите от режисьора-личност, който не само с творчеството си, но и с живота си да бъде гуро — така се наричат индуските монаси-учители. Да, на актьора е нужна личност със своя индивидуална религия, със своите култове и твърда позиция на духовен пастир.

На практика обаче ние най-често сме свидетели как блъсва дарованието на даден режисьор в някой филм, след което той ред години прави „тапи“ и като минат две петилетки, да речем, отново блесне. И такъв режисьор по нашата сравнителна таблица е добър, защото друг пък прави само „тапи“. За оправдаване на яловостта между двата хубави филма се намират десетки оправдания от обективен характер.

Колцина режисьори имат смелостта да се опълчат срещу вредната практика на уравниловка? Колцина бихме посочили като пример за създаване на школа, на вълна, ако щете, чито произведения да познаем не от надписите, а от почерка? Кои са тези режисьори, които във всеки свой филм изповядват една категорична житейска и философска платформа, характерна само за тях? Колцина биха постъпили подобно на Вайда, който миналата година призна, че филмът му не е добър, и отказа дадената му на фестивала награда? Уви, малцина! За това се изискват голяма морална устойчивост, истинско творческо самочувствие и качества, за които казваме: „Този е личност, а този не е!“

Ето защо не бива да се учудваме, че актьорите дълбоко в себе си таят nihilистично отношение към режисьорите, че взаимното доверие е нарушено, че липсва вяра, която обезпечава общия хъс при работата — залог за успех. Пак повтарям: актьорът е като дете в творчеството си. Той се нуждае от педагог-режисьор, от един татко Песталоци.

Но децата най-добре усещат кога възрастните грешат или са неискрени. Оттук идва и разнобоят. Та как да повярваш на един режисьор, който след продължителни пробни снимки се спира върху теб за изпълнител на ролята, но няколко дни преди началото — а има случаи и след започнати снимки — внезапно те сменя с друг изпълнител с диаметрално противоположна творческа и личностна индивидуалност? Режисьорите се оправдават: „Съветът не те прие“, „Сценаристът е против“, „Не се пасваш добре с партньорите“ и т. н. — смешни претексти.

Това говори за липса на категорични художествени позиции или най-малкото за не-сериозна подготовка и лабилен вкус.

Ще ви дам пример и за друга страна на проблема режисьор — педагог.

Пристига млад актьор в София като току-що признато откритие за киното. Идват нови роли в киното и телевизията. Около него започва да се кади тамян. Едно нестихващо и безкритично „браве“ го опива. Модата на деня го подхвърля високо. И когато около него всичко е така лесно достъпно и леко се печелят лаври, естествено е нашият млад герой да заплува в реката на инерцията! Това е психологически момент с чисто българска мая. Следват неизбежно компромисите. Ако ти липсват пари за долче вита, заснеми три последователни „тапи“ и парите са в джоба. А и славата сред ученичките расте. Разбира се, ти осъзнаваш, че си се продал, но това е, братле — не ми се ядат само репички!

Само че киното не се прави единствено от актьора. И тук е моментът да се появи режисьорът-педагог. Но какво става често на практика? Режисьорът Хикс разбира, че актьорът Игрек преминава границите на компромисите, че вече е пълен с шампи, че са го унифицирали в неподходящи за натура му роли, че личи умора в играта му, че славата му вече е само афишна, ала в разговор „по мъжки“, приятелски режисьорът с нескрито притеснение съобщава на актьора, че му предстои да постави един не кой знае какъв сценарий, но „Ти, братко, с твоя талант и очарование, си единственият, който ще направи ролята. Спасявай положението! Пък и какво да ти кажа, това за голямото изкуство са големи лафове. Ех, няма да вземем „Оскар“, но проблемът във филма днес се котира, дай да не бягаме от реалността.“

И актьорът се съгласява. Защото времето тече, защото, ако откажеш днес тук, после откажеш там, ще вземат да те забравят. А и хорото за златния телец не се напуска лесно. Разбира се, актьорът Игрек няма защо да си блъска вече главата върху сценария, няма защо да не спи и трепери преди снимките, както в началото на кариерата, няма защо да спори и да се бори за повече истинност на образа — това си е халтура и не го чака „Оскар“.

Така лека-полека актьорът от жрец се превръща в механизирани компонент на индустрията, в интерпретатор с резоньорски качества. А това, че все пак се говори за отлични български киноактьори, е още по-тъжно. Защото, изглежда, само ние, актьорите, знаем „какво би било, ако...“

И друго. Колко са тези режисьори, които съзнателно се заравят в душевността на

актьора, които следят развитието му не само на екрана и когато дойде моментът на съвместна работа, упорито и целенасочено се стремят да извадят на показ онази негова рефлексия, която за момента е или комплекс, или неоформено още качество. Режисьорският занаят изисква освен професионализма и таланта и качества на душевед, на психоаналитик-педагог, качества, притежавани от мнозина, но изоставени в името на неоправдана ленивост. Но аз имам известно оправдание за тия режисьори.

Ако си спестеше мисловната енергия, разпилявана за подхранване на убийствената автоцензура на режисьора, дали дадена реплика или епизод ще минат или как да ги преиначи, за да минат; ако директорският апарат отнеме от режисьора изхабяващите функции на организатор; ако неговото съзнание бъде освободено от решаване дилемата как да направи филма си по-евтин, но така, че и вълкът да е сит, и агнето цяло; ако край него на терена не стояха толкова хора, които намират в киното само средство за препитание или място за приятен живот; ако на режисьора му се отредеше официално място с полагащото му се уважение на духовен водач и той не бе принуждаван чрез криворазбран, но налагащ се либерализъм да разпилява сили в стремежа си към признание; ако не губеше време и емоции в катерийни борби за върхшина йерархия в системата на кинематографията; и след още ред „ако“ режисьорът би могъл да си отдъхне и да насочи творческата си енергия е по-силен интензитет за опознаване и моделиране на актьора. А от това моделиране, разбирате, ще спечели не само актьорът.

От всичко казано дотук, като че ли излиза, че актьорите са едни глезени бебета, за самочувствието на които всички са длъжни да се грижат!

Повярвайте, далеч съм от тази мисъл. Дори обратното: изхождайки от максимата, че каквото сам си направиш, никой не може да ти го направи, аз твърдя, че моето съсловие си е заслужило положението в киното, в което работи. Но място за песимизъм няма. Защото нашето кино премина през дълъг период на пубертет от куха тезисност, мина през периода на захарното лакиране, след това го поля вълната на интелектуализма и все пак зачатъци на живия живот винаги е имало, а днес те са повече отвсякога. Но мерейки с големия аршин, това все още са зачатъци.

АНЖЕЛ ВАГЕНЩАЙН:

Вярна и оптимална реализация на сценария

Заслужава си да се изследва — не знам дали това не е работа на един или на мнозина теоретици за цял техен живот — този дълъг, много сложен, противоречив, трудно управляем, но все пак управляем, във всеки случай познаваем процес на творчеството, този дълъг път от замисъла до готовата, завършената филмова творба.

Съмнявам се, че днес ще можем да го изследваме. Но във всеки случай всички ние сме пряко засегнати от проблема „намерение — резултат“. Това е интересен, засягащ нас проблем, защото по този дълъг път от замисъла до резултата се крият и подводните камъни на деградирането на една идея и обратно — попътните ветрове на нейното усъвършенстване.

Не искам сега тук да разказвам банализираните примери за велики писатели, които са се разплаквали от това, че техният герой внезапно умира. Това е според мен най-висшата степен, най-висшата форма на усъвършенстване на замисъла, когато дори самият автор не очаква, че героят му ще умре. Тоест художественият факт започва да живее свой собствен живот независимо и дори против желанието на своя автор.

Разбира се, нашето кино сега се намира на такава степен на развитие, че досега не съм видял нито разплакан сценарист, нито разплакан режисьор, нито разплакан актьор, който да съобщи, че „внезапно“ вчера в 19 ч. и 30 мин. в Киноцентъра аз умрях, без да искам — така се случи, че умрях, ей така се стекоха нещата“.

Съмнявам се, че изобщо в киното това е възможно, защото, за съжаление, киното е в известен смисъл на думата по-рационален вид конструирано изкуство. В този смисъл то е и много по-сложно: да конструираш предварително архитектониката на една творба, а след това зрителят да я гледа — ако е добра, — като че ли е снета на един дъх. Не знам дали средният зритель изобщо подозира колко сложно, колко математически е бил конструиран „Осем и половина“ на Фелини. Но ти го гледаш в продължение на деветдесетте или стотте минути и имаш чувството, че за сто минути той е бил и снет.

В този смисъл киното е ограбено от щастливата възможност на внезапното разплакване на режисьора, на сценариста, на актьора, защото всичко е планирано. Говоря пак със същите нарочно груби категории. Всичко е конструирано предварително. В това може да се крие някаква слабост на киното, но в това се крие и високият пилотаж на киното: така да конструираш, че като че ли всичко е спонтанно снето за сто минути, а не, да речем, за пет месеца, десет месеца, пък понякога и за много повече от десет месеца.

Вера Найденова тука посочи киносценария като изначален тласък в раждането на една филмова творба. Между него и екранното произведение има още много дълъг път, по този дълъг път се намесват още много индивидуалности и, разбира се, няма да съм аз този, които ще отрече правото, достойното място на всички други индивидуалности по-нататък да интерпретират, да кажат своята дума, своето мнение, да хвърлят своето сияние или своята сянка върху това, което сценаристът в началото е написал.

Във всеки случай аз свикнах отдавна с този процес, уважавам тази характеристика на киното. С всичките рискове да се сърдя един ден, че филмът ми не стана това, което мислех, продължавам и ще продължавам да пиша именно сценарии, уважавайки по-нататъшните етапи в реализацията, които според мен не са просто етапи на по-талантливо или по-малко талантливо преразказване на творбата на сценариста. Всеки следващ етап представлява нова, в известен смисъл на думата даже самостоятелна творческа сфера и сценаристът ще трябва да свиква с правилата на тази игра. Крайният продукт винаги ще се различава от замисъла и от това, което е било нахвърлено върху хартията. Нещо повече, бих казал винаги хубавият филм трябва да се различава съществено от сценария.

Разбира се, тези разлики могат да бъдат в посока плюс и в посока минус. Разбира се, всеки сценарист мечтае само за едната посока — да не си познае сценария, очарован от филма, а не да гледа претръпнал колко много неща по пътя са се загубили.

Бинаги си спомням онзи епизод от филма на Михаил Ром „Тринайсетте“, когато по пътя из пустинята ожаднелите червеноармейци, които търсят начин да пробият блокадата на белите, изхвърлят ненужните вещи. Всъщност те не са толкова ненужни — просто се оказва не по силите им да ги носят. Вие помните този кадър, където вещите говорят сами за себе си: захвърленият пистолет, захвърлената пушка, седло, раница, мунции.

Съдбата на един сценарист много често е свързана с подобен кадър — в края на краищата да види колко много неща от сценария, не винаги лоши, са били изхвърлени, не защото са ненужни, а защото по една или друга причина режисьорът не ги е понесъл до края. Не винаги режисьорът е виновен — просто не е могъл да ги изнесе през многото и много сложни и усложняващи се според мен в българското кино бариери на обективните и субективните трудности.

Тук много хубаво говори — и аз му благодаря — Йоско Сърчаджиев, защото, кажичи, за първи път чувам от човек, който не е сценарист, така емоционално, точно и умно да излети правото на сценариста да съучаства при създаването на своята творба.

Много е прав Сърчаджиев: за някои сценаристи, за някои автори на сценарии това е незаконно родено дете, от което те бързат да се отделят, да не би да бъдат заподозрени, че имат нещо общо с него. Но мен този тип случаи, тези негативни случаи по-малко ме възмущават. Възмущават ме другите случаи, създадени и родени от структурата на българското кино, от начина, по който ние мислим, от начина, по който ние произвеждаме филмите, които отчуждават сценариста от по-нататъшна работа по реализацията на филма.

Сценаристът може да бъде всякакъв, не всеки сценарист е гениален кинематографист — изобщо аз не познавам нито един сценарист, гениален кинематографист в българското кино, — но всеки сценарист, щом е написал един сценарий и щом кинематографията е решила, че този сценарий може да бъде реализиран, крие в себе си минимум отношение към творбата си, минимум относително стабилни представи как според него тя трябва да изглежда.

Режисьорът не е длъжен при всички случаи да се съобрази със сценариста, но той е длъжен при всички случаи да знае мнението на сценариста. Да не говорим за това, че при всички случаи актьорите не могат истински, в пълната си дълбочина да проявят това, което те биха желали и могли, без живия контакт с първия от авторите на един филм. Такъв контакт като цяло в българското кино не съществува.

Отчуждаването на сценариста от творбата му според мен е дълбоко статутен въпрос в българското кино. Той се крие в нормативните актове. Въпросът за мене не е въпрос за доброто възпитание на един режисьор или на един от ръководителите на българското кино, или на сценариста, въпросът е в статутите, които отчуждават сценариста от по-нататъшната реализация. Не че го гонят, а просто не го поощряват да участва, той не им е вече интересен. И ние нерядко се срещаме, сблъскваме се с ножица между замисъла и реализацията, при което тази ножица не е винаги и при всички случаи в полза на реализацията.

Има такива сценаристи — към такъв тип сценаристи си позволявам да се причисля и аз, — които, като ги изгониш през вратата, се връщат през прозореца. Не може киното да разчита само на тия шури няколко души, които са решили, каквото ще да става, да

продължават да работят в тази загубена област от литературата, наречена кинодраматургия. Неотдавна една съветска другарка ми разправяше: „Абе ти си луд човек. Пиш и пиеси! Ще видиш как след петата пиеса или след втората повест другояче ще бъдеш. Разбери това нещо бе!“ Защото сценаристът не е писател сред писателите и не е кинематографист сред кинематографистите.

Преди шест-седем месеца един български филм получи Наградата на София. Сред наградените са режисьорът, операторът и още десетина, единайсет ли, дванайсет ли, не знам колко души. Само не и сценаристът! Той не е посочен.

Тук въпросът, разбира се, не е до дребните обиди — всеки от нас е свикнал вече да ги преглъща, — въпросът не е и до това, че един екип, създал един филм, счете за възможно да получи наградата, без изобщо да протестира, че сценаристът, автор на оригинален сценарий, а не на екранизация, не е награден. Нито един от всичките дванайсет или петнайсет души наградени не счете за възможно досега, шест месеца по-късно, да се обади по телефона на сценариста и да каже: „Съжалявам много за това, което се случи, но аз не съм виновен и ние не сме виновни.“

Това е дребен случай. Който е решил да става сценарист, трябва да свикне предврително да преглъща тези случаи. Въпросът обаче е статутен. Съюзът на филмовите дейци не счете за възможно да вземе отношение по въпроса. На бюрото това нещо бе съобщено от един човек в журито, който подаде оставка и напусна в знак на протест. Ръководството на Българската кинематография изобщо не счете за възможно да вземе отношение по въпроса!

И така отново сега тук ще кажа: а защо българският сценарист не участва така живо, така плътно, така запалено в създаването на българското кино; защо гледа на филма си като на незаконно дете и бърза да го подхвърли? Някои бързат да го подхвърлят — има други по-инати, които въпреки това няма да го подхвърлят, въпреки всичко няма да го подхвърлят.

В Българската кинематография има случаи — и те се отнасят пак до замисъла и реализацията, — когато се налага да се създаде съкратен вариант за чужбина на български филм. Ръководството на Българската кинематография дори не се сеща — защото няма такъв статут — да попита режисьора: „Като си съкращавал, сценаристът видял ли е съкратения вариант? Той съгласен ли е с този вариант?“ Аз питам ръководството на кинематографията какво отношение има към този проблем. Щом то плаща на режисьора за сценария, то извършва грамадно закононарушение. Защото се плаща за сценария на човек, който не го е направил. В това отношение ще се отговаря пред фискалните власти.

Ще приключа с това, че отново предлагам на Бюрото на Съюза на българските филмови дейци и на ръководството на кинематографията да създадат нормативни актове, които да защитят творческия процес — не сценариста, а преди всичко творческия процес, — върната и оптимална реализация на българския киносценарий; нормативни актове, при които да се знае, доколко може да бъде променен сценарият без знанието на сценариста, какви промени могат да стават без знанието на редактора, какво може да се променя без знанието на ръководството на кинематографията.

Без такива нормативни актове ще продължаваме да разчитаме на доброто домашно възпитание на режисьорите. Аз лично не разчитам на това, макар че предпочитам възпитаните пред невъзпитаните.

Един втори въпрос. Аз много съжалявам, че ще трябва да сляза до нивото на такива ниски разговори като разговорите за техниката.

Днес един другар ми каза: „Съжалявам, че толкова късно трябваше да видя „Звезди в косите...“, гледах го в кино „Освобождение“. Кажи ми смисъла на тоя диалог в гримьорната, защото там нищо не се разбираше. Усетих, че сигурно има някакво значение тоя диалог, доста дълго нещо говореха.“

Как може да не се говори на тая тема. Знаем, че вече хиляди пъти е говорено, и в същото време не може да не се говори още и още, дотогава, докато този въпрос не бъде поне удовлетворително решен. Защо? Защото иначе ние ще разсъждаваме за това, колко ангели могат да кацнат на върха на една игла, която още не е внесена, тъй като нямаме пари за второ направление.

Положението действително е такова. Защо се мъчи режисьорът, защо се мъчи актьорът, защо си играем с някакви деликатни нюанси в областта на диалога, когато всичко това отива буквално „на кино“. Даже не стига до киното.

Ние сме свидетели на потресаващи случаи, когато по софийските кина се пускат бракувани копия. Аз съм наблюдавал в кино „Славейков“ бракувано копие, неприето от оператора, но отчетено от лабораторията като направено.

Мисля, че това също има някакво отношение към замисъла и реализацията. Защото нашата реализация не е кабинетната реализация, да кажем, на едно стихотворение, нашата реализация е там, където ще седне зрителят: ще седне в удобно кино, ще гледа кристално копие и ще чуе за какво става дума в този филм. Не може да се допусне през 1977 година

зрителите да напускат залата, не защото харесват или не харесват един филм, а защото нищо не се разбира.

Аз бих предложил Съюзът на филмовите дейци — ако не е много наивно това предложение — да създаде не знам колко, може би пет-шест-седем групички, които да поемат доброволното, патриотично начинание в течение на годината да посетят по десет кина в страната от всички кръгове на тая не толкова божествена комедия на българската кинематика, като се почне от претенциозните кина с разбити апаратури и се стигне до някои непретенциозни провинциални кина с блестяща прожекция и с блестяща архитектура.

Аз мисля, че всички тези сфери, за които сега се говори — от сферата на дългия път от замисъла до реализацията, до сферата на практическата, търговската реализация на нашия труд, т. е. кината, — всичките тези въпроси според мен са неделими и трябва да бъдат комплексно и сериозно разгледани и да се види част по част какво може да се направи, за да бъдат те решени.

ЕМИЛ ПЕТРОВ:

Диалектиката на индивидуалното и колективното в киноизкуството

1

Като че ли вече е отшумяла, станала е достояние на миналото главната битка, която трябваше да реши спора дали киното е изкуство или не; като че ли самата практика — конкретните факти, създадени в сферата на киното — и, от друга страна, отношението на хората към тях факти вече решиха този проблем и теоретичите мъдро и авторитетно затвърдиха изхода от спора, като включиха киното в системата на изкуствата.

Но отделни ариергардни боеве избухват все още от време на време, по един или друг повод и отново ни връщат към някои проблеми, които са ни изглеждали решени.

Известна е неотразимата и заедно с това незаменима с нищо друго сила на въздействието на киноизкуството върху отделното човешко съзнание — всеки един от нас осезателно чувства присъствието на киноизкуството в собственото си духовно развитие. Известен е също така огромният масов обхват на това въздействие, което ни дава основание да говорим за кинематографическото развитие на човечеството и за най-активното участие на киноизкуството в духовната биография вече на редица поколения хора от всички страни и народи по света.

Но заедно с всичко това добре са ни известни и ироничните усмивки и полуусмивки на не един и двама представители на изкуството, когато стане дума за творческия характер на киното, за наличието на нормален, пълноценен творчески процес в това изкуство. Днес е твърде разпространено мнението, че киноизкуството, което, така или иначе, вече сме признали за изкуство, всъщност изначално и фатално носи белега на непълноценността. И обикновено този белег се свързва с неговия колективен и синтетичен характер. Смята се, че тъкмо тук е първородният грях, главното проклятие, което тегне върху киноизкуството и го прави в известен смисъл неполноценно.

Нека да сложим ръка на сърцето си и да си признаем, че понякога дори хора от средата на кинематографистите, в това число и най-запалени, най-бойки защитници на „своето“ изкуство, някъде в гънките на съзнанието си съдържат натрупали се съмнения за неговия пълноценен характер. И обикновено тях съмненията гравитират също така около колективната природа на това изкуство, около възможностите, които тази колективна природа крие за отпушване на бутилката със злите духове, за нахърняване на спонтанната същност на творческия процес в него.

Този изходен момент е извънредно важен, когато ще говорим за творческия процес в областта на такова колективно изкуство, каквото е киното. Във въвеждащото си слово Вера Найденова даде добра основа и явна насока на нашия разговор, внасяйки в него подчертано предпочитание към теорията. В другите изказвания вероятно практическите аспекти на разглеждания от нас проблем ще бъдат изнесени на по-преден план и ще допълнят очертаващата се картина.

Едва ли е нужно нашироко да се доказва, че е погрешно да се създава някаква йерархия между изкуствата, примерно между синтетичните изкуства и несинтетичните изкуства, между колективните изкуства и индивидуалните изкуства, да се делат на „пълноценни“ и „непълноценни“ с оглед на това дали са индивидуални или колективни.

Индивидуалните и колективните форми за съществуване на изкуството не са паднали от неето — те са се родили поради известни потребности в развитието на самото изкуство и на общественото съзнание, по-общо казано. Знаем, че най-напред изкуството започва да се осъществява в своите колективни форми, след това се раждат индивидуалните форми, от синкретичното състояние се минава към разчленяване на изкуствата и към индивидуалното творчество, към индивидуалното изкуство. Но колективните форми не престават да съществуват, те се оказват не случайни и преходни, а постоянни, защото са постоянни и потребностите, които са ги извикали на живот. През тия периоди от развитието на изкуството колективните форми се обогатяват, диференцират и усъвършенствуват, подбирайки в себе си и съхранявайки индивидуалния момент, индивидуалната страна на творчеството. По-късно върху спиралата на естетическото и общественото развитие се появяват вече такива колективни форми на изкуството като киното и телевизията, които благодарение на редица свои естетически особености и на могъщото съдействие на техниката придобиват гигантски, невиджан в миналото обхват на въздействие.

Ако още в изходните си теоретически постановки стигнем до мисълта, че истинските, пълноценните изкуства са индивидуалните изкуства, а ония изкуства, които носят в себе си усилията на един творчески колектив, са вече **по принцип** фатално обречени на известна непълноценност, ще допуснем дълбока и заредена с последици грешка, която би ни довела, ако бъдем последователни, до крайно несъстоятелни изводи. Оттук нататък всякакви наши и най-гневни констатации и филиппики срещу практическите деформации, срещу наличието на компромиси в практическата сфера на съответното колективно изкуство ще бъдат вече предварително теоретически бити, неоправдани и обречени на неуспех. Нашите констатации и препоръки ще увиснат във въздуха и няма да могат с нищо или почти с нищо да изменят съществуващото положение. Защото, щом като едно колективно изкуство по принцип е „неидеално“, следователно то е обречено от собствената си природа на деформации, на компромиси и накрънявания. И каквото и да се прави на практика, тая негова обреченост и непълноценност ще си останат иманентно присъщи, неизбежни и неотстраними.

Във встъпителните думи на Вера Найденова според мен се съдържа теоретическа пукнатина, която би могла да доведе до подобни изводи. Когато тя разглежда практическите проблеми, свързани с протичането на творческия процес в нашето киноизкуство, нейното внимание се спира интересно и плодотворно върху това, как колективните форми на работа водят до обогатяване на творческия процес, до ценни плюсове, до умножаване на енергиите. Обаче теоретическият пласт на нейните разсъждения съдържа мисълта, че „и все пак идеалът за творческия процес си остава в монотворчеството“. „Колективното творчество — продължава по-нататък В. Найденова — има наистина много преимущества в киното. В създаването на колективно изкуство, но не знам защо, що се отнася до съкровено творчество, ние винаги ще мерим нещата с кабинета на писателя, със самотното ателие на художника.“

Според мен това е неправилно. Тук се крие йерархия, която не би трябвало да внасяме в областта на изкуството.

Искам да изразя най-дълбокото си преклонение, благоговението си към „тишината на писателския кабинет“ и към „самотата на ателието на художника“ като към емблеми на творческия процес в изкуството. Но когато мисля за такива велики творци като Чаплин и Айзенщайн (споменавам само двамата, за да не изреждаме и други), трудно ми е да ги видя в това измерение, в тая рамка, те просто не се побират в нея и изискват за себе си някакви други определения. И затова съм убеден, че киното е изработило и разпозага с други **свои** емблеми за съкровеноост, които наистина съдържат много елементи, близки до „кабинета на писателя“ и „ателието на художника“, но то не се изчерпва с тях или, по-точно казано, към **тоя** вид съкровеноост прибавя и съкровеноост от друг вид, която идва от неповторимите вибрации на кинематографическото откриване, усвояване и претворяване на света. В тая съкровеноост тишината се ражда сред шума и шумът се прецежда и сублимира в тишината, в тая съкровеноост самотата е неделима от неповторимото чувство за съединеност, за умноженост на енергиите, за свързаност на твоите прозрения с прозренията на ония, които те разбират, които те допълват и които ти помагат. Без **тоя** вид съкровеноост киното, дори в най-авторските си пръвплъщения, не би могло да съществува.

Известно е, че колективното творчество е създавало свои недосегаеми върхове. Такива върхове, от рода на които индивидуалното творчество никога не би могло да постигне. В тия случаи изкуството се осъществявало в такива параметри, които стоят извън възможностите на индивидуалното творчество. Ако индивидуалното изкуство можеше само да завладява тези параметри, тогава нямаше да има нужда от колективните форми на художественото творчество. Обстоятелството, че са се появили и утвърдили тези колективни форми, че не са изчезнали, а продължават да съществуват, като се усъвършенствуват и обогатяват наред с индивидуалните форми, говори, че те са родени от самото изкуство съвсем спонтанно, необходимо, органически и — искам да подчертая тая дума — пълноценно. Но това е спонтанност и органичност вече за една друга, особена сфера на изку-

ството — сферата на колективното творчество. Тук творческият процес, запазвайки основните си черти, характерни за всички видове изкуства, заедно с това не може да не носи редица твърде съществени **свои** особености, измерения и физиономични белези, различни от белезите, присъщи на творческия процес при индивидуалното творчество.

Ако вземем народното творчество, нима можем да говорим, че то, понеже е колективно творчество, е дагосано непоправимо и по принцип с белезите на непълноценността? Или, да кажем, такива постижения в областта на архитектурата, каквото е Акрополът — един шедевър на колективното изкуство, който индивидуалното творчество, оставяйки си само индивидуално, никога не би могло да осъществи. Нима творческият процес, довел до създаването на този безсмъртен архитектурен ансамбъл, е протичал непълноценно, нащърбено и компромисно?

Всъщност може ли абстрактно да се говори за пълноценно и непълноценно изкуство? Пълноценен ли е творческият процес при балета? При театъра, изобразителното изкуство и архитектурата? За тези изкуства въпросът, поставен така абстрактно, звучи нелепо и абсурдно. Но колкото и да е странно, когато става дума за киното, поставянето на този въпрос се смята за съвсем уместно, дори като проява на „добър тон“ и като защита на „високото“ изкуство.

Но какво значи пълноценно и непълноценно изкуство? Всяко изкуство има свои предимства, своя сфера на компетентност, свои слабости, свои продуктивни особености и свои ограничения. И всяко изкуство трябва да бъде преценявано дали е пълноценно или не с оглед на осъществяването именно на тия свои особености и предимства, а не с оглед на особеностите и предимствата на другите изкуства.

За пълноценно и непълноценно протичане на творческия процес в изкуството би трябвало да се говори конкретно, точно адресирано по време и по място. Непълноценно той би могъл да протича не само при колективното, но и при индивидуалното творчество. Всичко зависи от конкретния случай, от конкретните исторически, социални и личностни условия. И от зрелостта на самото изкуство, от степента, до която то е стигнало в своето развитие.

Няма непълноценни изкуства по принцип. Изкуствата могат да бъдат непълноценни в даден период, при дадени условия — поради неразвитост на собствените им естетически възможности и на конкретно-историческите форми за тяхното изявяване.

Киноизкуството специално е сравнително младо изкуство, което доста години от своето съществуване отдели, за да търси собствената си природа, собственото си място в системата на другите изкуства. Естествено е за такова изкуство да преодолява редица заблуждения, отклонения от вярната посока на развитие, да се сблъсква с многобройни естетически, организационно-технически и производствени деформации.

Това важи с пълна сила и за българското национално киноизкуство, което се роди със закъснение и в един извънредно кратък исторически срок трябваше да стъпи на краката си и да се утвърди като достойна част от духовната култура на народа ни. Естествено е, че когато говорим по пътя на това изкуство и за днешното му състояние, ние ще се сблъскаме с много прояви на незрелост, слабости, грешки и нерешени проблеми.

Но всичко това не може да означава, че както киноизкуството изобщо, така и българското киноизкуство в частност, са фатално свързани с посочваните слабости, увлечения и деформации. Най-добър отговор на този въпрос всъщност дава художествената практика, която недвусмислено говори за усъвършенствуването на киноизкуството, за неговата неимоверно пораснала способност по свой, незаменим от никое друго изкуство начин да претворява действителността. А това означава и пораснала способност да се осъществява спонтанно и органически като изкуство, да разкрива все по-пълно и разностранно своята природа и своите възможности.

На тия въпроси се спира и Павел Вежинов в статията си „Литература и кино“, поместена в сп. „Съвременник“, 1976 г., кн. 2. Винаги ми е било интересно да чета не само белетристичните произведения на този писател, но и неговите статии, защото той е автор с подчертана способност за теоретическо мислене, неробуващ на клишираните, инертно повтаряни постановки на проблемите, с остър и бърз рефлекс, с будно чувство за живите потребности на изкуството. При това, що се отнася до литературата и киноизкуството, тук той има свой, непосредствен и богат многогодишен опит, който го води до собствени констатации и преценки.

Импонира ми в статията на Вежинов стремежът да се внасят най-високи критерии при създаването на кинодраматургията, както и при определяне на нейното място в кинематографическия процес. Редица остро констатирани, макар и с доста фактически неточности, отрицателни моменти в отношението към труда на кинодраматурга, както и на кинодраматурга към собствения му труд, заслужават най-сериозно внимание и изискват съответни практически изводи.

Заедно с това статията е побрала някои теоретически становища и разработки, с които бих желал да поспоря.

Преди всичко струва ми се твърде непродуктивно усилието на автора да докаже,

че киноизкуството всъщност е една модификация на известните и утвърдени преди него изкуства.

„Словото, звукът, образът в движение — пише Вежинов, — това ни е познато още от театъра. И киното е един вид театър, с някои съществени преимущества, но и със значителни недостатъци. В най-добрите случаи то съединява в себе си някои важни страни на литературата, музиката и живописата, но без да стигне до най-голямата дълбочина на своите предтечи.“

Искам преди всичко да възразя, че киното не е една обикновена и, както ни убеждават, влошена модификация на известните преди него изкуства. То несъмнено използва някои страни и елементи на тия изкуства, но като ги променя съществено и ги включва в своята цялостна природа. С киното се ражда едно качествено ново изкуство, чийто синтетичен характер означава не повторение, не ново издание на известното и утвърденото, а значително обогатяване с нови съдържателни и формални възможности на художественото развитие на човечеството.

В своите формулировки П. Вежинов неколкостранно акцентира неспособността на киноизкуството да мери сили с предтечите си, да постига онай дълбочина, която те са постигнали. Може би в случая става дума за някои преходни слабости на такова младо изкуство като киното в сравнение със старите, утвърдени изкуства, които са имали на разположение хилядолетия, за да се развият и укрепят? Не, авторът е категоричен:

„Нямаме желания да видим дефиниция от временните недостатъци на киното, но ще се излъжем, ако сметнем, че те имат случаен характер, че в много случаи не се коренят в самата природа на киното.“

Но в какво тогава се състои тая природа на киноизкуството, която предопределя така нещастно и неизбежно недостатъците на неговите произведения? П. Вежинов я вижда в строго фиксираня, ограничено визуален характер на образите в киноизкуството:

„Киното е строго фиксирано като образи и оттам — ограничено, визуално изкуство. Разбира се, с това не искам да кажа, че то се възприема от всеки отделен индивид по строго определен начин. И все пак художественият образ при киното е готов, определен, строго конкретизиран. В това отношение то се различава коренно от литературата, която изгражда своите образи в съзнанието на читателя чрез активното участие на неговата душевност.“

Тук несъмнено са изложени най-съществените и най-сериозни теоретически мотиви от позицията на П. Вежинов. Необходимо е да се отбележи, че посочените от него особености в природата на киното в сравнение с особеностите на литературата са били изтъквани неведнъж от теоретическата мисъл, но те са били отбелязвани именно като особености, които крият както силните, така и ограничените страни на киноизкуството, както неговите сравнителни слабости, така и неговите сравнителни предимства наред с литературата. П. Вежинов също по-късно говори за някои силни страни на киноизкуството, но недостатъчно ги свързва с посочените преди малко особености.

Но както и да е, известно е, че всяко изкуство има своите плюсове и минуси, своята неповторима природа, която не е еднакво силна във всяко отношение, на която не всичко ѝ е подвластно. Уязвимото място в разсъжденията на Вежинов не е в това, че той търси особеностите, които отделят и различават киното от литературата, не е в това, че говори за силните и за слабите им страни. Уязвимото място е в това, че особеностите на киното в неговата статия са се превърнали във фатални недостатъци, в такива гибелни дефекти, които правят от киното изкуство от второ качество в сравнение с „известните“ и „утвърдени“ изкуства. Според автора киноизкуството е прокълнато по силата на своята природа да не може да стига до дълбочините, които са монопол само на старите изкуства. Говорейки дори за най-добрите постижения на киноизкуството, авторът е безмилостно недвусмислен:

„И в най-добрите случаи това все пак е готов продукт, който в минимална степен ангажира човешкото въображение.“

Нека обаче да си зададем въпроса, дали фиксираният, визуален характер на киноизкуството е такава страшна, непреодолима пречка за духовното съдържание на филмите, каквато иска на всяка цена да я представи П. Вежинов?

Ако се има пред вид визуалният характер на киното в зората на неговото създаване, несъмнено духовното съдържание на тогавашните първи филми е твърде оскъдно. Но оттогава до днес киното извървя интензивен и извънредно плодотворен път на развитие, то овладя уменията да претворява не само външно-пространствено света, но и да навлиза по свой начин дълбоко в човешкото съзнание, да улавя и разкрива диалектиката на човешката душа. В неговия арсенал влязоха освен движещото се изображение и такива мощни оръжия като монтажа, звука, словото и цвета. Но това огромно развитие по пътя на утвърждаването на киното като изкуство явно се пренебрегва от Вежинов.

„Не са нужни — продължава да твърди той — никакви специални интереси към културата и културния живот, за да възприемеш един обикновен филм, дори един сравнително труден филм.“

Смисълът на тия думи е отдавна архаизиран от развитието на киноизкуството, те са закъснели поне с няколко десетилетия.

Днес истинското, сериозно и дълбоко кино изисква съответна кинематографическа култура, за да бъде възприемано не елементарно, само във външните си пластове, но в дълбочината на своите внушения.

От друга страна, нека специално да подчертаем, че достъпността, понятността на киноизкуството не може по принцип да бъде и не е пречка за неговата дълбочина. Достъпността, а оттук и демократичността на киноизкуството може да бъде форма за осъществяване на най-високо, гениално изкуство, каквото съдържат например филмите на Чаплин. Тия филми имат безотказен, глобален обхват на въздействие. Но нима не е ясно, че за да се стигне до техния най-дълбок смисъл, се изисква сериозна социално-естетическа и специална кинематографическа култура.

Фиксираният визуален характер на кинообразите не означава непременно елементарност в тяхната вътрешна структура, защото тия образи стават все по-сложни, многозначни и многопластови. В тях вече се влага богато жизнено и художествено съдържание, което може да се възприема повърхностно, във външните си пластове, но може да се възприема и в неговите дълбочини, в цялата му неизчерпаемост, характерна за големите художествени завоевания, независимо в кое изкуство са постигнати.

Явно е, че фиксираният визуален характер на художествените образи се оказва доста сложно понятие. Той може да бъде форма на елементарност, на минимална заангажираност на човешкото въображение, но зад него може да се крие и богато и сложно съдържание, никак недесно за възприемане.

П. Вежинов забравя, че с фиксиран визуален характер на художествените образи се отличават и такива „утвърдени“ изкуства, които той очевидно признава и съвсем не е склонен да подценява, като изобразителното изкуство, театъра, архитектурата. Може ли да се каже за тях, че дори най-добрите им образци заангажират в минимална степен човешкото въображение? Може ли подобни думи да се кажат за „Гуерника“ на Пикасо, постановките на Майерхолд, претворените в бетон и стъкло пространства на Корбюзие? Но защо тогава всичко това да може да се казва за киноизкуството, което е създадо такива творби като „Иван Грозни“ на Айзенщайн, „8 1/2“ на Фелини, „Девет дни от една година“ на Ром, „Голият остров“ на Шиндо, „Сцени от един семеен живот“ на Бергман? Вежинов не ни дава, а и едва ли би могъл да ни даде отговор на тоя въпрос.

Статията се позовава между другото и на известното изказване на Ленин за значението на киноизкуството. Но в нея тия думи са изтълкувани невярно, като им е придаден временен и преходен смисъл — те се свързват само с ония следреволюционни години, когато, както е отбелязано в статията, „грамадна част от хората не са могли да държат и книга в ръцете си“. Излиза, че за по-късните години и за днес думите на Ленин не могат да се отнесат. Разбира се, всеки един от нас има право да тълкува тия думи така, както е убеден, че трябва да се тълкуват. Но когато думите на Ленин се цитират по следния начин — „за нас сега най-важното изкуство е киното“, ние сме длъжни да обърнем внимание, че думата „сега“ не се съдържа в автентичния израз на Ленин и едва ли нейното вмъкване ще ни помогне да разберем по-добре действителния смисъл, който Ленин е влагал в своето изказване.

Според мен **статията** на П. Вежинов е интересна **за нас** не толкова с това, че ни дава убедителен отговор на спорните въпроси около **природата на киното**, колкото с това, че ни разкрива работната **хипотеза** в творческите усилия **на своя** автор през последните години. Тия усилия доведоха до нов, по-висок етап в развитието на П. Вежинов като творец на художествената проза. Романът „Нощем с белите коне“, повестта „Барьерата“ и някои други произведения на тоя наш писател са крупно завоевание не само за националната ни литература, но и за цялото социалистическо художествено творчество. Те донесоха нова, по-голяма вгълбеност на погледа, която помага да се обхване по-дълбоко светът, вгълбеност, която П. Вежинов по едни или други причини не бе постигнал в годините на непосредствената си работа в областта на киното. В тоя смисъл неговата статия е характерна за кризиса в досегашното разбиране на П. Вежинов на киноизкуството и за неговото насочване към по-високите критерии и към по-високите творчески задачи. И за мен никак няма да е странно, ако се направи изводът, че може би тъкмо днес П. Вежинов чрез произведенията, които създаде напоследък, най-много ще помогне и на нашето кино за обогатяването му с нови, така необходими за него стойности. Нашето кино може и трябва да намери в себе си сили, за да претвори достойно в кинообрази тия завоевания на големия наш писател.

Когато говорим за протичането на творческия процес днес в българското киноизкуство, от някои се поставя въпросът, кое за нас е по-важно — дали сферата на замисъла, или сферата на реализацията? Според мен и едното, и другото е важно. Ние трябва да ви-

дим къде са деформациите, които пречат творческият процес да се осъществява пълноценно, както в стадия на замисъла, така и в стадия на реализацията.

Не бива да забравяме, че киноизкуството представлява паралелограм на различни сили, състояния и тенденции и че тук винаги можем лесно да изпаднем в едностранчиви констатации и препоръки.

Когато например говорим за колективния характер на киноизкуството, едновременно с това трябва да държим постоянна сметка, че киното се развива като колективно изкуство през XX век, а не през синкретичния период от историята на художественото творчество. Ето защо колективността на това изкуство означава максимално развитие и на индивидуалната енергия, максимално развитие на сбора от творчески индивидуалности, които изграждат това изкуство.

Днес ние сме заинтересовани да видим как се осъществяват колективните форми за протичане на творческия процес и как индивидуалната енергия е зачитана и използвана, за да се умножават успехите, богатството и многообразието на киноизкуството ни.

Като смятам, че трябва да отделяме еднакво внимание и на колективните форми, и на индивидуалните приноси при изграждане на днешния и утрешния ден на киноизкуството ни, искам да подчертая, че според мен нашето киноизкуство е недостатъчно колективно. С други думи, ние недостатъчно сме реализирали ония възможности, които се крият в колективния характер на киноизкуството.

Често говорим за практическите деформации, за спъването на някои творчески почини и пориви, за това, че недостатъчно сме внимателни към индивидуалния замисъл, към индивидуалния почерк, към възможностите съответна творческа задача да се осъществи при наличието именно на такива, а не на други творчески данни, и така нататък — много примери в това отношение могат да бъдат изброени.

И много добре е, че всичко това се върши. То трябва да се върши с не по-малко енергия и напред. В това отношение бихме могли да говорим за пораснало уважение, за извисен вкус към индивидуалния принос, към оригиналните творчески открития в нашето киноизкуство и за изостряне на защитния ни рефлекс и на борбата ни срещу всичко онова, което може да нивелира и обезличи кинотворчеството ни.

Но ние недостатъчно използваме ония мощни предпоставки, възможности и предимства, които разкрива пред нас колективната същност, колективната природа на киноизкуството.

Ние недостатъчно използваме колективните възможности при ориентиране на киноизкуството ни (а това значи преди всичко на съответните режисьори) към даден сценарий, към дадена задача, която предстои да бъде осъществена.

Не искам да игнорирам и подценявам творческите вълнения, съмненията, плюсовете и минусите, които несъмнено съществуват в съзнанието на всеки един от нашите режисьори, но ми се струва, че ориентацията към даден сценарий, към дадени творчески задачи става доста лесно, доста прибрзано. След това, разбира се, идва мобилизацията, силите се хвърлят, но вече творческата задача е подценена още в изходния си момент и по-нататък по-трудно се осъществяват и най-добрите намерения и усилия на съответния режисьор да доведе работата си до успешен край. Колко е важно именно в изходния момент нещата да бъдат стабилни, пълноценно замислени, органични и подготвени, да бъдат доведени до точното си звучене, до ония творчески предпоставки и гаранции, които по-нататък ще осигурят успеха. В това отношение би могло да се посочат много примери, но според мен тази слабост на нашето киноизкуство е твърде очевидна и не се нуждае от просторно доказване. На нас не ни достига тази максимална мобилизация на силите, тази стръпност нещата да бъдат доведени до максималните гаранции, да се използват всички налични ресурси, да не се задоволяваме с недостигнатото и с частично постигнатото, с полууспеха, да не спираме по средата на пътя.

На почти всички наши подобни срещи неведнъж е изниквал въпросът, че когато обсъждаме сценариите, много често говорим за наличието на сериозни слабости в редица от тях. Констатираме слабостите, а след това дали тези слабости ще бъдат преодоляни, дали ще се осъществи гоненето на дълбочините, постигането на максималните творчески гаранции, които трябва да бъдат осъществени в стадия на сценария — това са въпроси, при решаването на които, както повечето творци на киноизкуството ни, така и кинематографията ни като цяло, не са на необходимата висота.

В нашия разговор неслучайно се споменава името на Фелини — една от най-открителните творчески индивидуалности в световното киноизкуство. Но едновременно с това не е излишно да се подчертае, че именно той е и един от най-големите колективисти в киноизкуството. Той е човекът, който още в изходните моменти „изтиска лимона“ до последна степен (най-внимателно подбира всички свои сътрудници от съавторите си по сценария — един, двама, трима. . . до последния статист, като различа на тяхната помощ, като я изисква, като я провокира и очаква), т. е. прави всичко, за да може да натрупа ония предважителни творчески предпоставки, които да гарантират по-нататък победния изход от сражението.

На нас ни е извънредно необходима именно такава стръвност в гоненето на дълбоките, максимални резултати, такова използване на колективния характер на киноизкуството, когато, ако не сме достатъчно доволни от постигнатото равнище, трябва да видим какво може да се направи, за да се изтръгне всичко възможно.

Подценяването на колективния характер на киноизкуството ни изпъква и в сферата на работата на нашите творческо-производствени колективи. Ние знаем какви големи заслуги имат тия колективи за развитието на нашето киноизкуство и всички едновременно с това осъзнаваме, че е вече прекалено дълъг процесът на тяхното аморфно съществуване, че именно в тяхната сфера, в лоното на колективите, недостатъчно се реализира колективният характер на киноизкуството. А това обстоятелство има твърде голямо значение. Защото природата на киноизкуството изпъква не само при реализирането на отделната творба, която в своята вътрешна, интимно-творческа структура носи цялостния облик на киноизкуството. Колективният характер на киното се осъществява в не по-малка степен и в оная творческа среда, в която се раждат неговите отделни факти, в колективната среда от възлияния, импулси, търсения, еднопосочни и афинитетни увлечения и страсти. Високият градус на тия афинитетни творчески възлияния — ето нещо, което според мен все още не достига на нашето киноизкуство и специално в работата на нашите творческо-производствени колективи.

Опитът на съветската кинокласика особено красноречиво ни говори, че колективният характер на киноизкуството се проявява не само в отделните филми, но и в оная активна творческа среда, която ражда тия факти на киноизкуството.

Разбира се, трябва да обръщаме най-зорко внимание на всякакви нащърбявания на продуктивните индивидуални инициативи в нашето киноизкуство, на индивидуалните приноси в него. Това е наше постоянно и свещено задължение, без което колективният характер на киноизкуството ни не би могъл да се осъществява. Но според мен понякога страховете ни в тая посока стават прекалени. Нека се посочват конкретно сценариите, които са пострадали или са били развалени в една или друга степен при тяхното обсъждане, в така често критикуваните форми за приемане на сценариите. Отделни, единични негативни случаи в това отношение може да има, но те днес не са характерни за развитието на нашето киноизкуство. А заедно с това колко много сценарии ние можем да изредим, по които работата не е доведена докрай!

Необходимо е да осъзнаем, че нахърняването на изкуството, на неговата природа може да дойде както, когато заради колективното пренебрегваме индивидуалното, така и тогава, когато заради индивидуалното пренебрегваме колективното, неговите ресурси, неговите възможности.

Моят апел е: уважавайки индивидуалния момент в киноизкуството, да обръщаме внимание на неговата колективна природа с верен усет и разбиране за неделимото единство на колективност и индивидуалност, без които то не би могло да съществува.

АЛБЕРТ КОЕН:

Киното е също индивидуална еманация

Така както е формулирана темата на този разговор, човек може да остане с впечатлението, че замисълът и реализацията са два завършени всеки за себе си последователни етапа в изграждането на филмовата творба. Разбира се, замисълът винаги предхожда реализацията, а реализацията е осъществяване на замисъла, но техните взаимоотношения във филмовото творчество са по-сложни. Искам да кажа, че тези взаимоотношения също се изливат в един процес, при който непрекъснато се раждат замисли и се постига осъществяването им. Ако вземем сценария, ще видим, че общият първоначален замисъл се рои в хода на писането в отделни замисли — по епизоди, сцени, детайли и пр., всеки от които авторът трябва да реализира. И тези частични, подчинени замисли и реализации се оказват в последна сметка решаващи за оформянето и реализирането на общия първоначален замисъл. Същото се отнася и до процеса на екранната реализация: и там постановчикът на всяка крачка оформя отделни замисли и се стреми към общото им осъществяване, за да постигне чрез тях цялото. Следователно творческият процес е едно непрекъснато редуване на замисли и осъществявания, с тези два момента творческият процес се сблъсква непрестанно и през тях протича. Това е една верига, всяка брънка от която е един малък цикъл от замисъл и реализация.

Но в случая най-много ме вълнува следното: мисля, че в нашето кино трябва най-напред да спрем вниманието си върху общия изначален замисъл, т.е. върху валидността на литературната основа за направата на един филм. Ние най-малко внимание като че ли отделяме на това, доколко имаме налице такава валидна основа, състоятелна от идейна, художествена, драматургическа и всякаква гледна точка. Това ние трябва да видим естествено в сценария като драматургическа основа на филма.

На мен ми се струва, че най-сериозните пропуски се правят там. Там е най-малка нашата взискателност. Имам впечатлението, че много често редица сценарии се одобряват и приемат само под влияние на литературно шлифованя им външен вид: добре написано, приятно разказано. . . Не се прави точна оценка каква реална драматургия съдържа този иначе приятен за четене текст, за да се получи от него сериозен, състоятелен филм.

Във връзка с това ще се разгранича малко от Емил Петров в този смисъл, че след като всички знаем и приемаме колективния характер на кинопроизводството, аз смятам, че трябва особено много да наблегнем и върху неговия индивидуален характер. Опитът показва, че филмът е рожба на усилията на много хора, но няма ли в основата му две ярки, силни творчески индивидуалности — сценарист и режисьор, — сериозен филм няма да се получи.

Не отричам в никакъв случай значението и приноса на всички останали участници, но знам, че сценаристът и най-вече режисьорът ще съумеят да подберат нужните оператори, актьори и други сътрудници и ще ги обединят под купола на общата задача, за да се изведе цялата работа до успешен край.

Ние извънредно много настояваме върху колективния характер на киното, а струва ми се, че много повече трябва да настояваме върху индивидуалния му характер, което означава, че в нашето кино трябва да работят ярки творчески личности, които имат свой свят, носят своите теми и проблеми, своето индивидуално виждане на нещата.

Трябва да има две сериозни, крупни творчески личности, които да поведат всички. И в този смисъл филмът е индивидуално дело, тъй като носи решаващия отпечатък на тези две основни творчески фигури.

И колкото по-малко се въркаме в тяхната работа, толкова по-добре. Аз не съм против системата на обсъждания, на помощ и т. н. Но ако смятаме, че филмът е все пак, въпреки индустриалния си метод на производство и въпреки заангажирането на толкова разнородни творчески сили, дело на една или две творчески индивидуалности, които възглавяват цялата останала армия, то трябва наистина да им се оказва по-голямо доверие.

И тъкмо натам трябва да се насочат усилията. Ние трябва да създаваме такива солидни основни двойки, които по всички изходни данни да ни осигуряват добрия филм. Разбира се, абсолютна гаранция няма никога — и най-талантливите хора могат да не сполучат. Ако подчертавам толкова това изискване, то е защото винаги съществува една тенденция киното да се квалифицира само като колективно изкуство и да му се отрича онзи индивидуален творчески момент и акт, който е характерен за другите изкуства, примерно за литературата или музиката. Киното е също една такава индивидуална еманация, която обаче, за да получи пълното си разгръщане, се нуждае и от съдействието на други хора. Но ако ги нямаме тези две основни ярки фигури, тези двама големи художници, голямо произведение не можем да получим.

И на края ще се спра на една мисъл, която Вера Найденова изказа относно критиката. Аз не съм привърженик на тезата, че критикът трябва да участва в създаването на филмовото произведение. Разбира се, критикът може от професионални или приятелски съображения да ходи на терена, да гледа как се снима, да следи как се създава даден филм. Във връзка с това той може да напише дневник или репортаж за създаването на този филм, но не и да предопределя оценката си за него — тя се обуславя от възприятието за филма като завършено дело, като краен резултат.

Той може да го структурира не от гледна точка на това, как е създаден — той го разглежда от гледна точка на неговите намерения, прицели и степента на достигането им. Разбира се, какво се е случило по пътя от замисъла към реализацията е нещо, което може в една или друга степен да бъде взето пред вид: например, когато един критик отбелязва, че крайният резултат доста се отклонява от първоначалния сценарий. Той може да се съри на това разминаване, защото оценява, че то не се е отразило добре на крайния резултат; в други случаи да изтъкне, че филмовата реализация е успяла да преодолее някои от слабостите или подводните камъни на сценария. Но процесът на изграждането на филма няма никакво отношение към оценката. Тя изхожда от произведението такова, каквото то излиза на бялото платно. Естествено кинокритиците могат и трябва да участват в художествени съвети поради това, че са хора от света на киното, подготвени в тази материя, способни да дадат полезни съвети и т.н. Но тяхното участие никак не ги задължава с оценката, която биха дали за произведението, в чието предварително обсъждане са се изказвали. Аз смятам, че тук няма морален ангажимент. Критиците при всички случаи са, така да се каже, девствени по отношение на филмовата творба, изправят се пред нея и я преценяват така, както я възприемат като едно ново за тях и завършено вече дело.

ЕМИЛ ПЕТРОВ:

Ние днес имаме възможност да навлезем по-дълбоко в някои отделни проблеми, поставени от нашия разговор.

Още няколко думи по въпроса за колективния характер на киноизкуството, който застана в центъра на вниманието ни.

Колективният характер на киноизкуството означава всъщност сбор на творчески индивидуалности, и то не механически сбор, а съюз именно на индивидуалности, не на безличия. На истинската колективност би трябвало да се гледа като на обединени, доведени докрай, напълно развити и изявили се индивидуални приноси. Без това колективността в киноизкуството ще бъде псевдоколективност.

Целият въпрос е в това, че колективният характер не съществува ето тук, а пък там се намира индивидуалният момент. В днешния стадий от развитието на киноизкуството тези два момента са неделимо свързани. За най-добро осъществяване на колективната природа на киното можем да говорим тогава, когато е налице плътното влизане на индивидуалното в колективното и на колективното в индивидуалното.

Да вземем пример от нашата практика. Вальери Петров е една от най-ярките творчески личности в нашето киноизкуство, индивидуално очертан, недовторим. Едновременно с това той е индивидуалност, плътно съчетана с колективния характер на киното. И това обстоятелство изпъква както при създаването на неговите сценарии, така и при активната му творческа намеса в целия процес на реализирането на тия сценарии.

Ще бъде смешно и несъстоятелно, ако абсолютизираме модела на В. Петров и го налагаме във всички случаи. Примерно да искаме от един Йордан Радичков, който също е несъмнена и ярка творческа личност, и той да осъществи всички моменти, които осъществява В. Петров в контакта си с киноизкуството. Това ще бъде догматично наслагване на един модел върху друг модел. Радичков не може да се претопи, той ще си остане такъв, какъвто е, и киноизкуството ни трябва да намира съобразени с това обстоятелство контакти с него.

Или, да кажем, примерът на Евгений Габрилович и Чингиз Айтматов в съветското кино, които постигнаха синтеза на литературата и киното и станаха в точния смисъл на думата кинематографически писатели, както сами се наричат.

Така че не бива да мислим, че индивидуалният момент е от тук до тук, че се съдържа в ето това чекмедже, пък оттам, от другото чекмедже, започва колективността на киноизкуството.

Разбира се, в основата на изкуството лежат големите открития, големите истини, големите творчески прозрения. Но по какви линии ще дойдат в киното тези творчески открития? Ние трябва да ги търсим във всички посоки, да използваме всички възможности, особено при едно такова сложно изкуство като киното.

През последните години филмовото ни творчество се обогати в най-голяма степен благодарение на някои индивидуални приноси, благодарение на влизането в него на творческите светове на такива наши писатели като Хайтов, Радичков, Мишев и др. Това е безспорно. Но не бива да забравяме, че тия творчески открития, осъществени преди това в литературата, станаха достояние на киното поради творческата намеса на такива режисьори като Методи Андонов, Христо Христов, Людмил Кирков, Едуард Захариев и др. А само режисьорите ли заслужават да бъдат посочени в това отношение? А актьорите, операторите, композиторите — всички ония многобройни творчески колективи, обединили усилията си, без които тия кинотворби нямаше да бъдат осъществени?

Ролята на индивидуалните импулси и приноси не бива в никакъв смисъл да се подценява. Обаче това не означава, че в нашето кино не влизат и няма да влизат в бъдеще творчески открития, заченати върху основата на колективните усилия, на колективното търсене на истините в живота. И тук примерът на Георги Дюлгеров и Руси Чанев с филма „Авантаж“ е повече от красноречив и особено перспективен.

ГЕОРГИ СТОЯНОВ:

В климат на взаимно уважение

Аз се питах защо този разговор е събрал толкова много хора. Какво всъщност ги е събрало тука? Огговорът „проби“ постепенно: това е някакво желание, някаква жажда за взаимно уважение. Общо взето, то се наложи. И изглежда, че това е всъщност резулта-

тът, който гоним — да се създаде климат на взаимно уважение, за да можем да говорим вече за тези травми, които ни съпътствуват, когато сме поели неравния път към резултата.

Нашият труд е „китайски“ труд, ръчен, много хора носят пръст, а пък в края на краищата се получава един малък язовир и не винаги този, който ние очакваме.

Ние работим в рамките на една година. В продължение на тази година отправната точка, от която тръгваме, се демодира най-малко с тази една година, която изминава. Тоест това, което има писателят в своята работа, като че ли не съществува в нашата. Поради много причини — организационни или други — ние започваме с герои, обременени с недъзи, които са имали, да речем, през 1974 г., и ги реализираме в най-добрия случай в същия вид през 1976 г. — нещо, което не е нормално за творческия процес.

Сценаристите не могат да бъдат ежедневно на терена, където се променят многократно нещата. Казвам го, не за да ги уязва, а защото такава е практиката. Ще му се на човек, като проследи тези герои, ако ги е заобичал, в един момент да каже: „Защо трябва този да умре?“ — грубо казано. Или защо онзи трябва да постъпи по такъв начин, когато виждаш, че той носи други качества в себе си, социални и душевни. Ще ти се да заживее по друг начин.

Някъде тук би могло да се осъществи действително взаимоуважението между актьори, режисьор и сценарист, който сигурно би желал неговите герои да търпят развитие в течение на тази една година. Оказва се, че в киното това е невъзможно. Винаги при екранизация на класическо произведение виждаме как киното страда. Винаги големите върхове в киното са били не в екранизациите, а в тези произведения, които са създадени в жив процес, където героите действително може би в края на филма, без да искат, са загинали, и човек си казва: „Ах! Виж какво нещо може да се случи, когато ти действително вървиш заедно с тези герои!“

Нашият разговор вероятно не може да реши проблемите наведнъж, той ще продължи и по-нататък. Необходими са срещи, а не сблъсквания и конфликти. Защото първоначално се опасявахме: като дойдем тук, да не почне всеки от нас да се оплаква — режисьорът от сценариста, сценаристът от режисьора, актьорът и от двамата, и от всеки поотделно и в един момент да се окаже, че всеки тегли чергата към себе си.

Казвам това, защото от тази наша среща оставам с усещането за едно действително взаимоуважение, което се надявам да порасне в нашата бъдеща работа.

Българската литература и българското кино — някои връзки и взаимни влияния

ЕЛЕНА МИХАЙЛОВСКА

Не може да уважава собствеността на чуждите мисли оня, който няма собствени.

Атанас Далчев

Връзките на дадена национална литература с националното киноизкуство е тема винаги обширна и многопосочна. Тази тема има отношение към възловия проблем за взаимодействията между две съвременни изкуства. Но наред с това тя твърде отблизо засяга разнообразните пластове в културната история на даден народ. Засяга характера на неговите поестовователни традиции — не само съвременни, но и по-стари. Засяга най-после и онова, което с основание винаги предпазливо и със задължителни уговорки наричаме национален дух в изкуството и национално художествено създание.

В обобщения им вид взаимните връзки и влияния между дадена литература и съответното ѝ национално кино се осъществяват на две нива. Осъществяват се на нивото на по-цялостните културни влияния, които взаимно изпитват тези изкуства и техните творци. Но тези връзки се осъществяват и в един по-вътрешно

естетически план, който включва конкретни проблеми на екранизацията, на мястото на литературни образи и мотиви на екрана или обратно — влиянието на екрана за пораждането на подобни образи и мотиви.

Естествено тези две нива на взаимодействия на изкуствата в рамките на дадена национална култура далеч нямат ясни разграничителни граници. Напротив, в практиката те винаги взаимопроникват. Познават преходни форми. И в техните плодове — конкретните художествени творби — е твърде трудно да се отдели в „чист“ вид собствено културното влияние на даденото изкуство от вътрешно-естетическото влияние на дадена творба или образ.

И все пак, приемайки цялата условност на подобно разграничение, нека се опитаме най-напред да очертаем някои принципни моменти от взаимодействията между двете изкуства именно в техния по-външен и общо-културен план. В подобна посока проблемът за връзките между дадена литература и съответното национално кино изглежда винаги по-ясен. Но това е само привидно. Защото

именно в подобна посока взаимните влияния са и по-трудно уловими, и по-трудно доказуеми. А тази посока на анализ (която естествено тук ние няма да изчерпим) е принципно важна за разбирането на самото национално своеобразие на българския художествен и преди всичко игрален филм.

Българският филм — рожба и на общото културно влияние на националната литература

Степента на зрелост на дадена литература, богатството и разнообразието на нейни жанрове, тематични и стилистични традиции, ръстът и своеобразието на отделни крупни художници в нея са винаги съществени фактор за развитието на определен национален кинематографичен процес. Естествено значението на този фактор варира в различните съвременни кинематографии, в нашата например, и поради редица културни традиции и исторически обстоятелства той добива особена важност.

По различни поводи сме напомняли, че петдесетината игрални и около 200-те късометражни филма, създадени у нас преди 9. IX. 1944 година, не представляват значителна кинематографична основа, способна да предаде някакви по-трайни традиции на бъдещето. Естествено създаващото се филмово изкуство у нас след победата на социалистическата революция черпи щедро от опита на социалистическото изкуство и преди всичко от опита на съветското кино. Опира се на редица демократични традиции на прогресивното световно кино. Осмисля за свои цели опита на българския театър и приобщава активно неговите творци — актьори и режисьори. И все пак литературата поради самото си привилегировано място в историята на българската култура е преди всичко онази основа,

върху която стъпва младият български филм и върху която постепенно изгражда своето съвременно лице.

Така от всички елементи на своя художествен синтез филмовото изкуство у нас активно се опира на българската литература и преди всичко на българската проза, защото неговите амбиции са и особено съзвучни с някои нейни традиции. Съзвучни са с онези стари и демократични традиции на българската литература, които се определят от близостта ѝ до националните борби и дух. От Възраждането насам българският литературен процес много по-пряко отколкото при други народи е свързан със самото изграждане и развитие на националното съзнание. В много отношения той е предпоставката за развитието на това национално съзнание.

Разбира, се тук се налага да отворим една скоба. И да подчертаем, че отчитайки особеното място на българската литература в националната ни култура, ние далеч нямаме пред вид само един своеобразен и по-продължителен „литературоцентризъм“, с който по начало се характеризира цялата европейска култура на XIX и на началото на XX век. Словесното изкуство заема своето водещо място и в западноевропейските, и в редица славянски култури, а и в руската култура; от него тръгват или на него противопоставят редица търсения на другите изкуства, в това число и на изобразителните изкуства.

Когато говорим за решаващото общокултурно влияние на българската литература върху създаващия се български филм, ние имаме пред вид и нещо друго. Имаме пред вид и спецификата на редица исторически процеси, които слагат своя по-дълбок отпечатък върху нашата култура, откроявайки, както вече споменахме, литературата като съществен елемент на будното и прогресивно национално съзнание. По една стара и изпитана традиция големите творци на българската словесна култура

се чувствуват винаги длъжници преди всичко на нацията, а след това на литературата като изкуство. Тази стара традиция се актуализира от новия пролетарски идеал през 30-те години, свързва се с антифашисткия порив, а после и с опиянението от победата на деветосептемврийската социалистическа революция. Всичко това не може да не вдъхновява младото българско кино, което по своята природа на „най-масово“ изкуство и по своята социалистическа принадлежност е призвано да потърси именно най-широката възможна аудитория и да ѝ въздействува внушително и ярко.

Едва ли е сега необходимо да се връщаме на всички причини, поради които някои първи опити за подобно ярко въздействие чрез конкретното пресъздаване на екрана на наши литературни образци (например „Под игото“, 1952 г.) носят вкуса на съмнителен и компромисен резултат. Ние знаем, а и на това ще се спрем след малко, че българският филм е способен да осмисля по-цялостно и с по-трайна художествена убедителност някои уроци на българската проза (тук засягаме вече и втория, условно наречен от нас, вътрешно естетически план на взаимодействия между двете изкуства) едва през последните десетина години. Примерът с някои екранизации в това число и с „Под игото“ остава като драстично напомняне за първоначалния творчески устрем на младото изкуство, когато все още наивно се вярва, че идейната „поправка“ на големия писател може да бъде полезна на кинотворбата или на нейния зрител.

Така акцентирайки върху твърде близката връзка между раждащия се български филм през 50-те и началото на 60-те години и високия културен пример, какъвто е за него българската литература, ние отбелязваме два специфични и важни момента за разбирането на цялостния път на нашето кино. Единият от тези моменти произтича от споментатия вече факт,

че това кино, родено от революцията, търси неизменно своето национално своеобразие върху основите на българската проза. А следващият момент, естествено пряко свързан с първия, ни напомня, че писателското слово — и за добро, и за зло заема все още подобно съществено място в творческия филмов акт, а оттам и в цялостния ни кинематографичен процес.

Писателското слово и „моделът“ на българския филм

Можем да прочетем това подзаглавие по два начина. Можем да разберем, че то засяга връзките между писателското слово и собствено естетическия модел на българския филм. Но то може да се касае и за връзките на писателското слово с модела на създаване на българското кино.

Тази двойственост е съзнателна. Защото словото на писателя у нас, а оттам и самият той имат пряко отношение както към филмопроизводствения процес на нашето кино, така и към някои негови естетически характеристики и тематично-стилистични търсения.

Налага се да отчетем още един характерен момент в практиката на българското кино. Този момент е свързан със самото място на писателя, а не толкова на професионалния сценарист в кинематографичния процес у нас. Още през 50-те години в националната българска кинематография започват да работят като сценаристи и редактори редица известни имена на българската литература — поети, белетристи и критици. И тази практика, съхранила се за последните двадесет и пет години, в много отношения определя пътя на нашето кино и днес.

Естествено за тези двадесет и пет—тридесет вече години българската кинематография възпита и утвърди свои талантиливи кинодраматурзи. И все пак в повечето случаи това са творци, чието „първо поприще“ оста-

ва много често пак литературата. Кинодраматурзите, които се „изразяват“ изключително в и чрез сценария, са изолирани случаи. За този сравнително продължителен период нашето кино утвърди само две безспорни имена: Христо Ганев и Анжел Вагенщайн.

С други думи — и в онези първи години от развитието на българския социалистически филм, и днес сценаристът посветил се само на киното, е сравнително по-рядка фигура в нашата практика. Той заема там толкова място, колкото и известният и утвърден писател. В този смисъл писателското слово — т.е. словото, което преди да бъде предназначено за киното, съществува вече като литературен факт, има особено значение в цялостния филмопроизводителен процес у нас.

В този смисъл, когато подчертаваме, че писателят заема привилегировано място в нашето кино, ние имаме съзнанието за двойствения характер на това положение, т.е. за неговите положителни, но и отрицателни страни. Защото проблемът има и друг аспект. Българската режисьорска школа има вече свои ярки и утвърдени индивидуалности. Има достатъчно опит и професионална зрелост, както и творци от различни поколения и с различни стилово-естетически предпочитания. И все пак твърде често нашите писатели и техните творби дават основния импулс за нови и жанрово-тематични и стилистични търсения в нашето кино. Достатъчно е да споменем красноречивия пример с творчеството на Георги Мишев, откъдето по същество тръгна цяла линия в развитието на нашия филм през последните години.

Наистина филмите на Людмил Киров по сценарии на Георги Мишев се отличават от филмите на Едуард Захариев; поетичното и лирично начало, заложено в „Селянинът с колелото“ или „Не си отивай“ на пръв поглед е твърде далеч от гротеско-

вите и сатиричните интонации в „Преоброяване на дивите зайци“ или „Вилна зона“. И все пак героите на тези филми населяват един общ свят: на Георги Мишев.

Можем да приведем примери от различни периоди в развитието на нашето кино, където образно-стилистичните решения на дадени филмови произведения, както и по-цялостни кинематографични тенденции у нас се пораждат по-скоро от автора на литературната основа, а не толкова от режисьорската интерпретация на тази основа. Можем да се върнем назад и да открием подобна закономерност в някои от най-добрите ни филми на 60-те години („На малкия остров“, „Слънцето и сянката“, „Пленено ято“), където редица режисьорски открития на българския филм са тясно свързани с художествения свят на Валери Петров или на Емил Манов.

Същата закономерност се разкрива и в по-нови творби. Да си спомним как в „Мъжки времена“ размишлението за националния характер и съдба, което занимава Едуард Захариев, се излива в епично-баладичен разказ, който е сравнително чужд на простия и неподправен тон от „Преоброяване на дивите зайци“. С романтичните краски на „Мъжки времена“, с много по-естетизираното присъствие на бита режисьорът се отдалечава от някои свои документални търсения и се насочва към една екранна автентичност, която допуска вече и по-пищните изобразителни и повествователни форми.

Навярно това движение от графичната лаконичност към по-яркото живописно платно на екрана е свързано с вътрешната необходимост у Едуард Захариев да обогати и разшири своя естетически периметър. Но, така или иначе, това движение е тясно свързано и с отиването към друг съвременен белетрист; обусловено е в някаква степен и от самото слово на Николай Хайтов. Така в някои отношения „Мъжки времена“ се оказва вътрешно по-близък на

„Козият рог“, а не толкова на „Вилна зона“ например.

По подобен начин, когато на времето „Отклонение“ (1967 г.) получи широко международно признание, ние сякаш недооценихме един характерен момент, свързан със своеобразието на филма. Недооценихме мястото в него на самото художествено мислене на Блага Димитрова. Наистина режисьорската сполука на Гриша Островски и Тодор Стоянов в този филм се дължеше и на уметлото преборване със словото, с онова аналитично, философски наситено и все пак прекомерно агресивно за киното слово-монолог на героинята. Режисьорската сполука се дължеше на умението да се „разтвори“ това слово в цялостната атмосфера на филма, да се защити то чрез едно автентично и привлекателно човешко поведение на екрана. И все пак трябва да признаем, че този обемен и рискован монолог на героинята подсказваше вече редица възможности за неговото кинематографично извайване. А, от друга страна, именно този монолог, наситен с художественото своеобразие на една от ярките ни съвременни поетеси, подари на българското кино няколко принципино нови за него интонации.

И така да се върнем към факта, от който тръгнахме: мястото на писателя в развитието на съвременния български филм. Естествено литературната основа има съществено значение за художествените резултати на всеки филм, създаван независимо от кого и къде. Но в случая става дума и за нещо друго. Става дума, че в така обособилия се начин на филмово творчество у нас (обособил се и по редица исторически причини) литературната основа има значение не само за художествените резултати на нашето кино. Тя има значение и за характера на редица негови търсения, за появата и утвърждението на някои собствено кинематографични тенденции. Колкото до своеобразното „преодоляване“ на литературните авторитети, то много

характерно е, че в тези свои стремежи нашият филм, както ще видим по-нататък, пак се опира понякога на самата литература.

Нека ми бъде позволено сега да отворя една скоба. И във връзка с есичко казано дотук да изразя едно предположение. Казахме, че много често новите интонации в игралното ни кино имат връзка с въображението и с намесата — съзнателна или не — на даден писател. Процесите на обновление в нашето игрално кино по-рядко тръгват от активизирани търсения в областта на документалния филм, както в много страни по света. Но може би фактът, че постиженията на документалния филм у нас имат винаги по-неравномерен и изолиран характер, също има известна връзка с така създадения „модел“ на филмовия процес, в който стимул и отправна точка за творчество често е написаното слово.

От друга страна, бихме могли да обясним богатите сокове на българския анимационен филм, където и се говори за българска анимационна школа, освен всичко друго и с някои поведователни традиции на нашата култура. В нашата проза по-крупните форми — романът например, — имат победна и кратка история. За разлика от тях богатите традиции на българското поведователно изкуство са в областта на разказа, фейлетона, малката форма. Тесепират на анекдота, на ярката ситуация, на усмихнатото наблюдение на човешкото ежедневие и пороци. Опира се на всичко онова, от което черпи сокове и анимационният филм независимо от връзките му и с изобразителните традиции на една култура.

Отдалечаване от литературния първоизточник или уважение към него?

Подчертахме значението на писателското слово като импулс за кинематографично творчество у нас. Този факт увеличава и мястото на екрани-

зацията и проблемите, свързани с нея, в цялостното развитие на българския филм.

Отбелязахме също така, че развитието на българския игрален филм е успоредно и на по-свободното опериране с тъканта на известни литературни произведения, с техните мотиви, герои и идеи. В този смисъл връзките на българското кино с българската литература с особена сила потвърждават мисълта на Атанас Далчев, която поставихме като мото на тези разсъждения. В много отношения нашето кино започва истински да уважава националната ни литература, когато има вече и „собствени мисли“, т.е. способно да я претворява в по-ярки и пълноценни кинематографични творби.

Този момент съвпада с някои търсения и тенденции на нашия филм, проявени едва в края на 60-те години. Но периодът преди тях, период на съзряване и подготовка, има също принципно значение за по-късното раждане на идеи и художествени форми. А силен тласък за този период на съзряване и по-интензивно преосмисляне на облика на нашия филм дава едно историческо събитие, определило цялостно съвременното ни културно развитие. Априлският пленум на БКП наред с оживяването на много други сфери на нашето изкуство разкрепостява и българското кино от редица догматични наслоения и му подсказва нови и по-примамливи хоризонти.

Естествено тези нови хоризонти означават и по-ново отношение към литературата. В началото на 70-те години започва нейното по-ярко пресъздаване на българския екран. А този път към по-силното ѝ уважение, в духа на нашето мото, минава през своеобразното отдалечаване от конкретните литературни първоизточници в името на самостоятелното кинематографично творчество. Този път минава и през няколко етапни екранизации в развитието на българския филм.

В известна степен проблемът за това, доколко и в какви посоки кинематографичната творба има право да се „отдалечи“ от определен литературен първоизточник или да съхрани само някои негови сюжетни линии и герои, се поставя от нашата критика по-сериозно във връзка с екранизацията на „Тютюн“ — 1962 г.¹ Споровете по тази екранизация са и логично продължение на шумната и широка дискусия около романа на Димитър Димов. Но любопитно е да видим сега, когато историческата дистанция ни позволява по-точно да разграничим моментния успех или неуспех от по-трайното значение на някои търсения, вложени в даден филм, трезвата оценка за „Тютюн“ направена от самия Димитър Димов.

Като напомня трудностите, с които той и Николай Корабов се сблъскват още при написването на сценария, и споделя някои свои несъгласия с конкретни моменти на постановката, писателят заключава: „Вярвам, всеки ще разбере колко трудно е за автора на романа „Тютюн“ да хвали или отрича филма „Тютюн“. Въпреки възраженията, които направих, смятам, че нашата кинематография е постигнала успех. . . .²

И днес след всички възможни възражения към екранизацията на „Тютюн“ ние все пак заключаваме, че в нея се съдържа и определен успех за младото българско кино. Успехът е, че то се опитва да потърси кинематографичния еквивалент на едно по-богато и многопланово литературно произведение. Успехът е, че и двете серии на филма достатъчно красноречиво показват от какво по-нататък трябва да се откаже нашата екранизация и към какво да се стреми тя. С други думи, в някои от недостатъците на филма, свързани и с желанието той да

¹ Младите критици за филма „Тютюн“, „Киноизкуство“, кн. № 1, 1963 г.

² Димитър Димов, „Разговор за филма „Тютюн“, Собр. съч., том V, изд. „Български писател“, 1967, стр. 344.

обхване почти всички сюжетни линии и образи на романа, се съдържа и важен урок за бъдещето.

В 1964 година бившият оператор на „Тютюн“ Вълко Радев реализира своя режисьорски дебют с „Крадецът на праскови“, където той е вече и сценарист на филма. Вероятно в работата си като оператор Вълко Радев е усетил особено остро и връзката, но и конфликта между написано слово и ярко кинематографично внушение. И все пак той избира за своята първа режисьорска крачка адаптацията на литературна творба. Избира малката повест на Емилиян Станев, която е близка до духа на неговите разкази, но носи нещо и от по-наситеното повествование на романите му.

Тази повест за порива на една любов във времето на война и човешко страдание Вълко Радев пренася на екрана свободно. Литературният сюжет и образи остават по-скоро благодатният повод за кинематографичното извайване на вълнуваща режисьорска тема. А онзи празник на сетивата от повестта, в който анималистът Емилиян Станев вижда върховен израз на живота, се превръща и в своеобразен празник за камерата. Тази камера (оператор Тодор Стоянов) участва много по-активно в изграждането на лирично-сетивния свят на екрана като антипод и протест срещу разрушението и войната.

По-късно в 1968 г. „Иконостасът“ на Тодор Динов и Христо Христов отбелязва най-голямата дотогава „свобода“ в нашето кино по отношение на популярен литературен първоизточник. Това е и първият филм у нас, създаден само „по мотиви“ на известно произведение.

Естествено всички спорове дали авторите имат правото по подобен начин да „прочетат“ „Железният светилник“ на Димитър Талев, отдавна са забравени. Не е нужно сега да ги възкресяваме. Интересно е само да отбележим, че на времето навярно и поради неизбежните първи паралели

с романа нашата филмова критика, при цялата си висока оценка на „Иконостасът“, не можа напълно да се освободи от липсата в него на някои образи и мотиви, твърде важна за топлия и живописен свят на писателя. Напоследък обаче ние сякаш дооценяваме опита за изследване на националната психология и характер, който по оригинален начин започва от самия пластично-образен строй на кинотворбата. Така от „Иконостасът“ тръгва една интересна съвременна тенденция в нашето кино, която през последните години му донесе и някои по-ярки и зрели художествени плодове.

В 1968 г. „Бялата стая“ на Методи Андонов по едноименното произведение на Богомил Райнов утвърждава психологическо-проблемното начало в разкриването на нашата съвременност. Един по-просторен анализ на отношенията драматургия—режисура в този филм би ни разкрил и някои характерни закономерности в отношенията кино—литература у нас. От една страна, монологът на героя, който е по същество напрегната равностойка пред прага на смъртта, позволява на филмовия разказ да навлезе в по-дълбоките пластове на човешкото съзнание и да проектира чрез тях по-значителни социално-психологически конфликти на времето. Но, от друга страна, същият този монолог своеобразен структурен център и на повестта, и на филма, носи още в своя литературен първообраз силен кинематографичен заряд. Това е монолог, написан не без влиянието и на определени кинематографични уроци. Затова самоиронията и свободното течение във времето на мисълта на героя намират така леко своята органична екранна форма.

Интерес представляват и филмовите произведения, създадени по Димитър Димов и Емилиян Станев приблизително десетина години след първите по-крупни екранизации по тях, споменати преди малко. Този път във влечението си към двамата пи-

сатели Николай Корабов и Вълло Радев си разменят местата. Но те остават верни на предпочитанията си към творби с приблизително еднакво „място“ в съответните прозаически творчества.

С „Иван Кондарев“ Николай Корабов остава верен на интереса си към обемното и мащабно литературно произведение, което дава възможност да възкреси чрез екрана определена национално-историческа ситуация, в случая тази около Септемврийското въстание от 1923 година. Остава верен и на влечението си към такива литературни образи, в които са изпълнени движещите сили на нашата история, техните сблъсъци и по-дълбок философско-културен смисъл.

Цялостният път на Вълло Радев след „Крадецът на праскови“ го отдалечава от жанра на екранизацията, в по-широкия смисъл на това понятие. Но ето че отново, когато се обръща към конкретно литературно произведение, той избира не най-крупната творба на даден автор, а такава, която стои малко „настрана“ в неговото творчество. Избира романа на Димитър Димов „Осъдени души“, който освен всичко друго му дава възможност да проследи и разкрие една човешка страст.

„Осъдени души“ е филм, в който богатото и мащабно пресъздаване на Испания от гражданската война понякога „надхвърля“ рамките на романа. Литературният първоизточник отново е само своеобразна отправна точка за изграждането на кинематографичен свят със свои закони и логика, със свое жанров-стилистично решение на познатата тема. Но подобно „дописване“ на романа и по-свободното опериране с неговите мотиви и герои е и по-убедителното продължение на неговия живот, отколкото възможното му „най-вярно“ следване на екрана.

Естествено в по-подробен и конкретен анализ бихме могли да отправим едни или други пожелания към филмовата версия на „Иван Конда-

рев“ или на „Осъдени души“. Но ако сега поглеждаме към тях донякъде свързано, без по-нататъшна диференциация на тяхното място или сполуки, то е, защото те заедно отбелязват един етапен момент. Това е моментът към средата на 70-те години, когато българското кино създава вече своите зрели екранизации. Същевременно и двата филма, при всичките си възможни различия, търсят по-монументалните екранни форми. Търсят и един по-експресивен филмов език, който, без да се отказва от редица постановъчни ефекти, опложда в поразностранни посоки българския филм.

Така развитието на екранизацията в нашето кино е успоредно не само на процеса на професионално стабилизиране на режисурата и на порастващото операторско или актьорско майсторство. То е успоредно и на постепенното „освобождаване“ от литературния авторитет в смисъл на по-свободното опериране с тъканта на известни прозаични произведения. По подобен начин се оформят и някои интересни стилово-тематични тенденции в съвременния ни филм и се създават самобитни творби, които макар и да имат в основите си конкретен литературен първоизточник, вече не могат да бъдат разглеждани собствено като екранизации.

Към по-интензивно кинематографично размишление за националния характер

Има една характеристика на тенденциите в съвременната ни белетристика, направена от Тончо Жечев, която по интересен начин помага да диференцираме и някои насоки в съвременния филм, свързани с пресъздаването на литературни творби. В предговор към антология на българската проза, излязла през 1967 г. в ГФР, прозорливият критик и историк на българската литература отбелязва: „Преди около осемдесет години Захари Стоянов пише за Любен Каравелов; „Аз казах, че

той е създал епоха в нашия политически живот. Не е само това, той е направил революция в литературата ни; той е дал направление, на което аз определям срока на съществуване: един век.“ И след този цитат на Захари Стоянов Тончо Жечев продължава така: „Ако това направление най-общо може да се нарече битово-живописно, ние трябва да признаем Захари Стоянов за пророк. И най-големите достижения на съвременната българска проза у Георги Караславов, Емилиян Станев, Димитър Талев, Стоян Даскалов, Ивайло Петров, Илия Волен и др. са свързани с тази каравеловска традиция, където сложната проблематика на българския живот е представена преди всичко с пластически блясък на образи и идеи, с много местен колорит, с един стихнен творчески порив и естествена плодовитост. Това е най-мощният поток и в съвременната българска белетристика.“¹

Бихме могли да отбележим, че пресъздавайки българската литература, нашето кино се е стремяло особено да остане вярно на тази нейна линия, свързана с каравеловското начало, с „местния колорит“ и естествения порив на словото, Неговите усилия често са съсредоточени в това да не затъмни „пластическия блясък на образи и идеи“, да намери техния кинематографичен еквивалент. В подобна посока се движат и осмислят своите търсения и много от нашите екранизации.

Сравнително постоянни рискове за тези екранизации носи предаването на „местния колорит“, който много леко на екрана може да се изроди в битовизъм, във фиксиране на външните форми на едно битие, без да се постигне неговият „дух“ и дълбок културен смисъл. Подобни недостатъци можем да открием почти във всички наши екранизации от един по-ранен период. Можем да ги открием и по-

късно, в това число и в някои последни филми по произведения на Георги Караславов.

В този смисъл подчертаваме и мястото на „Иконостасът“ в изграждане на лицето на съвременния ни филм. Именно в него по-последователно формите на народния бит се превръщат вече и в израз на националната психология, в основа за нейното изследване и разкриване. Художествено-етнографският детайл идва, за да открие един цялостен културен пласт и свързаното с него обществено съзнание, а не само, за да маркира времето и мястото на филмовото действие.

След „Иконостасът“ новелите (1970 г.) „Гола съвест“ на Милен Николов и „Изпит“ на Георги Дюлгеров — и двете по разкази на Николай Хайтов, — а след тях „Козият рог“ (1972 г.) на Методи Андонов пак по Николай Хайтов задълбочават тенденцията към кинематографично размишление и анализ на националния характер и съдба. А това размишление се реализира вече и чрез нов тип пластично-образно мислене на нашия екран, за което имат значение и порасналото операторско майсторство, и укрепналото самочувствие на художниците в нашето кино.

В някои отношения стилистиката на тези филми се свързва и с една от характерните тенденции на световното кино от края на 60-те години. Това е тенденцията към търсене на авторски внушения и своеобразни културно-философски обобщения за определена епоха и начин на живот върху основите на стилизираните форми на народния бит и обичаи. Към подобно насищане на филмовата структура с психологията на бита и обичаите, ако можем така да се изразим, се стремят и редица български филми от последните години. Но любопитно е да се види как всички тези филми — и споменатите вече, и онези, които ще споменем по-долу — се приобщават към световната кинематографична тенденция по свършено органичен начин. Тяхното приобщаване към нея

¹ Тончо Жечев. „Критически погледи“, изд. „Български писател“, 1971 г. стр. 272—273.

произтича от самото развитие на художественото мислене в нашето кино; но то е свързано и с по-новите взаимоотношения между киното и литературата у нас.

Нека сега към цитираните вече заглавия („Иконостасът“, „Гола съвест“, „Изпит“, „Козият рог“) прибавим още няколко, които се нареждат в този стил — „поток“ или активно утвърждават общата тенденция към по-задълбочено изследване на националния характер и психология: „Последно лято“ (1973 г.) и „Дърво без корен“ (1974 г.) на Христо Христов, „Преброяване на дивите зайци“ (1973 г.) и „Мъжки времена“ (1977 г.) на Едуард Захариев, „Селянинът колелото“ (1974 г.) на Людмил Кирков, „Вечни времена“ (1974 г.) на Асен Шопов, „Барутен буквар“ (1977 г.) на Тодор Динов и т.н.

Естествено в това изследване на националния характер и психология участвуват и редица други наши филми. Причастни към него са „Последната дума“ на Бинка Желязкова, „И дойде денят“ на Георги Дюлгеров, както и редица други творби. Но ако отделяме по-горната група заглавия, то е, защото те ни позволяват да разкрием една закономерност във филмовия ни процес от последните години.

Всички филми в така отделената група са създадени по конкретен литературен първоизточник. Същевременно всички те по-трудно могат да бъдат назовани вече собствено „екранизации“.

Изправени сме сякаш пред своеобразен парадокс. От една страна, настойчивото размишление за националния „дух“ и съдба се опира пак на литературата ни. Но, от друга — същото това размишление се постига на екрана и с по-ярки изразителни средства от тези, с които досега си е служило нашето кино: огоетизиране на етнографския детайл и цялостна кинематографична естетизация на народния бит. Същевременно именно този подход позволява на българското кино да „прео-

долява“ известното си робуване пред литературните творби и много по-творчески да преосмисля и използва техните сюжети и герои.

Но ако се вгледаме още по-внимателно в така отделените филми, ще видим, че отбелязаната закономерност има и друга интересна страна. В основната си част тези филми са създадени по произведения на трима наши съвременни белетристи: Николай Хайтов, Георги Мишев, Йордан Радичков. Наистина това са белетристи, на които също са особено скъпи шрихите на националния характер и неговите превъплощения в различни исторически ситуации. Но може би в тези трима така различни писатели има още нещо общо, което позволява тяхното творчество да даде тласък на една сравнително „единна“ тенденция в съвременното ни кино?

За да отговорим на този въпрос, нека се върнем за момент към цитираната вече характеристика на Тончо Жечев. След „каравеловската линия“, свързана днес, както вече отбелязахме, с творчеството на Георги Караславов, Димитър Талев, Емилиян Станев, Ивайло Петров и т.н., литературният историк отбелязва: „Не помалко характерна, макар и много по-неуловима и неустановена, е една друга тенденция в съвременната белетристика, изявена през последните години. Както почти винаги, тя първо можеше да се открие в ателиетата и платната на художниците, сякаш предусетена от по-острия им поглед. Това е тенденцията към съвременност въз основа на най-древните и стари форми на българската народна култура, изразена не толкова в писмеността, колкото в ритуалните тържества, карнавалните гротески, устния фолклор, дохристиянските празненства и дионисиади, средновековната живопис и народната приказност...“¹

„Безспорен лидер“ на това направление в съвременната ни проза,

¹ Тончо Жечев, „Критически прегледи“, цит. издание, стр. 273.

според критика, е Йордан Радичков. Към същата тенденция той отнася и творчеството на Николай Хайтов. И пак донякъде във връзка с нея, както и с някои по-нови явления в белетристиката ни, се отбелязва и по-осезателното присъствие на Георги Мишев през последните години. (Да не забравяме, че въпросният предговор е писан през 1976 г.)

Но може би това „общо“ у тримата писатели (и преди всичко у Радичков и Хайтов), върху които нашето кино реализира и някои свои поддръжки търсения през последните години, е именно жаждата — по-осъзната или не — към свързване на съвременната литературна структура с по-стари и разнообразни пластове на българската култура. Именно в кинематографичните произведения по тези писатели на екрана оживяват и елементи от нашия фолклор, от неговите традиции и образна система.

Естествено връзките на българския филм с образната система на фолклора — това е напълно неизследвана все още тема. В голяма степен преди да се характеризират, тези връзки трябва да се докажат. Но заедно с това някои последни търсения на българското кино поставят на дневен ред и този проблем. Защото в тях, макар и под формата на различна стилизация, по същество оживяват и някои традиции, тръгнали от самото фолклорно съзнание на нашия народ. Но интересно е също така, че тези традиции оживяват именно чрез посредничеството на определени автори и литературни търсения.

Академик Петър Динеков, като анализира мястото на фолклора във формирането на новата нилитература, подчертава и значението на „големия експеримент“ да се придаде именно чрез неговата интерпретация национален облик на бързо развиващата се българска литература в началото на века и по този начин да й се осигури необходимият престиж „ка-

то самобитна литература сред другите европейски литератури. . .“ И във връзка с този „голям експеримент“ авторът припомня търсенията на Пенчо Славейков и Яворов, на П. Ю. Тодоров и Елин Пелин, на Й. Йовков и т.н. А в най-новата ни литература този опит според него продължава чрез творчеството на Н. Хайтов и Йордан Радичков.¹

Във връзка с това е възможно и следното предположение. Може би нашето кино повтаря днес „експеримента на литературата“, който, общо взето, се оказа благотворен за културата ни. И киното търси именно в литературата онова, което тя някога е търсела във фолклора. Търси своеобразна гаранция за национална самобитност.

Разбира се, нашето кино се опира и само участва по-нататък в развитието на определено национално естетическо съзнание. Какви са цялостните и трайни характеристики на това естетическо съзнание — това е проблем, който очаква своето съвременно изследване. И все пак любопитно е, че в някои трудове от последните години се прави опит то да се определи и въз основа на специфичните връзки между фолклор и създаваща се литература в културния регион на южното славянство.²

И ето точно тук достигахме до още една интересна закономерност. Казваме, че българският филм през последните седем-осем години завоюва по-значително място в цялостната българска култура. За това негово място имат значение редица творби, които не е нужно да изреждаме. Поважно е в случая да видим, че българският филм завоюва това свое място и по-широко признание точно тогава, когато много негови произ-

¹ Петър Динеков. „При изворите на българската култура“, изд. „Наука и изкуство“, 1977 г., стр. 238.

² Виж по-подробно във връзка с това Боян Ничев — „От фолклор към литература. Увод в южнославянския реализъм“, изд. „Български писател“, 1976 г.

ведения се превръщат в органичен израз на връзката между различни пластове на националната култура.

Днес, пак според академик Динев, проблемът за единството на нашата култура става все по-актуален. Все по-актуална е и социално-психологическата потребност това единство „да се създаде, да се почувствува, да се осъзнае“¹. . . . На тази съвременна потребност отговарят и теорията, и практиката на различните изкуства. Особено активно ѝ отговаря и съвременният български филм с редица свои търсения, както и със самата си тенденция към интензивно размишление върху националния „дух“ и историческа съдба.

В този смисъл е интересно да видим как в някои свои насоки нашето кино се реализира не само като синтез на съвременните ни изкуства, а и като своеобразен синтез на българската култура във времето.

Ярко в последно време утвърждават тази тенденция „Мъжки времена“ на Едуард Захариев по Николай Хайтов и „Барутен буквар“ на Тодор Динов по Йордан Радичков. Естествено това са два филма, твърде различни по жанр, ритъм, авторски внушения, а и по цялостен художествен резултат. Капризните лирични и гротескови интонации от „Барутен буквар“ са по същество твърде различен стилистичен ключ от баладичното спокойствие и обстоятелственост на разказа в „Мъжки времена“. Но и в двата филма има своеобразно търсене на романтичното начало в духа на народната приказност и с елементите на народната символика. И в двата филма оживяват традиции — и повествователни, и изобразителни — от по-разнообразни пластове на българската култура. Тези филми ни напомнят за Елин-пелиновия и Йовковия свят, както и

за по-стари форми на народния епос. Но напомнят ни и за българските художествени занаяти, за онези форми на бит и обичаи, в които също се оглежда единството на една култура.

Така в редица свои последни произведения българското кино отдава пак своята почит на българската литература. И като се изтръгва съвсем решително вече от нейния сковаещ го понякога авторитет, то следва — пак с нейна помощ — своя път напред. И пак с нейна помощ осъзнава и реализира една своя съществена културна мисия днес: да бъде своеобразен мост между по-разнообразни пластове на българската култура във времето и чрез тях да осмисля по-органично своя съвременен синтез.

Кинематографични уроци в съвременната българска проза

За въздействието на литературата върху създаването и развитието на седмото изкуство е говорено и писано много. Сравнително съвсем слабо е изследван обратният процес: естетическото и структурното въздействие, което киното, въстъпвайки в своята зрелост, упражнява върху по-старите изкуства. Този обратен процес е слабо изследван, както в един общотeorетичен план, така и на равнището на отделни литератури, писатели, творби.

В този смисъл съображенията ни за влиянието на киното върху съвременни литературни търсения у нас ще имат също по-фрагментарен характер. Ще представяват по-скоро въведение в проблема, а не негово изследване. При това съществува и следното немаловажно обстоятелство.

Когато анализираме влиянието на литературата върху филмовия ни процес, ние справедливо говорим греди всичко за влиянието на българската литература върху този процес. Но когато говорим за влиянието на киното

¹ Петър Динев. „Историческа съдба и съвременност“, изд. „Наука и изкуство“, 1972 г., стр. 18.

върху нашата съвременна проза, процесите са вече значително по-сложни и трудно уловими. Защото в този случай се оказва много по-решително влиянието на филма като изкуство изобщо, а не толкова влиянието на конкретни български филмови произведения върху съвременната ни проза.

И все пак ние можем да видим общо-културното влияние на българския филм и в това, че той по същество допринася за утвърждаването на редица писатели и техните търсения в съвременния ни културен живот. Герои и мотиви на Хайтов, Радичков, Георги Мишев и др. получават своето по-широко признание благодарение на филмовите им превъплощения.

Бихме могли да изброим и редица екранизации — „Иван Кондарев“, „Осъдени души“ и т.н., — които оживяват читателския интерес към литературните произведения, а с това изменят и мястото им в съвременното ни естетическо съзнание. Защото всяка екранизация освен всичко друго има и особената културна функция да продължава битието на литературната творба днес и така да увеличава цялостните ѝ възможности за въздействие.

Когато пристъпваме обаче към анализ на някои влияния на филма върху съвременната ни проза в един по-вътрешен естетически план, ще бъдем затруднени и от още един факт. Писателите, които най-ярко изразяват тези влияния, са и писатели, активно пишещи днес за нашето кино: Богомил Райнов, Пагел Вежиров, Любен Станев и т.н. И тогава се изправяме пред въпроса, който формулираме вече по повод на „Бялата стая“.

От една страна, самият стил и насока на мислене у даден писател се развиват и под влиянието на кинематографа. Но, от друга страна, същият този стил и свободното движение на повествованието във времето (което много често е движението

в едно човешко съзнание) тласкат писателя към сценарната форма. Позволяват му и сравнително по-леко да адаптира сам за екрана своята проза. Но работата по всеки сценарий е и начин за получаването на поредния кинематографичен урок, който по-късно активно се вмъква в следващата прозаическа тъкан.

Естествено във всеки един от споменатите писатели, както и в редица други, тези процеси на взаимни влияния имат своите особености. Така не по-малко характерен остава фактът, че над някои свои повести, например „Вилна зона“, Георги Мишев работи, след като по съответния сценарий беше реализиран вече филм и този филм получи достатъчно известност и у нас, и в чужбина. С други думи, у нас сценарият също може да предшествува създаването на прозаическото произведение, а не само да го следва, т.е. да бъде своеобразна подготовка и естетическо „разузнаване“ за една литературна форма.

Разбира се, едно изследване в по-широк сравнително-исторически план би ни разкрило как определени кинематографични влияния в нашата литература се чувствуват още тогава, когато можем да ги проследим по-определено и в други европейски литератури. Можем да открием подобни влияния в поезията на Атанас Далчев: можем да ги изследваме по-късно в света на Светослав Минков. И вероятно не случайно е, че подобни влияния в нашата литература идват успоредно със самата тема за града. Идват, за да разкрият по-вярно и лаконично едно ново светоусещане, което се отделя от „каравеловската традиция“ и „пищния блясък“ на словото, скъсва окончателно с уюта на патриархалния ни бит и се приобщава по-активно към формите на съвременната цивилизация.

И пак самата тема за града и човека в него води може би по-настоятелно редица съвременни поети към сценарната форма. Тя изкуши трай-

но и плодотворно за нашата култура Валери Петров. Изкушава Константин Павлов, Стефан Цанев, Любомир Левчев и т.н. А както вече отбелязахме, всяко подобно приобщаване към филма е по същество и форма на активно всмукване на неговите влияния и структури.

Естествено ние сега маркираме тези процеси в най-общия им вид. Само конкретният анализ на съответните поетични и прозаични произведения би ни показал създаването на литературни форми под прякото влияние на един монтажен структурен принцип, на едно мозаично-монтажно дешифриране и възкресяване на действителността.

Ярки примери за благотворното влияние на определени кинематографични уроци ни дават и някои произведения на Блага Димитрова. Дълго е за нея пътят от поезията към прозата и вътре в тази проза — от романа към документално-мемоарния разказ. Този път следва преди всичко съюза дълбока вътрешна логика. Но в него се проектират и някои по-крупни и художествени тенденции на времето. Същевременно своеобразен център, тематичен, но и структурен на този път, е самият проблем за времето и човешката памет, проблем, с който са свързани много търсения на седмото изкуство.

Времето е и фон, но и активно действащо лице и в „Пътуване към себе си“, и в „Отклонение“. То определя композицията и на двата романа. Затова и не случайно от „Отклонение“ се роди един толкова органично кинематографичен сюжет независимо от споменатия вече прекомерен обем на звучащото слово — монолог в сценария. По-късно обаче с отдалечаването от художествената измислица в документалните книги „Страшният съд“ и „Подземно небе“ времето още по-откровено се превръща в единствен структурен принцип на повествованието. Интензивното лично изживяване във Виетнам отключва различни и отдавна натрупани

мисли у поетесата. Помага ѝ да осъзнае смътни състояния, да формулира по-вярно свои принципи за живота и света. В тези книги Блага Димитрова ни говори за войната и Виетнам. Но говори ни за себе си, за своя път до някои истини, за България и историческата ѝ съдба. Всяко по-силно впечатление събужда някакъв спомен. Зад всяка среща стоят други лица, разговори, пейзажи. Разказът се излива в спонтанно мозаична форма, където всеки фрагмент търси своя „монтажен“ сблъсък или „преливане“ с предишния, за да изведе самите авторски внушения.

Така кинематографичните уроци оплождат по-разностранно и обогатяват жанрово-тематичните интонации на всяка национална съвременна проза. Но използвани в името на самоцелни или формални търсения, те могат и да обеднят обема на литературното слово, да стимулират прекомерно обективно-описателното начало в определено литературно творчество или обратно — затварянето му само в пространството на едно болезнено човешко съзнание.

Естествено „мярката“ във всички подобни търсения се определя винаги от конкретните авторски позиции и цел. Определя се и от това, доколко тези кинематографични уроци помагат за общото разширяване на връзките между литературен образ и действителност, за структурното приобщаване на повече и по-разнообразни пластове от тази действителност в литературната творба.

И именно защото влиянията на филмовото изкуство върху съвременната българска проза следват подобна посока, то те изискват своето по-подробно съвременно изследване. Проблемът се поставя все по-категорично и поради самото утвърждаване на съвременното българско кино, което, както вече отбелязахме, има по-значителен общокултурен принос и върху някои посоки на съвременния ни литературен процес.

„ПО ДИРЯТА НА БЕЗСЛЕДНО ИЗЧЕЗНАЛИТЕ“

БОЖИДАР МИХАЙЛОВ

Неведнъж — преди още да гледам филма — си задавах смутен въпросите: Какво всъщност се крие зад тези необичайни намерения да се прави втори филм на една и съща тема, за едни и същи събития — болезнената амбиция да се надхвърли на всяка цена вече постигнатото от „съперника“, да се спечели „съревнование“, честолюбивата борба за престиж? И било ли е оправдано една малка страна като нашата да хвърля толкова творческа енергия (и средства!) за подобен „дубъл“, и то в рамките на съвсем кратък отрязък от време? Още повече че дори в световното кино аналогични примери не се срещат „на път и под път“; познатите екранизации на безсмъртни страници от литературната класика също не са дотам чести — всъщност те се редуват в художествената практика на различни кинематографии, и то след изтичането на порядъчен срок, когато са се натрупали достатъчно основания за нов прочит на произведението, с нови задачи и нови средства, подготвени от един следващ етап в развитието на екранното изкуство.



Наум Шолов, Коста Цонев и Борис Луканов във филма
„По дирята на безследно изчезналите“

Но след като видях четирите серии на филма на сценариста Николай Христовоз и режисьора Маргарит Николов, всички съмнения (мои и на мои колеги) днес ми звучат като прибързани опасения. Нещо повече, завоюваният резултат с „По дирята на безследно изчезналите“ ме убеди в правото на българското кино да се насочва към едни и същи пластове от действителността с различни „оръжия“ и от различни страни. Би трябвало подобни опити да се посрещат в бъдеще с оптимизъм и интерес, с надежди за нови, неочаквани и взаимно обогатяващи се изследвания на един и същ жизнен материал. И дори си мисля с тъга, обръщайки се към неотдавнашния ни филмов опит, че с неоправданата си плахост и „пестеливост“ ние осуетихме великолепната възможност да реализираме и една друга, различна (но, надявам се, не помалко талантива) трактовка на събитията от 1876 г., на образа на Георги Бенковски и неговите съратници. Дано в бъдеще се отнасяме с по-голямо доверие, с по-голяма търпимост и отзивчивост към експерименти, които са



белег не за разточителство, а за творческата зрелост на филмовото ни изкуство. Особено когато става дума за теми, чиято мащабност и неизчерпаемост сме готови да подчертаваме неведнъж. . . Не е нужно да изчакаме да изтекат непременно две или три десетилетия, съвременето да отшуми окончателно в миналото, за да възникне правото ни да обърнем наново погледа си към вече проучвани територии, да се повторим. Ако изобщо може да се говори за повторения в изкуството. . . Всъщност допускам, че зад „принципиалните“ възражения и предупреждения за някаква мнима опасност от повторения и разхитителство може да се прикрива тъкмо страхът от неизбежната конкуренция, от неизбежните съпоставки в съзнанието на зрителя.

И така оказва се, че „По дирята на безследно изчезналите“ и „Допълнение към ЗЗД“, при всичките си допирни точки, не се дублират, не се ограбват и обезсмислят, напротив, тези кинотворби взаимно се допълват. И доказват правото на съществуване на различни творчески замисли, на нееднакви гледни

точки. Всъщност тези два филма — добавям това, без да се впускам в ненужни паралели — се различават не само по стилистиката си, но и имат свой собствен идеен патос, заемат своя собствена територия. Защото, ако „Допълнение към ЗЗД“ е филм преди всичко за стратегията и тактиката на партията в един трагичен период от нейната история, то „По дирята на безследно изчезналите“ решава със свои средства друга задача: да изследва подробно събитията от 1923—1925 г., като ги реконструира с пределна документална точност, с разгърнатост, която може да ни предложи единствено малкият екран на телевизията, да насочи погледа си и към „безследно изчезналите“, и към врага.

Както е известно, художествената практика на киното ни е дала досега няколко „модела“ на съчетаване (повече или по-малко усложнено, на нееднакви нива) на различните по своята естетическа същност начала: игралното и документалното. Документалността може да присъствува в един откровено игрален филм чрез автентичността на сюжета, т.е. самата история, пресъздадена изцяло с художествени средства, е изградена върху реални събития и лица. В други случаи игралното и документалното се редуват и си взаимодействуват на самостоятелни откъси — чрез „трансплантацията“ в тъканта на повествованието на кадри от кинохрониката или на официални документи, или на едното и другото. Понякога една лична драма, все едно дали е изцяло измислена, или е претворена на основата на някаква реална случка, се разполага и потапя в ежедневието на един град, на една автентична среда, която е наблюдавана и изследвана по документален път. Има кинотворби (и това са по-усложнени форми на взаимопроникване), в които максималната ярност към историческата истина, към факта и строгият обективен анализ вече влияят върху художествената интерпретация (актьорско поедение, пластически решения, музикална партитура и т.н.), завладяват я, пронизват я със стихията на документалното, без обаче да променят самата ѝ същност.

В руслото на тези търсения трябва да се види мястото и на филма на Николай Христов и Маргарит Николов. В границите на същия „модел“ въпреки бяха реализирани — при всички стилистически различия — и „Авантаж“, и „Допълнение към ЗЗД“.

Отбелязвам тези неща, защото по повод на филма „По дирята на безследно изчезналите“ в някои отзиви на колеги се стигна до опасно увлечение: да се противопоставят възможностите на „артистичната интерпретация“ на тези на „трезвия и обективен анализ“ на изобразяваните събития. Всъщност в основата на това противопоставяне лежи едно старо заблуждение—заблуждението, че игралното е противоположано на достоверното. Бихме могли съвсем лесно да изброим десетки и десетки филми, плод единствено на художествената измислица, които са много по-достоверни, по-благоразумни, по-мъдри за логиката на историята, от много документални анализи, които не съумяват да надхвърлят значението на единичното, на конкретния факт. Съществуват освен това не един и не два филма, в които тъкмо артистичното начало придава допълнителни значения на реално съществувалите или съществували факти, тъкмо авторското въображение извежда тези факти до по-значителни идейно-художествени обобщения, до най-актуално звучене.

Припомням тези истини, не за да омаловажавам възможностите на строгия и обективен поглед към действителността, способен също да се домогне до най-значителни, до крупни изводи и обобщения, а именно защото съм против всякакви опити за степенуване по важност, за въвеждане на някаква йерархия на ценностите, за противопоставяне на един подход на друг. Би било нелепо например да се твърди, че замисълът на Г. Дюлгер и Р. Чанев или на А. Вагенщайн и Л. Стайков е по-малко перспективен, по-малко наде-

жден от този на Н. Христозов и М. Николов, или обратно. Много по-разумно е да се види доколко творците поотделно са останали верни на своите измерения, на своите търсения, еднакво възможни и валидни. Защото несъвършенствата на едните не доказват автоматично правотата на другите; победата на филма „По дирята на безследно изчезналите“ не е поражение за „Авантаж“ или „Допълнение към ЗЗД“. И обратно.

„По дирята на безследно изчезналите“ е пронизан от почти фанатичния стремеж на авторите да се доближат пределно до епохата, до нейните истини, до духовните и физическите ѝ измерения, до автентичността и историческата последователност на събитията, до документа. Но въпреки това създателите му си остават художници-интерпретатори, а не хладни реставратори, които просто сгласбват и подреждат реалните събития, историческите лица. Но те ги интерпретират и дори досътворяват, без да извършват насилие над тяхната логика, като подчиняват артистичността на строгата автентичност, въображението — на документа. (Несъстоятелно е да се твърди, че авторите нито за момент не давали простор на каквато и да е било художествена измислица. Та нали използването на актьори в този изцяло поставен филм вече дава простор на художествената интерпретация, на артистичното начало.) И постигнатият естетически резултат въпреки отделните несъвършенства, въпреки отделните непостигнати или по-малко постигнати епизоди е несъмнено интересен, несъмнено продуктивен.

При това макар и авторите да не афишират присъствието на творческата си индивидуалност, техният анализ, колкото и строг, трезв и обективен да е, съвсем не е безстрастен, обективистичен. Напротив, творбата им е пронизана от преклонение пред подвига и нравственото величие на комунистите и земеделците-единофронтовци, на цвета на българската интелигенция; от гняв и протест срещу варварството и насилието, срещу демагогията и лъжепарламентаризма; от призив за защита на хуманността, на моралните ценности. И не е нужно това преклонение и този протест, и този призив да бъдат темпераментно, шумно декларирани, за да покорят съзнанието на зрителя; напротив, тъкмо съдържаността — в духа на избраната стилистика — е най-краткият път до търсените мисловни и емоционални внушения.

Спомнете си началните кадри още в пролога на филма: изравянето на костите на убитите антифашисти по време на белия терор. Този майсторски реализиран, майсторски поставен епизод ни въздейства разтърсващо със силата на най-строгата, неумолима автентичност — сякаш възприемаме директно телевизионно предаване за реално протичащи пред погледа ни събития, на които сме живи свидетели.

Младият режисьор не само се позовава на автентични събития, на автентичното слово на реални лица, участвували в тях, понякога той използва съвсем откровено автентичния елемент, дори реалния исторически персонаж, без това да нарушава художествената логика на съответния епизод, без да взривява силата на неговото въздействие. Въпреки че ние вече сме се адаптирали към цялата условност на пресъздавания образ на Борис III (актьор Любомир Младенов), режисьорът не се бои да срещне зрителското ни възприятие — в залата на Народното събрание, в министерските кабинети — с познатия портрет на реалния монарх, очевидно несъответстващ, въпреки търсената прилика, на физическото и духовното присъствие на младия изпълнител. Или друг, още по фрапантен пример на тази стигаща до дързост откровеност на режисьора: малко след разпита на един от свидетелите (актрисата Минка Сюлемезова) предсъстава на съда, съответно пред нашите бдителни очи, остро реагиращи на всяко нарушение на стилисти-

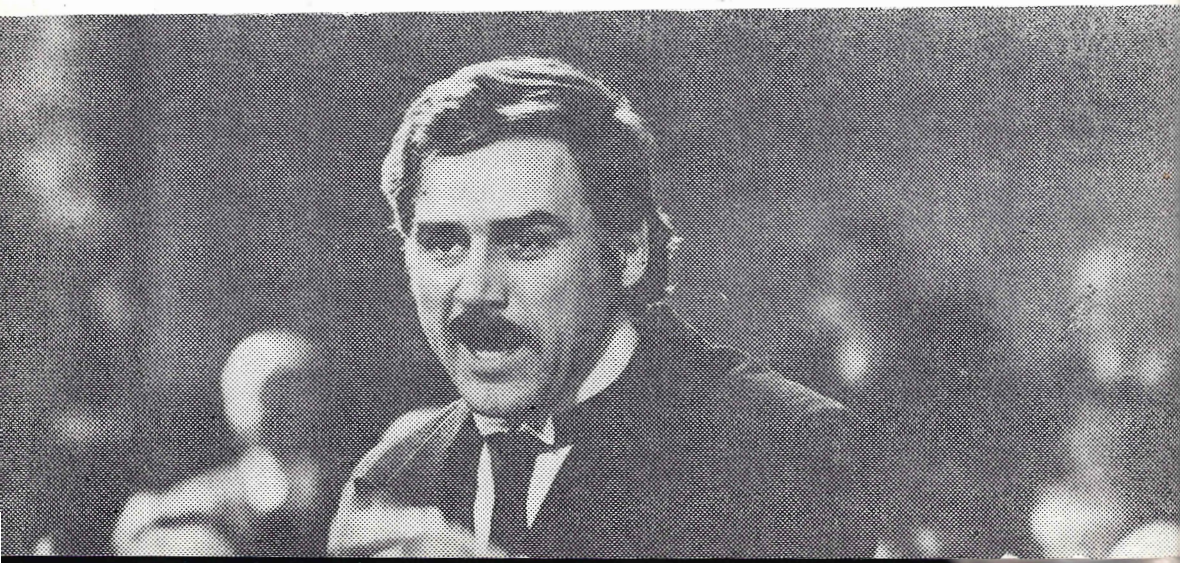
ческата чистота и единство, се изправя уникален натурщик — живата и днес съпруга на Георги Цанев, поканена от Маргарит Николов да „изиграе“ собствената си съдба, да ни поднесе собствените си, лично изживени и изстрадани спомени. Еднакво разтърсващи с реализма на своето поведение са и самата Цанева, и седящият на втори план актьор Наум Шопов, който безмълвно, но много точно и наситено реагира на всяка дума, на всеки жест. И зрителят забравя за разликата във възрастта на свидетелката, за времето, което я дели от 1954 г., когато бяха привлечени палачите да отговарят пред народа за своите престъпни деяния... Тази поставена сцена, възстановяваща със стопроцентова достоверност събитието, разпростира своята изключителна сила на въздействие върху „контекста“ на филма, върху присъстващите персонажи-актьори, придава още по-голяма убедителност и достоверност на цялото.

Колкото и да звучи странно, но постигнатите естетически значения в този епизод (пък и не само тук) биха били немислими извън този открито манифестиран и осъществен принцип на композиране и осмисляне на материала — безспорна заслуга на талантливия ни търсещ режисьор.

В духа на изискванията за строга документалност камерата на Иван Самарджиев постига своите силни внушения сдържано, без външна монументалност, без пластическо украсителство и разточителство, без себеизтъкване. Художник-постановчикът Захари Савов подчинява натурата и интериора на драматургическото съдържание, „езика“ на вещите и предметите — на човешките размисли и вълнения.

Актьорите провеждат своите роли овладяно, с пестелив и точен психологически рисунок, жестът и интонацията са доминирани от автентичния текст, който произнасят (Лисбонмир Младенов, Димитър Буйнозов, Димитър Хаджиянев, Коста Цонев, Васил Михайлов. . .). Но сред всички се открояват впечатляващите присъствия на Наум Шопов, генерал Вълков, и Борис Луканов — Ал. Цанков. С несбикновено проникновение Шопов „отстоява“ логиката на характера на врага, без да го принижавя и елементаризира, а, напротив, като намира най-неочаквани черти и състояния, разкриващи вътрешното своеобразие и неповторимост на персонажа. С образа на министър-

Димитър Буйнозов в ролята на Петко Петков



председателя Борис Луканов налага властно, „с удар“ своя дебют в българското кино, наистина убедителен, наистина многообещаващ. В неговата трактовка Цанков въздействува неотразимо — дълбоко под външната и привидна мекота, под измамната хуманност на изпечения политик-демагог тлеят зловещите пламъчета на циника, на жестокия палач.

Не бих искал да пренебрегна някои очевидни слабости.

Не е нужна особена проникателност, за да се „прозѐе“ крещящата несполука за Ицхак Финци (и преди всичко, естествено, за самия режисьор, който се е солидаризирал с актьорската интерпретация). Неуместната за случая острота, граничеща с ексцентрика (в този филм тя звучи едва ли не като истерика) не само се вклинява като чуждо тяло в тъканта на цялото, не само подкопава стилистическото единство на епизода, но същевременно руши един мит в съзнанието на народа, представяйки големия ръководител и трибун като. . . най-евтин площаден оратор.

Не е трудно, убеден съм, да се забележи, че кадрите с доубиването на влачения с коне единофронтовец (и офицера-фашист, който чопли зъбите си с ножа, преди да пререже гърлото на жертвата) са не само „от друга опера“, извън стилистиката на филма, но дори изневеряват на добрия вкус. . .

Някои от актьорите са оставени без достатъчно драматургически материал, за да могат да преодолеят схемата, да оживотворят образите. Н. Христов е трябвало да им предложи още материал, да ги обогати сценарно, без, разбира се, да изнеберява на тяхната логика и без да „дописва“ автентичния текст.

В отделни случаи се е прекалило с показването на умъртвяването. Удължаването на този процес не е право пропорционално на търсеното внушение, напротив, и най-малкото излишество тук води до обратен ефект, който напуска сферата на естетичното.

Противно на очакваното от режисьора, преминаването на потресените граждани покрай малките ковчези с останките на загиналите съвсем ненужно отежнява, затлачва повествованието. И главно: не работи в полза на усещането за автентичност.

С филма „По дирята на безследно изчезналите“ Маргарит Николов се изиявява като мислещ и чувствителен творец, който не търси лесни пътища в киното. Осмелил се е и да бъде втори (по време) в изследването на един токущо претворен на екрана съдбовен момент от най-новата ни история. Това може да си позволи само онзи, който не се бои от неизбежните сравнения с предшественика, който се издига над дребнавите човешки суети и вярва в собствените си сили, в способността си да каже своя дума, да върви по свой път — свидетелство за мъжество и честност.

А това заслужава признание.

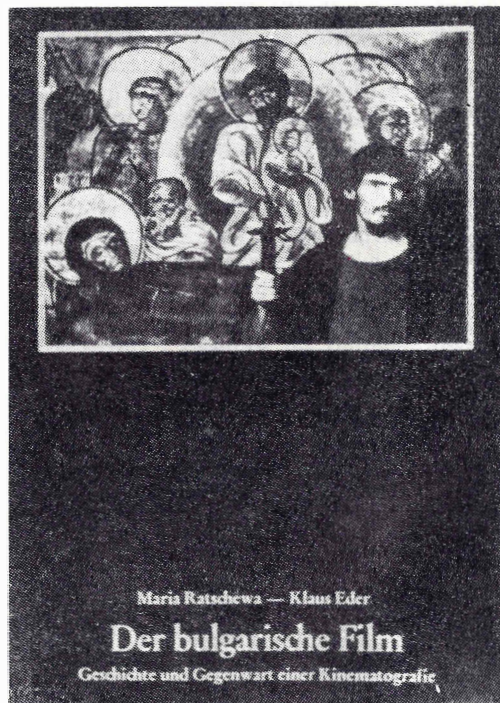
„ПО ДИРЯТА НА БЕЗСЛЕДНО ИЗЧЕЗНАЛИТЕ“ — български сериен телевизионен филм, 1977 г. Сценарист — Николай Христов; режисьор — Маргарит Николов; оператор — Иван Самарджиев; художник-постановчик — Захари Савов и др.

В ролите: Н. Шопов, Б. Луканов, Л. Младенов, Д. Буйнозов, К. Цонев, В. Михайлов и др.

Нова книга за българското кино в чужбина

АЛЕКСАНДЪР ТИХОВ

От няколко години в ГФР се провеждат редовно седмици на българския филм, които по безспорен начин допринасят за популяризиране на българското киноизкуство, на българската художествена култура сред западногерманската обществено-ност. През есента на миналата година такава седмица бе проведена във Франкфурт на Майн. Този път наред с филмите на вниманието на обществеността бе предложена и книга за българското киноизкуство под заглавието „Българският филм (1948—1976) — история и настояще на една кинематография“. Наистина едно щастливо съвпадение между издателски срокове и датата на седмицата, което позволи да се постави допълнителен акцент върху тази проява на взаимните ни културни връзки с ГФР. Книгата е издание на „Комунално кино“ — главният организатор на седмицата във Франкфурт — и като издатели са упоменати Хилмар Хофман, дългогодишен ръководител на фестивала в Оберхаузен, и Валтер Шоберт. Автори са Клаус Едер и нашата сънародничка Мария Рачева.



След Италия и Франция ГФР е третата западна страна, в която излиза книга за българското кино. Безспорно това е доказателство за повишения интерес към нашето киноизкуство, което през последните години се разви възходящо и с редица свои филми привлече вниманието ако не на широката западна публика — затова нашите филми се нуждаят от много по-широко разпространение по търговската мрежа и в телевизионните програми, — то поне на специалистите. Като имаме пред вид това, можем да си представим, че един по-траен интерес към нашия филм трудно можеше да бъде задоволяван само с рекламни и пропагандни издания. Ето защо излизането на книгата на Мария Рачева и Клаус Едере е повече от навременно. Тя е написана с амбицията да запълни една празнина в информацията на западногерманската културна общественост като представи, макар и сбито, развитието и настоящето на една социалистическа кинематография, за която там почти нищо не се знае, да спомогне за едно по-пълно разбиране на едно изкуство, към което, понеже идва от изток, често пъти има и априорно отношение. Като прибавим към това, че авторите са утвърдени критици, че националният им произход неизбежно предопределя „поглед отвътре“ и „поглед отвън“, можем да кажем, че са налице всички предпоставки за една интересна и полезна книга.

Основните качества на тази книга са нейната добронамереност и изчерпателност както на примери, така и на аргументи. Налице е стремежът обективно да се очертае сложното и понякога противоречиво развитие на българското кино, което авторите правилно се опитват да съизмерват с културната ни история и настоящото ни духовно развитие, но което те не навсякъде уместно сравняват със световните образци на киното. Поради това на места се губи тяхната оценка на отно-

сителната самостоятелност на едновременно специфично развитие. Особено подробни авторите желаят да бъдат в имената на творците и заглавията на игралните филми. Приложена е пълна филмография за цели 26 години — от 1950 до 1976 г. Макар и накратко, са споменати творци и филми и от кссометражното кино. Но може би именно това желание към по-голям обхват на материала е предопределил и един от основните недостатъци на книгата — принижена аналитичност, за сметка на чисто информационни, популяризаторски моменти, поднесени при това с една бързина, която неизбежно води до неточности, а някъде и до недомислия и наивитет.

Да се спрем само на някои по-характерни примери. Уводните бележки, посветени на проблема „киното при социализма“, са своеобразен очерк за културното развитие на нашата страна след 9 септември 1944 г. и за националните традиции, в светлината на които се търси мястото и значението на киното. Неизбежно се изброяват редица имена на изтъкнати творци, прави се опит за характеристика и периодизация. Но твърде произволно Андрей Николов например се обявява за живописец, на Емилиян Станев се приписва, че в 30-те и 40-те години се занимава със „събития от новата и по-старата история“, когато тогава писателят е преди всичко анималист, а Марин Големинов се причислява към генерацията, завършила академии в 40-те, 50-те години, от което можем да помислим, че е написал „Нестинарка“ още като ученик. . . Безспорно това са фактически неточности, на които чуждестранният читател едва ли ще обърне внимание, но те биха могли да бъдат избягнати. По-нататък, на стр. 20, се изказва твърдението, че между 1952 и 1956 година са създадени филми с историческа тематика, които обаче се насочват не към близкото, а към по-далечното минало. Правилно се посоч-

ват „Под игото“, „Героите на Шипка и „Септемврийци“, но изведнъж до тях се поставя и „Песен за човека“ и авторите сами поясняват, че това е биографична поема за разстреляния през 1942 г. (впрочем в книгата е посочено погрешно 1941 г.) поет-революционер Никола Вапцаров. За кое минало става тук дума, за далечното или близкото? Оценяващи веднага след това изброените тук филми като стоящи „далеч от реалистичното отразяване на действителността“, авторите не си дават сметка, че съвсем незаслужено тук упрекуват в грехове поне такъв филм като „Героите на Шипка“.

При характеристиката на някои периоди се допускат също прибрзани и неточни определения. Така например на стр. 78 се твърди, че през последните години се забелязва пораснал интерес на филмовите творци към далечното минало. Тук става дума за период, обхващащ годините 1969 до днес и се посочват филмите „Иконостасът“, „Козият рог“, „Иван Кондарев“ и „Осъдени души“. Странно е наистина как авторите намират основание да отбележат такава „тенденция“ в нашето кино на базата само на четири от близо 100-те филма, произведени от 1969 до 1975 година“, когато излиза „Осъдени души“ и когато именно през тези години се извърши рязкото насочване на нашето кино към съвременността, довело до нарастването на неговия художествен авторитет и пред нашия, и пред чуждия зрител. На друго място авторите правилно се спират на появилия се „нов поглед“ върху антифашистката тема в българското кино, но твърдението им, че този нов поглед се изявява за пръв път в „И дойде денят“ (1973 г.), е твърде произволно. Всеизвестно е, че още през 1969 г. във филми като „Птици и хрътки“ и „Осмият“ се направиха първите опити да се потърсят нови гледни точки върху антифашистката тема, за да се приобщи към нея и едно ново, по-младо поколение, непо-

знаващо от личен опит антифашистката борба. Но авторите намират за нужно да споменат сега „Птици и хрътки“ в раздела за „Комедиите и комичното във филма“, тъй като в него и във филма „Случаят „Пенлеве““ режисьорът Георги Стоянов бил показал добро чувство за комедия. . .

Трудно можем да се съгласим с авторите, когато на стр. 101 изказват твърдението, че литературните сценарии на такива автори като Валери Петров, Георги Мишев, Йордан Радичков или Николай Хайтов не са довели „до съществено обновяване“ на българския филм в стилово и формално отношение. Главната заслуга за това принадлежала на режисьорите. Без да умаловажаваме приноса на нашата режисура, едва ли може да се оспори, че основен тласък за своите търсения те получили именно в предложената им от автори като горепосочените драматургическа основа. Тук явно методологически неправилно авторите на книгата отричат дълбоката диалектическа връзка между авторския замисъл на сценариста и авторската реализация на режисьора. Струва ни се, че близка по характер е и грешката, допусната на стр. 111, когато се твърди, че след като авторите започнали поинтензивно да се занимават с развитието и свойствата на филмовия език, след като са се отказали да експонират, изобразяват и описват идеите и тезисите и чрез образи (!), героите в нашето кино получили покомплицирани функции. Може би за авторите е спорно, че „идеи и тези“ в изкуството се отразяват именно чрез образи, а не чрез нещо друго, и те искат да внушат, че разработвайки „безидейни“ образи, българското кино постига „по-комплицирани“, т. е. по-пълнокръвни герои? Неприятен вкус за недопустим при подобно изложение наивитет оставя и разсъждението на стр. 114 за „интелектуалната интерпретация“ на някои български киноактьори. Изкушени сме да цитираме изцяло тези

редове, позволявайки си някои под-чертавания: „Тези актьори (става дума за Ив. Кондов, Г. Черкелов, Ицхак Финци, Наум Шопов и Ив. Андонов) играят по принцип сложни герои, нещастни (!), страдащи (!) хора: Наум Шопов като Царя в „Цар и генерал“, Черкелов като фашистки шеф на полицията в тв сериите „На всеки километър“, Ив. Андонов в „Отклонение“. Тези герои трябваше да станат симпатични на зрителя, макар и техните постъпки обективно да са отрицателни. Така актьорите се виждаха принудени да намират повече аргументи за своите герои. Те използваха по-широка скала от изразни средства. Затова такива образи понякога са по-добре направени отколкото положителните герои.“ Нека оставим настрана, че цар Борис и Велински (т. е. Гешев) са за авторите „нещастни“ и „страдащи“ герои. Това е въпрос на лично мнение. Но не можем да се съгласим, че някой е искал да прави тези образи симпатични, нито че проблемът за по-пълнокръвните, по-жизнени отрицателни образи в нашето кино бил толкова прост: всичко се свеждало само до доброто желание на актьорите. . .

Ако прибавим към всичко казано дотук, че в „бележките“, в които са дадени кратки творчески биографии на кинодейци, необяснимо защо липсват имената на такива режисьори като Людмил Кирков, Людмил Стайков, Люб. Шарланджиев, Едуард Захариев и др. и ако прибавим твърденията, че при Тодор Динов рисуваните хора и предмети са „статични“, че „Де факто“ на Доньо Донев принадлежи към „фолклористичните филми“, че „Толкова ли съм лош“ на Н. Тошева и „Здравейте, мили деца!“ на Хр. Ковачев са филми за „работниците“, че литературният живот на бай Ганьо е протекъл в „началото на века“, когато го открил писателят Алеко Константинов и — това вече е особено неприятно — че „движещата сила на антифашисткото въстание

през 1923 г. са селяните, подпомагани от комунистите“ — ще стигнем неизбежно до заключението, че само добрите намерения в подобни случаи не са достатъчни.

Разбира се, книгата е на немски, излиза в Западна Германия и — ще каже някой — там едали ще седнат „да му сеят на корена ръпа“. Но независимо от всичко ние във всички случаи трябва да бъдем заинтересовани само от едно — от сериозното и точно представяне на нашето кино, на нашето историческо и културно развитие. Време е да излезем от опиянението, в което от няколко години изпадаме пред засиления интерес към българския филм. Опитът с излезлите вече книги в Италия подсказва за някои допускани слабости. Книгата на Мария Рачева и Клаус Едер поставя още по-категорично въпроса, че не бива да гоним с цената на всичко само рекламно-пропагандния ефект. По принцип ние не сме безучастни към подобни издателски начинания. Но очевидно трябва да разширим обхвата на нашите усилия и да осигуряваме компетентна редакторска помощ на иначе добронамерените автори. Не бива да забравяме, че всяка такава книга се превръща неизбежно в източник, от който следващи автори започват да черпят. Така се образува верижна реакция на неточности, от които никой няма полза. При цялото си противоречиво развитие, при пълната и логична възможност и за лични оценки нашето кино има вече, общо взето, добре структурирана история и ясни принципи в съвременното си развитие. Необходимо е просто създадената и обществено проверена ценностна система да бъде направена сериозно, задълбочено и отговорно достояние и на чуждия читател.

Тогава и такива книги като тази на Мария Рачева и Клаус Едер биха надхвърлили прагматичните си задачи, биха придобили по-трайна изследователска и познавателна стойност.

Международен симпозиум по проблеми на научно-популярното кино

По инициатива на Съюза на българските филмови дейци от 5 до 11 декември 1977 г. в София се състоя III Международен симпозиум по проблеми на научно-популярното кино на тема: „ВИСОКИТЕ ХУДОЖЕСТВЕНИ КАЧЕСТВА НА НАУЧНО-ПОПУЛЯРНИЯ ФИЛМ — ВАЖНО УСЛОВИЕ ЗА НЕГОВОТО ВЪЗДЕЙСТВИЕ ВЪРХУ СЪВРЕМЕННИЯ КИНОЗРИТЕЛ“.

В симпозиума взеха участие със свои делегации филмовите творчески съюзи на седем кинематографии: СССР, Полша, Чехословакия, ГДР, Унгария, Румъния и България. На специализираната аудитория, в която влязаха редица изтъкнати творци на социалистическото научно-популярно кино — режисьори, оператори, редактори, — беше показана една сборна филмова програма от 32 заглавия, разделена на 7 национални селекции. През първите три дни бяха проведени конкретни обсъждания на гледаните през деня филми, а през последния четвърти ден се състоя една заключителна обобщаваща дискусия, посветена на съвременните проблеми на социалистическото научно-популярно кино.

Участниците в симпозиума единодушно отчетоха неговото високо ниво и в съвместен протокол препоръчаха на ръководствата на творческите филмови съюзи в социалистическите страни да превърнат тези симпозиуми в постоянна традиция, която да развива и стимулира идейното и естетическото израстване на социалистическото научно-популярно кино.

По-долу поместваме изнесените на симпозиума доклади на българската кинокритичка Маргит Саръиванова и на съветския професор по теория на документалното и научно-популярното кино Игор Василков.

Художествеността — изразител на позитивни проблемни търсения в българското научно-популярно кино

МАРГИТ САРЪИВАНОВА

Трябва ли да бъде атрактивен съвременният научно-популярен филм? И в каква посока трябва да настояваме днес той да бъде „художествен“ и „артистичен“? И доколко е необходимо да търсим в неговата образна организация още един елемент — авторското присъствие на неговите създатели, уменията им да ни внушават значения, по-амбициозни и обхватни от конкретните познавателни задачи на този вид кино! Към отговора на тези въпроси трябва да пристъпим, съобразявайки се с един оновен процес в съвременното научно

кино — процеса на разместване, групиране и детерминирани на отделните подвидове. Процес, предизвикан от една кардинална промяна на предмета: на самата наука, на нейните днешни представи, темпове и хоризонти, от нейното ново място в живота на обществото на етапа на една доминираща и настъпателна научно-техническа революция. Революция, всестранно „обкръжила и съоръжила“ съвременния човек, преминала от неговата социална среда в ежедневието му. Станала не само основна производителна величина, но и първостепенен фактор за изграждането на качествено нов начин на живот и мислене. Общоватият, адресиран до всички нива, просветителски научно-популярен филм отпреди петнайсетина години вече не е пригоден да отговори на изискванията за едно много по-сложно общуване на масовия зритель с научната информация, поднасяна му от екрана. Впрочем, когато говорим за екрана, веднага трябва да отчетем две диаметрално противоположни предложения за контакт със зрителя: ако от едната страна оценяваме възможностите, представени днес на научното кино от средствата за масова информация и телевизията, то от другата страна вече натежават преимуществата, които дава касетъчното кино.

Днес телевизията е онзи най-демократичен киноразпространител, който документира фактите на научно-техническия прогрес, осъществява тяхната „публичност“, всекидневното им въздействие върху съзнанието на мнозинството. Телевизията е тази, която създава климата на доминиращ интерес към света на науката и техниката, тя най-масово фамилиаризира нацията с тенденциите, от които зависи нейният днешен просперитет и благосъстояние. Но на сегашния етап телевизията не стимулира развитието на сериозното научно-популярно кино, въпреки че широко използва продукцията му за своите рубрики. Но всеобхватната система на телевизионната просвета разтоварва неговите създатели от редица конкретни прагматични задачи: от школската дидактика, от елементарното онагледяване, от необходимостта послушно да обслужва интересите на отделните ведомства.

Освен това все по-определящо се очертават границите на подвидовата група на строго специализирания научен филм. Струва ми се, че днес създателите на строго специализираните учебни, научни и научноизследователски филми вече не се стремят към амбициите и радостите на художественото творчество. Истина е, че при заснемането и на тези твърде специализирани филми понякога се получава изображение с впечатляващи естетически значения, но това е една естетика, приложна и вторична, колкото желана, толкова и незадължителна. Естетика на добрия дизайн, а не на художественото мислене. Оптимална функционалност и яснота на филмовия разказ. . . и още умение да се открие най-рационалният и зрим начин, да се разкаже в образи за същността на сложни научни явления — това е като че ли най-добрата формула за специализираното научно кино днес: на киното, което намира своята отбрана публика в кабинети и лаборатории и вече често служи като професионална документация на научни открития.

А каква е днешната територия на същинския научно-популярен филм? Къде е неговото място в общността на съвременното кино на факта? Може ли да се намери една обща характеристика, която да обхване многопосочно развилите се негови разклонения? И в какво отношение се намират помежду си всички тези негови тематични и жанрови разновидности, какъв е техният днешен обхват — не само конкретните им задачи, но и по-общата им насоченост!

Пристъпвам към отговора на този комплекс от въпроси, изхождайки от едно основно предположение, че днес научно-популярното кино не е вече еднородна съставна единица от видовата група на научното кино, а твърде

специфична филмова структура, която сега за сега се намира на граничната черта между две основни видове групи в киното на факта — научната и документалната. Застанало върху тази неустановена и подвижна територия между двата вида, отразило напрежението и взаимната зависимост между развитието на науката и техниката и социалното и психологическото преустройство на личността, научно-популярното кино днес има всички шансове да обогати, така както е на „чертата“, световното и по-специално социалистическото кино на факта. Сега за сега то „консумира“ доста безразборно различни жанрови и стилови похвати и често ние се дразним от незавършеността и направеността на неговите, нека използваме техническия термин, „развойни форми“.

Но струва ми се, че по посока на образния синтез и търсенето на днешните съотношения на Вертовата формула за „единството на хрониката, науката и изкуството“ именно научно-популярното кино ще бъде принудено да открие своите нови художествени форми, които ще обединят високата концентрация на авангардното научно мислене с една равна на нея по мисловно напрежение авторска интерпретация на материала. Интерпретация, която да потърси сложното равновесие между научното свидетелство и авторското послание, между радостта и все по-дълбокото проникване в тайните на материята и желанието да се моделира една нова филмова и философска реалност. Едва тогава научно-популярният филм ще бъде адресиран преди всичко към мирогледното съзнание на съвременника. Ще съдействува за неговото личностно изграждане и „себепостигане“ в опознаването на света, който го заобикаля: на неговия природен, обществен и интимен свят в сложната му цялост и неделимост.

Сферата на природните явления и тяхното изследване и до днес предопределят специфичната тематика на съвременния научно-популярен филм. Но те не са вече единственият негов предмет, защото все по-осезаемо зад първия пласт от чисто познавателни задачи и внушения в тези филми изкристализира един втори — интерпретаторски и идеологически, — в който ние откриваме не само опитите за естетическо преработване на познавателната материя, но и желанието да се превърне отделната научна беседа в по-общо-значимо послание и да се тласне нашето мислене в заплануване и провокиране от авторите насока. Днес като че ли вече е дошъл моментът, когато социалистическото научно-популярно кино, и не на последно място българското, все по-определено започва да се обръща към човешките измерения на научната проблематика, да хуманизира нейните значения, да намира своето място и аргументи в големия спор на идеите на нашето време. Днес интересът към живота и мисленето на съвременника става основен интерес за социалистическото научно-популярно кино. Към човека, видян не само в приливите и отливите на своето ежедневно съществуване (от това се интересува документалното кино), а изразен и измерен в най-съществените свои прояви, в стремежа си към познание и съзидателно творчество, в напрежението на своите духовни полети и съмнения, в амбициите си да остави след себе си следа и влее своите усилия в общия „труд“ на човечеството. И още... да се разгледа личността като изразител на най-устойчиви и противоречиви информации, изградили националния характер, да се изследват отношенията между индивида и колектива, ролята на личността и историческия процес и т.н. Именно цялата тази необятна територия на живота на човешкия дух наред с природо-научните „тайни“ трябва да стане предмет на социалистическото научно-популярно кино.

Но ако това са повече или по-малко оптимални прогнози и надежди за бъдещето, то сега ми се иска да разгледам по-обстойно някои показателни мо-

менти, които характеризират преходния етап в развитието на българския научно-популярен филм в посоката, която се опитах да набележа.

Отначало тази хуманизираща тенденция се изрази в едно групиране и насочване на силите към тематични сфери, където интересът към човека можеше да бъде защитен и по-пряко, и по-априорно. Не случайно първото раздвижване в научно-популярното кино в периода 1960—1965 година стана именно в сферата на културната и обществената проблематика и се свързва с имената на творци, които никога не са проявявали интерес към филми с по-специализирано научно съдържание. През втората половина на 60-те години вече се оформи един традиционно силен хуманитарен поток в продукцията на студията за научно-популярни филми. Въпреки че търсенията в този поток са твърде разнопосочни и неравностойни като художествен резултат, в своята съвкупност те изразяват две основни тенденции:

1. По-сложно мисловно натоварване на проблемното съдържание;
2. Желание да се защити правото на авторска изява на режисьора-създател. А този проблем е неотменно свързан с признаването на още една основна „правдина“, че научно-популярното кино може и трябва да пласира своята понятийна информация с езика на художествените образи, адресирани не само до мисленето, но и до въображението на съвременния зритель.

Принципните завоевания в тази тенденция виждаме реализирани в по-голяма или по-малка степен в творчеството на редица български режисьори-късометражници.

На този етап, когато цялото научно-популярно кино се намира в едно междинно и неустановено състояние, точно в тематичните области, поддаващи се на най-пряка хуманизация, откриваме едно жанрово и стилистично многоезичие, една неопределеност на образните структури, които ние понякога твърде приблизително се опитваме да формулираме ту като филмови изследвания с есеистично-мозаична организация, ту като монологичен филм-размисъл или като филмов портрет, включил в себе си енергията на епоса, или като различни варианти на филмовата импресия и експресия и т.н. Позволявам си да твърдя, че принципна разлика в подхода при решаването на отделните теми в този раздел на българското научно-популярно кино днес все още не съществува, тоест не съществуват обособени сюжетно-тематични и жанрови групи с определена, предпочитана и най-често срещана стилистична характеристика. Фактът, че най-напредничавите търсения в тази тематична област се реализират в по-сложно образувани и преливащи се една в друга филмови форми свидетелствува, че в научно-популярното ни кино, посветено на обществена проблематика, все още няма онази желязна съответност между съдържанието и стила, че все още не са открити онези устойчиви и дълбоки закономерности, които да обособят и наложат определени системи от образни решения като характерологични и оптимални за дадена жанрово-тематична група.

Изследвайки хуманитарната продукция на софийската студия за научно-популярни филми, откриваме още една твърде интересна закономерност, а именно, че в сферата на историко-революционния, културния и изкуствоведския филм създателите на българския научно-популярен филм като че ли все още се страхуват от общия знаменател: от стремящата се към най-широка конфронтация на послания и алюзии крупна форма. Това вероятно идва като едно отреагиране на патетичен и повърхностен ортодоксален стил във филмовата практика през 50-те години, която сериозно компрометира и обезсмисля тази форма. Затова не полифоничната, а монофилмовата структура в различните нейни варианти е характерна за най-добрите филми от това направление. Сред тези варианти, твърде неопределени и взаимно прелива-

щи се, като най-предпочитан се обособява портретът, бил той биографичен или творчески. Но в този „по-скромен“ избор на авторите на тези филми ние често откриваме и едно желание да се надмогне конкретната детерминираност на съдържанието. Да се потърсят онези акценти и провокации, които да изведат нашето мислене към едни по-широки значения. Затова според мене този привидно затворен и „камерен“ избор винаги изисква и изследователски открития, усет и проникване към всичко това, което дълги години бе подминавано от дългогодишната практика на илюстративното кино на факта. Именно сериозните изследователски открития решават успеха на редица филми, изградени върху характеризираната по-горе монофилмова структура.

Самата принадлежност на хуманитарното научно-популярно кино към общността на филмите на факта предопределя безусловния приоритет на единичното над общото в неговата образна организация, тоест ние откриваме това кино в такива жанрови и стилистични разновидности, които позволяват на зрителя непрестанно да усеща реалната фактура на действителността-обект, да открива съответствието на „равенството“ между явленията от живота и техния образ на екрана, винаги да може да разчита на обратната връзка на своите житейски наблюдения и опит. Но през последните десет години в хуманитарния поток на научно-популярното ни кино ставаме свидетели на един по-общ стремеж към **художественост**, който се изразява в откриването и налагането на редица образни похвати, които позволяват на авторите по-широко да осмислят посланията на своите произведения, по-тенденциозно да отберат и организират житейския материал, по-определено да заявят своите лични и граждански позиции. Това от своя страна води до една определена промяна в звученето на тези филми, където постепенно нараства значението на общото, идейно-концептуалното.

Хуманизирането на конкретната познавателна материя в тематичната група на природо-научни филми наложи търсенето на някои твърде нетрадиционни и самобитни филмови форми в българското научно-популярно кино. Това може да се обясни с факта, че тук, в тази тематична сфера, нямаше възможност за преки реминисценции и заемки от жанровите и стилистичните системи на документалното кино. За това в сферата на природо-научната тематика публицистичните, хуманизиращите стойности се осъществиха и в търсенето на ново, по-обхватно отношение към интерпретираната научна материя и в откриването на такива образни решения, които да позволят на зрителя да се включи в тази сложна и не така лесно достъпна проблематика: проблематиката на научното мислене в света, в който живеем. Така се стигна до появата на поредица от научно-философски есета, които представляват един наш и, доколкото имам информация, неповторен никъде другаде, позитивен експеримент в развитието не само на социалистическото, но и на световното научно-популярно кино от последните десет години.

Става дума за филмите: „Четвъртото състояние“, „Необикновена физика“, „Късче от вечността“ и „Физиката — фантазия и реалност“ на Константин Обрешков; „Цвят и психика“, „Възможното-невъзможно“ на Ал. Обрешков, „В полето на самотата“ и „Как вижда разумът“ на Георги Антоу; „Стрелата на времето“ на Величко Копуков — филми, забелязани от кинематографисти и научни работници и отличени с редица национални и международни награди.

Какво ново донася на нашето научно-популярно кино тази тенденция за философско преосмисляне на понятията, закономерностите и процесите на днешната наука и техническия прогрес? Преди всичко едъ по-широко разбиране на целите. Защото тези филми по своя замисъл и реализация се намират някъде „в преддверието“ на голямата задача — да участвуват като посредник

и учител в изграждането на мирогледното отношение на съвременния зрител към проблемите на голямата наука. Второ — открития в образната интерпретация на материала. Формата на тези филми, необичайна и атрактивна, обединява елементите на познавателната лекция с остро експресивното научно „моралите“. Форма, която се стреми да предизвика зрителя към отношение, преди всичко емоционално, към разглежданите проблеми. Да изработи в него „сетива“ за света на съвременната наука — за нейната диалектична сложност, за драматичните амплитуди, които свързват безбрежието на нерешените въпроси с етапната преходност на всеки намерен отговор. Създателите на тези филми, а да отбележим, че въпреки наличието на съавтори-специалисти тези произведения са по същество авторски, бяха убедени, че трябва да направят едно кино респектиращо впечатляващо, увличащо атрактивно. Те са едни от първите в нашето кино, които разкриха пълноценно фотогенията на един непознат свят, на заснетите със специални апаратури траектории на елементарните частици, изразителността на елитните научни съоръжения и апаратури. И в тези филми широко се използвава трикът и мажътната възстановка, но тук техните задачи са много по-амбициозно разчетени, защото те не само трябва да онагледят невидимото, но и да внушат на зрителя неговия най-естетичен и впечатляващ образен модел: да си припомним трика с гигантските карти за игра в „Необикновена физика“ или образа на плазмата в „Четвъртото състояние“. В тези твърде специфични по своята образност филми откриваме и елементите на сюжетността в повторението на определени алегорични рефрени, с които режисьорите обикновено искат да ни внушат една своя по-абстрактна интелектуална теза. Обобщаващият метафоричен пласт на филмовия разказ в тези произведения почти винаги е свързан и с въвеждането на едно доминиращо екранно присъствие — герой, който бихме могли да наречем лиричен, защото, отъждествявайки се с неговия поглед към света, авторите на тези филми се опитват да ни потопят в своето най-дълбоко чувствено възприятие за пресъздаваната реалност. От друга страна, в характеристиката на тези персонажи е отстранено почти всичко индивидуално и частно, те не ни занимават със своя характер и преживявания, а с възможността да изразят едно по-универсално духовно състояние на съвременния човек, видян в неговия най-общ вид. Или по-точно — те са персонажи, родени от необходимостта в съвременното научно-популярно кино да се въплощават „не характерите, чувствата, индивидуалностите, а мислите, притворенията на откритието, законите на творчеството в техния общ, но доведен до категория „особен вид“¹.

На края искам да обобща, че твърде специфичната образност на филмите от тази тенденция позволи на създателите им да пласират и едно принципно ново идейно-тематично съдържание, да приобият зрителя не само към конкретните познавателни достижения на отделните научни дисциплини, но и към духа и големия смисъл на съвременната наука.

Биологичното кино може би има най-старите „улегнали“ и плодотворни традиции в живота на националното ни научно-популярно кино — още от началните му опити до международното утвърждаване на такива филми като „Светът в капка вода“ на К. Костов и „Войници на леса“ на Л. Цолов. В сферата на биологичното кино се наложи и най-вярната на научно-популярното кино генерация от български режисьори. Но може би именно затова в тази сфера най-трудно си пробиват път опитите за разширяването на естетическите и мисловните параметри на конкретните познавателни внушения. И до днес най-добрите филми в това направление са изградени по станалата

¹Проф. Кр. Горанов. „Научно-популярното кино в бързо променяния се свят“, сп. „Киноизкуство“, бр. 7, 1975 г., стр. 18

вече класическа формула за познавателно кино — един традиционно описателен познавателен филмов разказ. Неговата атрактивност се изчерпва със занимателността на уловените моменти от живота на голямата природа, с непознатото и курioзното в нейната флора и фауна. Неговата естетичност се свежда преди всичко до красотата от предадените от камерата природни състояния. Единственият по-определен момент на авторска намеса в тези филми се осъществява в текста. Именно в текста в последните години се забелязва една тенденция за „очовечаване“ на представите, с които се обясняват явления в голямата природа. Впрочем този момент винаги е присъствувал в биологичното кино — защото в природата няма красиво или грозно, добро или лошо, има само функционално и необходимо. Но тази тенденция на хуманизиране на представите стана през последните години много по-отчетлива и последователно провеждана във филмите на К. Григориев, Л. Цолов и преди всичко на Георги Стев, който през последните години се опитва да прави своеобразни кинобасни, изградени върху реални наблюдения върху живота на животните. В тази по-обща тенденция искам специално да отбележа мястото на „Стрели над водата“ на режисьора К. Григориев, който за мен си остава най-сериозният опит за разширяване на художествените и съдържателните внушения на филмите от това направление. На пръв поглед в този филм няма нищо принципно ново в организацията на конкретния познавателен материал, който добросъвестно ни запознава с естествения ход на биологичните процеси при водното конче. Но уникалните кадри, точният ритъм и умение да се гради настроението във всеки един епизод създава едно второ измерение на този филм — измерение поетично и интелектуално. Измерение, което деликатно и ненаатрапчиво ни довежда до мисли от натурфилософски порядък. Така филмът съумява да кореспондира с интуитивното желание на съвременния човек да възстанови своите връзки с природата, да се почувствува част от нея, неделимо звено от нейния неумолим и мъдър кръговрат. Впрочем „Стрели над водата“ е още един красноречив пример за онази художественост, която идва като резултат от по-задълбоченото овладяване и осмисляне на материала. Художественост, която също провокира духовно напрежение, същностен контакт със зрителската аудитория.

Изследването на разгледаните по-горе тенденции може да стане предмет на не едно сериозно научно изследване. Но аз виждах своята задача в този доклад в едно първо набелязване и определяне на тези тенденции, в опита си да разкрия картината на едно движение, което при цялата своя противоречивост, многопосочност и неравност води до едно качествено ново, по-задълбочено и артистично разбиране на задачите на този вид кино.

Научно-популярното кино в системата на масовите комуникации

ИГОР А. ВАСИЛКОВ

В духовния свят на съвременния човек киното както и преди заема особено и значително място. Нарастващият интерес на съветските хора към литературата, театъра, музиката, живописата, широкото развитие на радиото и телевизията и другите средства за масова комуникация в никаква степен не намаляват значението на киноизкуството в живота на съвременното общество. В пряка връзка с това все по-голямо значение придобива активното, целенасочено творческо търсене на нови форми на контакт със съвременната аудитория, възниква проблемът за създаване на филми, значителни по съдържание и интересни по художествено въплъщение, способни да извикат жив отклик в съзнанието на масовия зрител.

Научно-популярното кино също така не може да не съчетава пътищата на своето развитие, своите творчески търсения с онези важни процеси, които протичат в нашето социалистическо общество на съвременния етап от неговото развитие. Това се отнася не само към тематиката на филмите, но също така и към изразните и изобразителни средства, към възможностите за художествена обработка на научния материал.

„Великото дело — строителството на комунизма — каза Л. И. Брежнев на XXIV конгрес на КПСС — не може да се движи напред без всестраниното развитие на самия човек. Без високо ниво на културата, общественото съзнание, вътрешната зрелост на хората комунизмът е невъзможен, така както не е възможен и без съответната материално-техническа база.“ Днес XXV конгрес на КПСС отново подчерта значението на „идейното възпитание на хората, проблемите на формиране на новия човек — достойния строител на комунизма...“

Всестраниното развитие, духовното възпитание на човека се явява, изглежда, най-важната задача на всички видове и жанрове изкуства. В същото време не може да се отрече, че ролята на всеки вид изкуство в решаването на тази задача може да има и има своя, присъща на този вид изкуство, специфика.

Мъдрият и вдъхновяващ тезис за високата роля на изкуството и културата в идейно-политическото, нравственото и естетическото възпитание на съветските хора понякога се тълкува като призив към премахване границите между различните видове изкуства, като свидетелство за загубата на свойствената им специфика. Подобна, безобидна на пръв поглед, гледна точка, отразяваща при това естествения процес на взаимообогатяване на жанровете в изкуството, се превръща в научното кино в пренебрежение към научното съдържание, в призив към своя род „популяризация без брегове“. В резултат на това в специализираните киностудии за научно-популярни филми често се създават произведения, които нямат никакво отношение към науката, а тяхното появяване се оправдава с това, че, виеждате ли, те също съдействуват за „нравственото и естетическото възпитание на човека“.

Но едно е взаимообогатяването на жанровете и съвсем друго — обществената функция на този или онзи вид изкуство. Задачата за нравственото

и естетическото възпитание на човека се решава от кинопроизведения, създавани в специално съществуващи за тази цел киностудии. Филми, популяризиращи научните знания, пропагандиращи ролята на науката като непосредствена производителна сила на обществото, разказващи за пътищата на обединяване достиженията на научно-техническия прогрес с преимуществата на социалистическия строй, не прави никой освен работниците на научното кино. Във връзка с това е уместно да се помни за Постановлението на ЦК на КПСС „За мерките за по-нататъшното развитие на съветската кинематография“, където, както е известно, целите и задачите на научно-популярното кино са определени съвършено ясно: „Формиране на материалистическия мироглед на съветските хора, пропаганда на естествено-научните и социално-икономическите знания.“

Ако се забрави за вътрешната диференцираност на културата в условията на социалистическото общество, може изобщо да се загуби представата за спецификата на научно-популярното кино, да се размият неговите граници дотолкова, че то да престане да съществува като самостоятелен вид кино. Това, разбира се, няма да се случи, но справедливостта изисква да се отбележи, че погрешното разбиране на спецификата и задачите на научно-популярното кино е предизвикано не само от субективни причини.

Съвременното научно-популярно кино е твърде сложно, интензивно развиващо се явление и отдавна възприетото от всички страни, станало почти безспорно определение на неговия предмет (науката) и неговата обществена функция (популяризацията на научните знания) е вече недостатъчно за характеристиката на някои произведения. Тук ние се срещаме с онова ново, което донесе в научно-популярното кино научно-техническата революция.

* * *

Научно-техническата революция оказва съществено влияние върху развитието на популяризаторската мисъл, върху еволюцията на вътрешната структура на произведенията. Тя влияе не само на съдържанието, но и трансформира традиционните жанрове на научно-популярните филми (кинолекции, киноочерци, киноповести). Дори научно-популярната кинолекция в своите най-хубави форми се превръща вече не в лекция-поучение, а в лекция-размишление, в съучастие, към което се приканва и зрителят („Езикът на животните“, „Шифър — алфа — тета“, „Седем крачки зад хоризонта“, „Този десен-ляв свят“, „Приближаване до истината“, „Маймунският остров“ и др.). За такива филми е характерна жанровата разкрепостеност, лиричната медитативност, определената авторска позиция.

Научно-техническата революция даде на научно-популярното кино ново съдържание — науковедство. Това съдържание извика към живот кинопроизведения от нов тип — научно-публицистични филми с различни жанрове — киноочерци, филми-дискусии, филми-изследвания. Като не изместват научно-популярните, чрез себе си те ознаменуват раждането на ново направление в изкуството на кинопопуляризацията, разказват не само за предмета на една или друга наука, но и за пътищата на научното познание, за ролята на науката като непосредствена производителна сила на обществото, за интеграцията на науките и т.н. За научната кинопублицистика е характерно органичното сливане на категориите познание и оценка, особеното внимание към такива обществени науки като социална психология и конкретна социология („Човекът и конвейерът“, „Аз и другите“, „Попътен вятър, капитани“, „Алтернативата“, „Търся законите на творчеството“, „Контакти“, „Ние взимаме решение“ и др.).

Научно-техническата революция разшири нашите представи за поетиката на научното кино. Оказа се, че материалите от света на науката могат да служат като нагледен пример за внушаването на някои нравствени идеи, близки на автора, и според неговото мнение особено важни за нашето време. Нека това да не е главното направление в кинопопуляризацията, все едно такива филми, които ние наричаме научно-художествени (киноочерци, поетични киноповести за живата природа, киноновели и киноесета), са необходими. Защото, когато разказваш на зрителя за успехите на съвременната наука, е не по-малко важно да му дадеш да почувствува духа на науката, да си състави представа за спецификата на научното мислене, за романтиката на научното търсене, да възпиташ любов към родната природа и т. н. („Химици“, „Взривеното разсъмване“, „Диалог“, „Математикът и дяволът“, „Биосфера“, „Първенците на свободата“ и др.). Като наричаме тези филми научно-художествени, ние имаме пред вид не победата на художествения тип мислене над научния, а такъв тип художествено-мислене, което включва в себе си и научното.

От всичко казано дотук, можем да направим извод, че съществуването на трите типа филми (научно-популярни, научно-публицистични и научно-художествени) в съвременното изкуство на кинопопуляризацията обозначава чрез себе си синтез от познания за света в неговото разбираемо, публицистично и поетично възприемане. А тук вече е лесно да се види единството на познавателните и естетическите критерии, формиращи се в епохата на строителството на комунизма.

Преходът от стилистиката и езика на дидактичните просветителски кинолекции към стилистиката и езика на филмите-размишления, научно-художествените и научно-публицистичните киноочерци, филмите-изследвания и филмите-дискусии означава не само нов етап в усвояване на новото съдържание, продиктувано от епохата на НТР, но и големи промени в разбирането за структурата на филма, в киноезика, в разширяване възможностите на изкуството на кинопопуляризацията. Разбира се, кинопроизведенията от различните типове и жанрове се отличават с особености от структурен, композиционен и стилос характер. И въпреки това, като се анализира творческата практика от последното десетилетие, могат да се открият някои закономерности, характерни за най-хубавите филми от всеки тип и жанр.

* * *

Ефектът на достоверността придобива все по-голямо значение в търсенето на нови средства за въплъщаването на по-дълбоко и разнообразно научно съдържание. Общото движение на изразните средства при това е насочено от дидактическия преразказ на явленията към тяхното обемно-образно въплъщение, ознаменувано със смяната на описателните жанрове (кинолекция), с повествователни (киноочерк). Не можеше да не се отрази на изразните средства в кинопопуляризацията и характерният за съвременното киноизкуство стремеж към всякакъв род документалност.

„Директното кино“ също така, както това беше в периода на раждането на нямото кино, извлече от новите технически средства своя собствена естетика, откри пред научно-популярното кино нови възможности в смисъл на „обхват в действителността такава, каквата е тя“, било то във филм-размишление, събитийно научно-популярен киноочерк или в кинорепортаж от предната линия на науката.

Сам по себе си методът на пряката киноснимка, т. е. не непосредственото кинонаблюдение над природните явления или над хода на някакъв научен експеримент, не е ново откритие в научното кино, а се използва отдавна

като източник на материали за научно-популярните филми. Работата е само в това, че този метод заслужава по-голямо внимание, ако искаме да постигнем емоционално съучастие от зрителя в това, което става на екрана.

Беше време, когато болшинството от затрудненията на нашите кино-популяризатори се решаваха с помощта на мултипликацията. Описателните жанрове позволяваха да се включи мултипликацията при взаимодействието на частите на механизма, при метаморфизма на скалните породи или строежа на клетката във всякаво монтажно съчетание, следвайки само логиката на дикторския текст. Друго е положението, когато става дума за пряко кинонаблюдение върху научно търсене, когато авторите на филма се стремят да създадат в зрителната зала „ефектът на присъствието“. Неочакваното и сюжетно неоправдано появяване на мултипликационни кадри в такива случаи обикновено разрушават архитектониката на филма. Освен това дори най-хубавата мултипликация, доказвайки една или друга истина, не заинтригува зрителя непосредствено, тъй като това е винаги илюстрация на предмета или процеса, а не самият процес. Следователно, богатите изразни възможности на мултипликацията могат да ни помогнат там, където се стремим само към това зрителят да получи определени знания и същата тази мултипликация става пречка, когато искаме да постигнем от зрителя познания чрез „ефекта на присъствието“, който възниква само на почвата на непосредствената достоверност на изобразяваните явления.

Във филма „Облаците се разсейват“ трябваше да се разкаже за това, как се образува град в облаците. Но как да се направи това? Най-лесно от всичко беше да се нарисува облак и да се накарат мъничките, също така нарисувани, капчици мъгла „нагледно“ да се кондензират в големи ледени зърна град. Такъв метод щеше да бъде естествен в описателната кинолекция. Но авторите на филма правеха събитийен киноочерк. Затова те повеждат зрителя в научната лаборатория, където учените създават в специални камери изкуствени облаци. Създателите на филма позволяват на зрителя сам да погледне в облака и с помощта на специална киноснимка да разгледа протичащите там тайнствени процеси, свързани с градообразуването и с отделянето на колосална енергия. И зрителят като че ли се включва в научното търсене, вълнува се заедно с учените-изследователи. И той излиза от кинозалата с благодарност към авторите, които са му дали възможност да усети радостта на познанието чрез „ефекта на присъствието“, т. е. в крайна сметка чрез **съпреживяването**.

Методът на непосредственото кинонаблюдение е ефективен, разбира се, не само в киноочерците, филмите-изследвания и филмите-дискусии. В еднаква степен той може да повдигне на друго, по-високо познавателно и естетическо ниво и филма-размишление. Достатъчно е да припомним за успеха сред зрителите на филмите „Езикът на животните“ и „Мислят ли животните“ — филми, които още веднъж доказват, че източникът на естетическите достойнства на научно-популярното кино може да се крие и в **самия способ** на усвояване на научния материал.

Всичко това съвсем не означава, че се каним да снимаме всички научно-популярни филми само чрез метода на прякото кинонаблюдение. Такава гледна точка би била само дан на нормативната естетика и би ограничила изразните възможности на кинопопуляризацията. Защото само по себе си прякото кинонаблюдение ни дава само безстрастна фиксация на действителността, всичко останало зависи от позицията на художника, който използва този метод.

Моделирането на действителността е отдавна присъщо на научно-популярното кино. А и как иначе да се разкаже на зрителя за научното тър-

сене, ако не се реконструират в научната лаборатория или в павилиона на студията всички стадии на това търсене? Именно в „сюжета на научното търсене“ работниците на научното кино се опитват да утвърдят драматургията на своите произведения. Понякога се получава обратен ефект. Ученият или изобретателят са принудени в такива филми да играят сами себе си, не притежавайки необходимите актьорски навици. Днешният покварен зрител веднага забелязва изкуственото поведение на персонажа и загубва доверие в достоверността на това, което става. „Ефектът на присъствието“ следователно вече не възниква, в което лесно можем да се убедим дори при такива хубави филми от рода на „Секретът НСЕ“ и „Тайната на елмаза“.

Ето защо днес нашите кинопопуляризатори се опитват да установят контакт със зрителя, като не го заблуждават, а открито се договарят с него, че те показват не това, „което е“, а това „което вече е било“. В такива случаи ученият и изобретателят, разказвайки за своето успешно, а понякога и неуспешно търсене, се държат естествено. Те отново преживяват своя успех или неуспех и в резултат предизвикват зрителското доверие и дори отговорно съпреживяване. Подобно моделиране на действителността, както показва опитът, дава оптимални резултати, ако се има пред вид установяването на обратната връзка между екрана и зрителната зала.

Във връзка с това е необходимо да се отбележат някои особености на научно-публицистичните кинопроизведения. Ако филмите-дискусии по правило се снимат в стилистиката на прякото кинонаблюдение, то филмите-изследвания, имащи своя предмет, най-често конкретната социология и социалната психология, не могат да минат без моделиране на ситуацията. Нещо повече, тук ние вече се срещаме със своеобразната игра, в която се включва и зрителят: дадената ситуация предварително е известна на автора и зрителя, но е скрита от персонажа на филма, който участва в социалния или психологичния експеримент.

Създателите на филма „Аз и другите“ сами (разбира се, с помощта на учени-психолози) организират социален експеримент, като използват за това актьорски изразни средства. Игралната сцена, монтирана в строго документалния материал, не шокира зрителя, тъй като той — зрителят — е съавтор на постановката на експеримента, участник в предлаганата от авторите на филма игра. Като участва в моделирането на ситуацията, зрителят по-нататък активно размишлява за личността на човека, неговия характер, за етичните ценности, необходими за формирането на здраво социално битие и съзнание.

Във филма „Контакти“ проблемната ситуация също се моделира с помощта на актьор. Човек със стандартна външност се озовава в уличната тълпа и настойчиво търси контакт ту с един, ту с друг минавач. Оказва се, че ако се прекрачи границата на обикновеното, повърхностно общуване на улицата, се задействува някакъв механизъм на отчуждение. С помощта на подобна „провокация“, снета от режисьора на улиците на големия град, зрителят бива въвлечен в размисъл над странните закони на общуването, за това, че бариерата на недоверието и отчуждението може в някои случаи да се превърне в още по-голям нещастие и самота.

Във филма „Ако не аз, тогава кой?“ ситуацията се моделира по пътя на преднамерената мистификация на целия колектив. На кораб, намиращ се в открито море, съобщават по радиото за уж станал нещастен случай. За да се спаси животът на пострадалия, някой трябва да пожертвува част от своята кожа. В медицинския пункт се явяват всички — членовете на командата и пасажерите. Репортажната киноснимка служи по-нататък като средство за изявяване характеристиките, неповторимите разсъждения и общ-

ността на интересите на съветските хора.

Подобни примери могат да се приведат много, но и изброените по-горе филми свидетелствуват, че моделирането на ситуациите в научната кино-публицистика позволява да се съедини репортажът с дидактиката, игралните сцени с кинодокумента. И всичко това без да се накърни жанровата форма на филмите.

Звуко-зрителният образ е най-актуалният проблем на съвременното научно-популярно кино, който си има своя история. Работата е в това, че отдавна в нашите дидактични кинолекции се прилагаше чисто илюстративният подход към съотношението между изображение и звук. Не текстът следваше изображението, а обратно, изображението само илюстрираше дикторския текст. В резултат се получаваха филми, които представляваха своеобразни илюстрирани кинолекции.

Затова реакцията срещу подобна илюстративност в научно-популярните произведения беше естествена. Обаче по пътя на преодоляване на илюстративността ние все по-често се срещаме с друга крайност — обособяването на текста от изображението дотолкова, че текстът не само не коментира, но и не допълва изображението. Той придобива само косвено отношение към това, което зрителят вижда на екрана.

Разпадането на звуко-зрителната образност поставя зрителя в безизходно положение и той е принуден да следи или изображението, или да слуша разсъжденията на коментатора. В такива значителни по тема кинопроизведения като научно-публицистичните филми „На юношите, които обмислят живота“ и „Страница 100“ (за основните положения на марксистко-ленинската диалектика), ние намираме и изобретателна снимка, и умела композиция на кадрите, и професионален монтаж на епизодите. Съпровождащите тактове сами по себе си са също така хубави, обработени литературно, избилствуващи с образни сравнения и метафори. Но тези чудесни текстове живеят свой самостоятелен живот, не се съчетават със зрителната образност в нещо цялостно и художествено-изразително. От този недостатък страда и, общо взето, добрият пълнометражен филм „Кръгът на живота“ (за безотпадъчното производство).

Не може да не се обърне внимание и на проблема за диктора като изразно средство, а не само като информация. Съвременният зрител, на възприятията на когото мощно въздействие оказва телевизията, е привикнал на непосредствено общуване с коментатора. А в нашите филми все още понякога звучи зад кадър страничният глас на диктора, който чете текст от трето лице. Изучаването на психологията на възприемане на научно-популярния филм, проведено неотдавна, показва, че още първата фраза, произнесена зад кадър, от професионален диктор в тона на четец-декламатор, убива у зрителя интереса към филма.

Ето защо, използвайки условна терминология, ние сега различаваме „дикторски текст“ и „авторски коментар“. Във втория случай се има пред вид текст, написан в жива разговорна форма, в стил на събеседване със зрителя, текст, който не се чете от листа и от професионален диктор, а се произнася от актьор като че ли от името на автора. Филмите, озвучени по този начин, се ползват с неизменен успех сред зрителите: „Какво е това микроелектроника?“, „Алтернативата“, „Граница без ключ“, „Какво е това земно притегляне“, „Коприна“, „Първенци на свободата“, „Командировка в Орбитата“, „Да откриеш света“ (за историята на въздухоплаването и космонавтиката) и други.

Контрапункт на жанровете. Научно-техническата революция не само донесе на научно-популярното кино ново съдържание, но и както беше казано по-горе,

даде живот на нови жанрове и типове филми. По какви пътища ще се развоят в бъдеще тези жанрове? Във всеки отделен случай ние познаваме жанра по неговата статика. И винаги има опасност, когато открием отделен творчески успех, да се опитваме да го генерализираме, да го обявим за еталон, на който трябва да се подражава. А всяка творческа удача на кинопопуляризатора, основана на плодотворно търсене, е всъщност не финална линия, а само стартова пътека за нови търсения.

В последно време е прието да се подчертава процесът на заличаване на жанровите граници, на взаимообогащаването и взаимопроникването на жанровите форми. Обаче именно по този път кинопопуляризаторите на науката се излагат на сериозни опасности. Творческата практика на съветските кинематографисти свидетелства, че сливането на различните жанрови начала е оправдано само тогава, когато в резултат се ражда нещо ново и художествено цялостно.

В този смисъл е твърде плодотворно търсенето на синтез между „чистата“ популяризация и публицистиката. На пътя на такова търсене се намира филмът „При източниците на живота“, който по първоначалния си замисъл трябваше да разкаже само за фотосинтезата и космическата роля на растенията на нашата планета. Но авторите на този филм използват тази тема като плацдарм за публицистичен разговор за вредата, която човекът още нанася на нашия „зелен приятел“, за мерките по опазването на нашето горско богатство.

Още по-далеч отиват създателите на известния филм „Компютърът и загадката на Леонардо“. В тъканта на научно-популярния филм-размисление, посветен на пътищата на развитие на кибернетиката, те вплитат по пътя на монтажния контрапункт епизоди на научно-популярния киноочерк, разказващ за научното търсене, свързано с възстановяването на облика на младия Леонардо да Винчи. В общи линии опитът успя, филмът стана нагледен пример за плодотворно взаимообогащаване на два жанра по пътя на образното разбиране на света на науката.

Във филма „Лице в лице с расизма“ се срещахме вече с паралелно развитие и композиционна сплав на два филма — научно-популярен и публицистичен. При това редуването на епизодите, подчинено на определен монтажен ритъм, строго следва логиката на научната мисъл: развитието на знанията в областта на антропологията, от една страна, и спекулативното използване на тази наука за целите на антинаучното расистко варварство — от друга. Такова редуване на епизодите придава ново качество на драматургията на филма като цяло.

Методът на контрапунктиране на жанровете, разбира се, е само един от многото начини за обогатяване на палитрата на изразните средства, но той е достоен за внимание, защото придава ново качество не само на формата, но и на съдържанието на кинопроизведенията. Опитът показва, че даден филм може да бъде и дидактичен, и поетичен, и дори лиричен едновременно. При това успехът съпътствува автора само тогава, когато той мисли не само за изискаността на кадъра, асоциативно изострените монтажни преходи или нововъведенията при построяването на този или онзи епизод, а умеє да си представя образа на филма като цяло. Сливането на различни жанрови начала в едно произведение е плодотворно, когато всяко от тях е изразено силно, осъзнато и художествено завършено.

* * *

В наше време едва ли някой ще се осмели да оспорва, че научните сведения трябва да бъдат част от общата култура на социалистическото об-

щество. Изострянето на идеологическата борба, размахът на научното познание, сложният интелектуален, психологически мир на нашия съвременник — всичко това повишава идейните и естетическите изисквания към изкуството на кинопопуляризацията.

„Нашето време — каза Л. И. Брежнев на XVII конгрес на ВЛКСМ — е век на грандиозна научно-техническа революция. Тя обхваща всички страни от живота на обществото, предявява големи изисквания към всеки човек, към неговите знания и професионална подготовка. Това трябва особено много да вълнува младото поколение, върху което утре ще легнат всички грижи за по-нататъшното умножаване на материалните и духовните сили на нашата държава.“

Работниците на съветското научно кино разбират, че в условията на зрелия социализъм формирането на всестранно образована, хармонично развита личност стана осъзнат стремеж на милиони хора. Благородната задача — да се създават филми, „възпитаващи научен марксистко-ленински мироглед, пропагандиращи естествено-научните и социално-икономически знания“ — не може да не вдъхновява нашите кинопопуляризатори за нови творчески търсения. Въпреки широкото развитие на телевизията съветското научно-популярно кино не само не предава своите позиции, а обратно, с помощта на телевизията печели нови милиони зрители. Всичко това задължава постоянно да се вслушваме в гласа на времето, във въпросите на зрителите, да помним, че дейността на кинопопуляризатора изисква широта на възгледите, ленинска партийност, талант и чувство за отговорност пред народа.

Млади режисьори в унгарското киноизкуство

ГЪОРГ ФЕНИВЕШ

Преди всичко нека уточним кои режисьори наричаме „млади“. За нас млади режисьори са онези творци от групата, появила се след 1964—1965 година, които днес са между 28 и 42 години и изиграха решителна роля в оформянето на новите насоки и начинания на унгарското киноизкуство.

Ето и фонът, на който младите творци живеят и работят: днес в Унгария има седемдесет и шест режисьори, поставили филми след 1948 година. Тридесет от тези седемдесет и шест души (някои от тях вече не са сред активните творци) могат да бъдат включени в споменатата категория на „младите режисьори“. Тези тридесет млади кинодейци поставиха между 1964—1965 и 1 януари 1977 година седемдесет и пет от общо двеста петдесет и шестте унгарски игрални филма, или тридесет и четири процента от общата ни игрална филмова продукция.

Още една цифра: унгарските киностудии годишно произвеждат по 18—20 игрални филма, предназначени за кинорежата.

Тези факти основно определят и положението на младите режисьори. Седемдесет и шест потенциални режисьори, годишно осемнадесет-двадесет филма — според законите на цифрите всеки режисьор би могъл да постави по един филм на три, три и половина години. В действителност това съотношение е по-благоприятно, защото систематично работещите, така наречените „основни режисьори“ наброяват едва 35—40 души, но и това означава, че те биха могли да поставят филми през сравнително голям промеждутък от време (две, две и половина години). С други думи, въпреки че постоянно нарастват възможностите младите

режисьори да натрупват творчески опит, от тридесетимата само четири-ма души са поставили по пет филма (Ференц Кардош, Марта Месарош, Пал Шандор и Ищван Сабо), пет души са поставили по четири филма (Пал Габор, Имре Гьонгьоши, Жолт Кези-Ковач, Ференц Коша и Янош Рожа), Гюла Маар завърши три филма, а по два поставиха шест души (Гейза Бьосьормейни, Лайош Фазекаш, Гюла Газдаг, Ливия Гярмати, Шандор Шара, Режьо Сьорейн), докато останалите имат само по един филм — тоест от седемдесет и петте творби на млади режисьори четиридесет са поставени от девет души и тридесет и пет от двадесет и един. . .

Въпреки че състоянието на унгарското кино постоянно се подобрява, в резултат на все още ограничените възможности за натрупване на творчески опит непрекъснато се чувства болезнената липса на някои жанрове (например на комедията, научно-фантастичните, музикални, детски филми, на бурлеската и др.). Често се повтарят и някои професионални грешки в областта на драматургията и на филмовия диалог.

Същевременно големият брой на режисьорите и творбите показва, че пред младите режисьори са разтворени всички врати, а широката държавна поддръжка решително подпомага да се родят и разгърнат новите насоки в унгарското киноизкуство.

След като нахвърлихме контурите на фона и окръжението, нека направим кратка историографска ретроспекция на навлизането на младите режисьори в унгарското кино.

Първ от тях се изяви Ищван Гал, който през есента на 1965 година постави своя филм „По течението“. По-късно този филм привлече вниманието на чуждестранната публика и получи награди на множество международни кинофестивали. Няколко месеца по-късно нахлу в нашия филмов живот така нареченият „клас на Феликс Мариаши от 1961 година“. През 1961 година се дипломираха в будапещенското Висше училище за театрално и киноизкуство учениците на Феликс Мариаши (1919— 1975) Юдит Елек, Пал Габор, Имре Гьонгьоши, Золтан Хусарик, Ференц Кардош, Жолт Кези-Ковач, Янош Рожа, Ищван Сабо. Сред тях Ищван Сабо („Епоха на блянове“) и Ференц Кардош, Янош Рожа („Детски болести“) още през 1965 година ни поднесоха първите си творби, докато повечето от останалите дебютираха през 1968—1969 година. Едновременно с тях се появи и другата крупна група от млади режисьори, така нареченият „клас на Янош Хершко от 1964 година“. От тях Янош Фазекаш („Вижте, близки мои“) и Пал Шандор („Клоун на стената“) дебютираха първи, още през 1968 година, а останалите, Ливия Гярмати, Георг Карпати и Шандор Шимо — през 1969 —1970 година.

От всичко това става ясно, че първите години на „масовото“ нахлуване на младите режисьори в унгарското киноизкуство бяха 1969 година със седем дебюта и 1970 година с осем дебюта. През 1971, 1972 и 1973 година младите поставиха общо шест филма, през 1974 и 1975 — по девет, а през 1976 — десет. През 1974—1975 година те създадоха половината от годишната ни игрална филмова продукция, през 1976 — повече от половината.

След тези външни черти на тяхната дейност нека хвърлим един поглед и върху вътрешните ѝ белези.

И за тридесетте млади творци може да се каже, че дебютираха в сравнително мирния, единодушно ясен по целенасоченост и решителен период от нашата история — първия, пионерски период на успешно отвоюваната борба за построяването на социализма след ликвидиране на контрареволуционните раздвижвания от 1956 година и след премахването на грешките от времето на култа към личността. Испитанията на Втората световна война ги засегнаха само в детска възраст или изобщо не ги засегнаха. Те израснаха

и в атмосферата на сравнително стабилна икономическа обстановка, характерна с изяснени тенденции, с определени цели и настъпателно развитие.

Докато те бяха на студентските скамейки, в унгарското киноизкуство се извърши епохална промяна. От началните му стъпки през 1896—1897 година то бетишно свързано с австрийската, а по-късно и с немската кинематография. След 1919 година, когато хитлеро-фашизмът принуди да емигрират такива световно значими дейци на нашето киноизкуство като Михай Кертейс (Майкъл Къртис), братята Корда, Ендре Мартон, Георг Пал, Ласло Бендек и много други, в унгарското киноизкуство така нареченият УФА-стил завоюва изключително господство. То продължи до началото на 50-те години, когато творците, които все още бяха достатъчно гъвкави и чувствителни към приемането на нови духовни влияния, се опитаха да изградят нов, своеобразен стил под въздействието преди всичко на италианския неореализъм и на все по-детайлно опознаваното съветско киноизкуство. Първите предвестници на обрат бяха филмите „Някъде в Европа“ на Гейза Радвайи и „Педя земя“ на Фригеш Бан. Те следваха класицизма на филмовия реализъм от тридесетте години на съветското и френското кино. Самият обрат настъпи със значителната творба на Феликс Мариаши „Будапещенска пролет“, пожънала голям международен успех. Този филм чрез духовна адаптация, а не формално успя да привнесе духа на неореализма в унгарското киноизкуство. Този бързо печелещ терен метод за обрисовка и вникване се съчета с творческите идеи на обновяващото се съветско кино и с тези на френската „нова вълна“. Необходими бяха десетина-дванадесет години, за да се извърви пътят на адаптирането, за да се интегрират в националната ни филмова култура вдъхновителните идеи. Този интеграционен процес се извърши най-вече във Висшето училище за театрално и киноизкуство в началото на шестдесетте години. Тъй като самата адаптация преди всичко е духовен процес, който се извърши без участието на унгарски филми — примери за еталон, може да се каже, че под ръководството на Мариаши, Хершко и останалите преподаватели студентите, бъдещи режисьори, сами оформиха своите стилови концепции, по индивидуални начини създадоха външната форма и вътрешните методи на интеграцията.

Международната обстановка и вътрешните процеси в страната осигуряваха сравнително спокойна и уравновесена икономическа стабилност на нашия живот. С това може да се обясни фактът, че историко-общественият интерес на всички подготвящи се за дебют или вече дебютиращи генерации от млади режисьори се насочи към все още неизяснените и неосъществени напълно нравствени проблеми, конфликти и теми. След първите им прояви и до днес почти всички творби на младите са посветени на отделни аспекти от морално-етичната страна на живота. В резултат на индивидуално оформилите се стилови и интеграционни концепции и представи тази общовалидна за всички тях ориентация бе осъществена в създаването на извънредно многообразни, третиращи от различни изходни точки, самобитни и колоритни творби.

Знаейки всичко това, поглеждайки от настоящето към миналото, за нас е напълно логично и закономерно явление, което доведе двама млади режисьори, пионерите на генерацията, Ищван Гал и Ищван Сабо, както и дебютиралите след тях Ференц Кардош и Янош Рожа (в съвместния им пръв филм „Детски болести“), да тръгнат по пътя на така нареченото „субективно отражение“. В центъра на своите творби те поставиха анализирани през погледа на определен герой, индивидуални по атмосфера, индивидуално разработени, разчитащи единствено на индивидуално решение сюжети и проблеми — често пъти крайностни, абсурдни или въображаеми като обстанов-

ки. Тези творби („По течението“, „Епоха на блянове“, „Детски болести“, „Зелен поток“, „Баща“ и други) ни поднасяха съвременни събития, разсъждаваха върху морално-етичните проблеми на нашето настояще, но с методи, които по онова време изглеждаха изненадващи, некултивирани дотогава в унгарското киноизкуство — с други думи, бяха новаторски. И пак погледнато от настоящето към миналото, става ясно, че този субективен начин на отразяване бе станал една от основните форми в творческите методи на младите режисьори. Към тази линия се присъедини с дебютантския си филм „Клоун на стената“ Пал Шандор, със „Свистящият калдъръм“ Гюла Газдаг и много други. Тази тенденция и до днес се осъществява усилено.

През четвъртата година след появата на младите режисьори, през 1967 година, се появи и новият метод за подход към темите, а отчасти и за изобразяването им, който по-късно в различни варианти стана основна творческа форма в работата на младите. Това е алегоричността. Първата ѝ проява се свързва с филма на Ференц Коша „Десет хиляди дни“, награден в Кан и добил широка международна известност. Той проследява повече от три десетилетия от живота на едно селско семейство и обобщаващо ни представя историко-етическите търсения на младите режисьори. В анализа на етическите традиции, стойности и несвършенства посредством актуални проблеми, неприключени дискусии и от нерешени още позиции те подлагаха на дисекция исторически събития от миналото и нерядко от настоящето така, че същевременно от тях могат да се съзрат и позициите на настоящето и бъдещето. По времето на първата си проява този метод на подход към темите възбуди множество критични пояснения, защото тези творби трудно се възприемаха от зрителите, свикнали със стила на комерческите американски филми и с школата на УФА. По-късно обаче все по-широки кръгове кинозрителите, предимно от младежките среди, приеха радушно творбите, изградени със средствата на алегоричния подход към темите. Техният брой и броят на създаващите ги режисьори бързо нарасна. Сред тях можем да споменем Шандор Шара („Подхвърляният камък“, „Утре ще имаме фазан“), Гюла Маар („Най-после“ и „Къде е госпожа Дери?“), Ференц Грюнвалдски („Червеният реквием“), Ласло Лугоши („Идентифициране“) и други автори и творби, както и останалите филми на Коша — „Присъда“, „Няма време“, „Снеговалеж“.

Документалният подход към етичните проблеми в киното започна през 1969 година, когато се появи и първата голяма група млади режисьори (от общо 22-та произведени филма 7 бяха на младите). Този подход бе третата основна творческа форма на младите режисьори. Пионерска роля тук изигра филмът на Пал Габор „Забранена зона“. Този филм въз основа на новини от вестниците и на криминалната хроника се опита да осветли причината за един действителен пожар в каучукова фабрика, при който бяха дадени и човешки жертви, и да извлече от събитието известни общи поуки. Не бе случаен фактът, че този изобразителен подход се появи тъкмо в годината на първото групово появяване на младите режисьори. В техните творби бяха възползвани поуките от променилото се художествено мислене, все по-големият интерес към произведенията на младите, все по-конкретно изразяващите се и оформени техни представи по отношение практическата им дейност. Същината на новия изобразителен метод се състоеше в показването на далечни събития, които могат да се случат където и да било или дори вече са се случили. Те се поднасяха с хроникална деловитост, най-често с използването на непрофесионални актьори. Естествено бе, че тази „документална“ насока бързо се „масовизира“, както бе естествено, и това, че тя пожъна сред зрителите решителен, траен успех. Филмите на Юдит Елек „Остров на

сушата“, на Ливия Гярмати „Знаете ли какво е санди-манди?“, на Шандор Шимо „Очилатите“ (и трите от 1969 година) също разработваха действителни събития, отразени в ежедневниците. Тази бързо укрепваща насока и до днес непрекъснато се обогатява. Сред нейните представители трябва да споменем и Лайош Фазекаш, Шандор Салкаи, Габор Кенереш, Режьо Сьорейн и много други, от които се открояваха Ищван Дардаи, чийто филм „Пътуване по награда“ през 1975 година отбеляза един от върховете на насоката.

Лирична може да се нарече, по липсата на по-добро определение, четвъртата насоченост на младите режисьори, която се изяви също през 1969 година. Пионер на този подход бе дебютантът Имре Гьонгьоши. Неговата творба „Връбница“ разработваше исторически факти, служеше си с документален изобразителен материал, с фотоси, поднасяше ги в духа на историческата действителност, но придаваше на фабулата някаква приличност, предопределена да изрази моралните внушения. Тази лиричност изведе изображението извън рамките на обективната действителност и го пренесе в света на приказката, на митологичните по форма морално-етични концепции. Поради извънредната си зрелищност, поетичност и живописна изразителност този изобразителен подход пожъна бързо международно признание и стана популярен и сред унгарската публика. Събитията от „Връбница“ се разиграват в южноунгарския окръг Шомог през 1919 година след разгрома на Унгарската съветска република, когато двамина братя (единият — свещеник, другият — партийен секретар) се опитват взаимно да се спасят. Партийният секретар спасява свещеника, а той, също с прогресивни възгледи, на свой ред се опитва да спаси своя брат, партийния секретар. Но един предател довежда до гибел и двамата. Историята на двамата братя се бе превърнала в балада, която народът съхраняваше, дори пееше и по време на хортисткия фашизъм, и тази балада, чийто текст след освобождението бе издълбан върху подновената надгробна плоча на двамата братя, бе вдъхновила Гьонгьоши да снима „Връбница“. По късно той разработи във филма „Момчетата, които се превърнаха в елени“ един случай от историята на затвора в Шатораляуйхей. По време на хортисткия фашистки режим в затвора на Шатораляуйхей бяха изолирани „най-опасните“ комунисти от съпротивата. Един ден затворниците се наговорили и с известна външна помощ успели да избягат от затвора. Мнозина от тях били убити, но и мнозина успели да стигнат до границата и да преминат в Съветския съюз. Суровите факти Гьонгьоши и този път издигна до нивото на баладата и по този начин постигна не само мащабно въздействие върху зрителя, но и оптимистичен финал на тези героични, но жестоко кървави събития. Този лиричен метод на изображение Гьонгьоши усъвършенствува по-късно в следващите си филми — в „Ти си гол“, на тема из живота на циганите, и в „Очакващите“, в който обглеждаше някои противоречия на хуманизма. Този подход дава добра възможност за изявата на личен почерк. С особено индивидуален глас ни заговори Золтан Хусарик в своя пръв игрален филм „Синбад“. Същият подход виждаме при Жолт Кези-Ковач в „Романтика“ и в „Умереният пояс“, при Шандор Рожа в „Бленуващата младеж“, сниман по популярната книга на Бела Балаш, при Гейза Бьосьормейни в „Птичета“ и „Автомобил“ и при много други.

Докато правим тези изводи, като че ли сме свидетели на оформянето на един нов изобразителен подход. Той може би все още не се е оформил напълно, не е приел точни очертания, но вече се усеща. С уговорката, че го определяме малко прибързано, защото засега той е по-скоро набелязва-

ща се тенденция, бихме могли да кажем, че той разглежда морално-етичните проблеми от психологически аспект. Този процес започна преди три-четири години и първата му по-убедителна проява съзираме във „Футбол за паяци“ на Янош Рожа, сниман през 1976 година, но датиран за 1977 година. Става дума за един винаги усмихнат, винаги обърнат към посоката на вятъра бюрократ, който фамилиарничи с всички, но и прегазва всички, всички купува и за миг всички продава — психологически портрет на един директор на училище и на неговото окръжение. С този филм, както и в „Сабыта“ на Янош Дьомьолки, който вече години наред поставя филми в телевизията, но за големия екран дебютира едва през 1967 година, младите режисьори започнаха да изследват вътрешните двигатели на формите на поведение. Към тази насоченост може да се прибави и филмът на Режьо Сьорейн „Огледални отражения“. Неговият главен герой е нормален човек, но се опитва да намери убежище от своите проблеми в лудницата и на края лекари се опитват да го върнат към живота, лекари го учат на устойчивост. Драматичните външни въздействия тук затихват в по-незабележими вътрешни реакции и този изобразителен подход, доколкото сниманите досега филми свидетелствуват за това, е най-подходящ за изразяване на противоречията, произтичащи от несъответствието между по-бързото обществено развитие и по-бавното развитие на съзнанието и неговите негативни натрупвания.

Днес всички тези споменати насоки в дейността на младите режисьори съществуват, развиват се и продължават да се усилват чрез все по-зачестяващите прояви на новата генерация.

На края няколко забележки. Досега говорихме изключително за режисьорите, поставили пълнометражни игрални филми за киномрежата. Техният пример отразява решителните преобразования в унгарското киноизкуство, на които сме свидетели през изтеклите петнадесетина години. Но ние анализираме дейността само на младите творци. Не можем да премълчим факта, че в тези преобразования определяща роля изиграха и представителите на по-възрастните генерации режисьори. Нека не забравяме изключителното въздействие на Золтан Фабри, Карой Мак, Петер Бачо, Андраш Ковач и множество други филмови майстори, учители на младите. Споменатите пък и немалко от неспоменатите режисьори са основни дейци, допринесли за обновлението на унгарското кино, и тяхното значение в този процес е безспорно. Но нашата статия няма за цел да представи тяхната дейност. Не споменахме и епохалното по значение за историята на унгарското кино творческо дело на Миклош Янчо, чието духовно влияние бе жизнено важно тъкмо върху най-младата генерация режисьори.

Не споменахме също така и все по-разцъфтяващия унгарски анимационен филм. Поредицата от пълнометражни анимационни филми започна през 1975 година с „Витяз Янош“ на Марсел Янкович, също млад творец. По това време бе завършен и филмът на младия Йозеф Геймеш (в унгаро-американска копродукция), „Хуго, хипопотамът“, както и прожектираният през 1977 година „Мати Лудаш“ под режисурата на Атила Даргаи. И „Витяз Янош“ (поема на Петьофи), и „Мати Лудаш“ (поема на Михай Фазекаш от 18 век) са класически творби на унгарската национална литература. В творческите планове, които предстоят да бъдат осъществени, откриваме и анимационен филм по поемата на големия унгарски лирик от XIX век Янош Аран „Толди“. Тези филми заслужават да бъдат специално анализирани, но понеже се различават от игралния филм, техните създатели не фигурират в приложения списък, макар че за пълнота би трябвало да бъдат споменати.

Унгарският игрален филм преживява години, в които се сменят генерации и периоди от неговото развитие. Да се надяваме, че онова, което разказахме, ще издържи проверката на времето и ще даде възможност на интересуващите се по-добре да бъде разбрано съвременното унгарско киноизкуство.

НАВЛИЗАНЕТО НА МЛАДИТЕ РЕЖИСЬОРИ В УНГАРСКОТО КИНОИЗКУСТВО

ФИЛМОГРАФИЯ

1964

„По течението“ — Ищван Гал

1965

„Епоха на блянове“ — Ищван Сабо

„Детски болести“ — Ференц Кардош, Янош Ожа

„Зелен поток“ — Ищван Гал

1966

„Обезглавяването на св. Янош“ — Марк Новак

„Нямам навика да лъжа“ — Гьорг Карпати

„Баща“ — Ищван Сабо

1967

„Десет хиляди дни“ — Ференц Коша

„Отмъщението на мумията“ — Габор Олах

„Празници“ — Ференц Кардош

1968

„Кръщение“ — Ищван Гал

„Отдалеченият се ден“ — Марта Месарош

„Вижте, близки мои“ — Лайош Фазекаш

„Клоун на стената“ — Пал Шандор

1969

„Подхвърляният камък“ — Шандор Шара

„Лунен двор“ — Марта Месарош

„Остров на сушата“ — Юдит Елек

„Забранена зона“ — Пал Габор

„Връбница“ — Имре Гьонгьоши

„Знаете ли какво е санди-манди?“ — Ливиа Гярмати

„Очилятите“ — Шандор Шимо

1970

„Една безумна нощ“ — Ференц Кардош

„Кой обича доктор Емилия?“ — Пал Шандор

„Очарователните“ — Янош Рожа

„Висока школа“ — Ищван Гал

„Не плачете, хубави момичета“ — Марта Месарош

„Любовен филм“ — Ищван Сабо

„Присъда“ — Ференц Коша

1971

„Хоризонт“ — Пал Габор

„Скъпа моя Шарика“ — Пал Шандор

„Най-после е понеделник“ — Габор Кенереш

„Птичета“ — Гейза Бьосьормейни

„Синдбад“ — Золтан Хусарик

1972

„Свистящият калдъръм“ — Гюла Газдаг

„Най-хубавата мъжка възраст“ — Шандор Шимо

„Мъртви простори“ — Ищван Гал

„Ти си гол“ — Имре Гьонгьоши

„Пътуване с Яков“ — Пал Габор

„Романтика“ — Жолт Кези-Ковач

1973

„Петьофи'73“ — Ференц Кардош

„Дишам свободно“ — Марта Месарош

„Улица „Пожарникар 25“ — Ищван Сабо

„Няма време“ — Ференц Коша

„Нека спре колоната!“ — Ливиа Гярмати

„Футболът някога“ — Пал Шандор

1974

„Най-после“ — Гюла Маар

„Кола за поливане“ — Жолт Кези-Ковач

„Чужди лица“ — Режьо Сьорейн

„Какво има в яйцето“ — Шандор Салкаи

„Снеговалеж“ — Ференц Коша

„Бленуващата младеж“ — Янош Рожа

„Момчетата, които се превърнаха в елени“ — Имре Гьонгьоши

„Амок“ — Лайош Фазекаш

„Хайду“ — Ференц Кардош

1975

„Разходка по кулата'74“ — Гюла Газдаг

„Къде е госпожа Дери?“ — Гюла Маар

„Пътуване по награда“ — Ищван Дардаи

„Осиновяване“ — Марта Месарош

„Червеният реквиет“ — Ференц Грюнвалдски

„Утре ще имаме фазан“ — Шандор Шара

„Легенда за заешката яхния“ — Барна Кабан

„Очакващите“ — Имре Гьонгьоши

„Автомобил“ — Гейза Бьосьормейни

„Когато се върне Йосиф“ — Жолт Кези-Ковач

1976

„Под краката им свири вятърът“ — Гьорг Сомияш

„Сабята“ — Янош Дьомьолки

„Девет месеца“ — Марта Месарош

„Разтакаване“ — Гюла Маар

„Футбол за паяци“ — Янош Рожа

„Будапещенски приказки“ — Ищван Сабо

„Епидемия“ — Пал Габор

„Идентификация“ — Ласло Лугоши

„Хляб и цигари“ — Миклош Чани

„Спомен от Херкулесовите бани“ — Пал Шандор

„Кенгуруто“ — Янош Жамбоия

Бергман прави политическо кино

МАРИЯ РАЧЕВА

Новият филм на Ингмар Бергман „Змийско яйце“ се очакваше с голям интерес, не само защото Бергман вече отдавна си е извоювал място сред най-големите живи филмови творци, но и поради обстоятелството, че този филм е всъщност първият, който Бергман се реши изцяло да заснеме в чужбина. Въвлечен в остри разправии с шведските данъчни власти, художникът с много ядовити и категорични изявления напусна родината си и минавайки през Париж, Холивуд, на края се установи в една китна вила в околностите на Мюнхен. Заселването му в ГФР бе последвано от решението да снима новия си филм в студия „Бавария“ със средствата на крупния западногермански продуцент Хорст Вендланд при участието на Дино ди Лаурентис, който понастоящем произвежда в Холивуд. Преди започването на снимките Бергман отказа да дава каквито и да било сведения пред печата върху бъдещия филм, както и твърдо не допуска никакъв журналист на снимачната площадка. Така че за филма смътно се знаеше, че показва събития, развили се в Берлин през 20-те години, когато сред всеобщата икономическа криза, безработица, обезценяване на парите и всенародно отчаяние се зараждат първите кълнове на фашизма. На пръв поглед нямаше нищо особено в това, че един филм, посветен на Германия, ще бъде заснет в Германия, макар че мнозина си зададоха въпроса защо Берлин ще бъде сниман в Мюнхен в затворена студия даже ако като художник-постановчик е ангажиран Ролф Цехстбауер, неотдавна награден с „Оскар“ за създаване на един сполучлив, макар и фиктивен образ на Германия във филма „Кабаре“.



„Змийско яйце“

Един цитат:

„Чуждите градове винаги са ме пленявали. Като момче съм бивал често в Германия. Берлин създаваше едно почти демонично въздействие. То започна от един сборник новели върху Берлин от Зигфрид Зиверц. За мен това не беше един истински Берлин, а черен град в разруха. Спомням си като идвахме от Сасниц през войната и когато влакът наближи Берлин, видяхме в мрачината огромните сиви предградия. Къщите ставаха по-високи и тунелите по-зловещи и човек през цялото време имаше смътно чувство, което сигурно ви е познато. Да потънеш в един огромен град, да изчезнеш, да го изживееш и да останеш в него непознат.“

Това са думи на Бергман и те до голяма степен обясняват защо той се е отказал от живата природа на днешния Берлин в името на декора, построен в павилион.

Действието протича през ноември 1923 година и ние виждаме Берлин през очите на един американски евреин — Абел Розенберг, чийто брат, а по-късно и много други негови познати се самоубиват или биват убити по жесток и необясним начин. Розенберг с растящ ужас и безсилие наблюдава сивите тълпи от гладни, суетящи се хора по улиците. Той постепенно се сближава с жената на брат си, Мануела (Лив Улман), и след като биват настанени от един познат лекар в едно странно жилище с херметично затворени прозорци, един ден Мануела също се самоубива. Розенберг намира работа като архивар в една странна болница, където по неестествените отношения на останалите архивари и по неочаквания характер на съхраняваните документи у Розенберг се събуждат подозрения. Попаднал очи в очи с директора на клиниката д-р Вергерус, героят се уверява, че докторът прави чудовищни експерименти върху живи хора с цел да отстрани от обществото „непълноценните“ хора — чувствителните, нервните, физически болнавите, психи-

чески колебливите — и да създаде раса от твърди, затворени, целеустремени и къртовски работливи хора, роботи, от които ще се нуждае Германия в бъдеще. Показвайки снимки от берлинските улици, Вергерус обяснява, че окъсаните, отчаяни и готови на всичко за парче хляб бащи са вече негодни за нищо, но техните десетгодишни синове с бистър син поглед и стиснати в джобовете юмруци ще се разбунтуват срещу безпътицата и след десетина години ще възкресят из развалините една нова Германия. И така — всичко това става в течение на няколко дни през ноември 1923 година, когато в Мюнхен един непознат Адолф Хитлер се опитва да направи преврат и да вземе властта.

Няма съмнение, че Бергман се е опитал да направи един филм на ужасите в холивудски стил. За това свидетелствува самият сюжет: граничещата с научна фантастика атмосфера, изобилствуваща с шокови епизоди, кръв, неочаквани фабулни ходове, образът на зловещия доктор, който, разбирайки, че полицията идва да го арестува, нагълтва ампула с цианкалий и наблюдава пред огледалото разкривеното си и изтръпващо от отровата, постепенно умиращо лице. Отъждествяването на нацизма с някакви въздесъщи демони на злото е стар патент на Холивуд; наскоро във филма на Джон Шлезинджър „Маратонецът“ Лоурънс Оливие изигра един бивш нацист-лекар, който с обръсната глава и вкаменяващ поглед изтезаваше жертвите си, дълбаейки в зъбните им нерви с една бормашина. Подобно на Бергмановия Абел Розенберг в „Маратонецът“ Дъстин Хофман — един обикновен студент, —отначало много объркан, успява да победи и обезвреди звяра. Стремешт на Бергман да направи нещо в стила на съвременен Холивуд се доказва и от лутанията около избора на актьор за главната роля. Тъй като първоначално проектът на Ди Лауренгис е бил „Змийско яйце“ да се снима в Холивуд, Бергман е искал да вземе извънредно популярния напоследък актьор от американската телевизия „Инспектор Колъмбо“ Питър Фалк, после е ангажирал Ричард Харис, а на края засне популярния от друга американска телевизионна серия „Кунг Фу“ Дейвид Керъдайн. Този супертипичен американски актьор очевидно не е съумял да навлезе в творческия стил и метод на Бергман и само изобразява, а не превъплъщава, или както един критик в ГФР сполучливо писа, „опитва се да играе Абел Розенберг“.

Световната премиера на филма се състоя на 28 октомври в Берлин и цялата западногерманска критика в хор обсипа Бергман с ругатни — подражателство, повърхностност, евтини ефекти и т.н., —като някои го посъветваха да се върне в Швеция, което той отдавна направи и вече снима следващ филм в Стокхолм.

Малцина обаче засегнаха някои важни във филма моменти, на които си струва най-вече да се спрем.

Наивно е да се смята, че автор с опита, търсенията и славата на Бергман се е обърнал към холивудските клишета само от яд към шведските данъчни органи. Интересът на Бергман към сложната хуманно-морална проблематика, връзката на човека с природата, с ближните, с извънматериалното или деформацията и унищожението на тази връзка, наложено от високо-индустриалната цивилизация, го доведе до създаването на познати върхове в шведското и световното кино. При това ограничението в широта на проблемите в името на тяхното задълбочаване и прецизиране определиха Бергман като един от най-изтънчените и ревностни художници-психолози на нашата епоха, но същевременно и като един от най-херметичните и трудни за масово възприятие творци. Характерен за днешното кино е един стремеж към максимално опростяване — граничецо с елементарност и примитивизъм — на посланието от екрана, с цел то да бъде разбрано и прието от най-масовия

зрител. Дан на тази тенденция плащат даже и такива оригинални, самобитни, склонни по начало към сложни и метафорични филмови конструкции творци като Сидни Люмет и Бернардо Бертолучи в последните си филми „Телевизионна мрежа“ и „Двадесетият век“. Един от двигателите на тази тенденция са отчаяните усилия на продуценти и творци да върнат в киното милионния зрител и да възкресят онези времена, когато Чарли Чаплин или Джон Уейн с еднаква сила приличаха малки и големи от Ню Йорк до Токио. Подобни усилия са резултат на една утпия, която според мен всички тайно съзнават, но мнозина отказват да признаят. Милионите си седят в къщи, пред телевизорите, а на кино ходят любителите и онези, които търсят нещо повече от средното телевизионно кино, които търсят изкуството. И ако от време на време филми като „Кръстника“ или „Челюстите“ успяват да счупят някой поставен преди четиридесет години зрителски рекорд, то те стават изключенията, които потвърждават правилото. Но има и нещо по-важно: що се касае до западното кино, то опростяването на изказа и формата и оголването на авторските тези бе наложено през втората половина на 60-те години от политическото кино. Именно тогава по-значителните западни кинематографии родиха цяла вълна, където обществено-политическите значения доминираха в повечето случаи, а най-малко бяха равни с естетическата стойност (както при Фелини, Бунюел и Пен) на творбите. За това кино е писано и говорено много, както и за по-късно настъпилния период на известно конформизиране и връщане към старите холивудски схеми. Холивуд обаче наред с отгупването от праха на най-старите клишета („Роки“) създава и нови схеми, характерно за които е съществуването в най-добрите филми на ярък политическо-публицистичен момент. Именно към тази тенденция се е опитал да гравитира Бергман с желание, струва ми се, да намери съвременния зрител, с цел да влезе в ритъма на днешния ден. И в това отношение филмът „Змийско яйце“ е твърде интересен и навременен. Излизащ на екрана на една Германия с заплашително нарастваща безработица, гъмжаща от изстрели по улиците, отвлечени самолети, снайперисти-виртуози, които избиват терористи, филмът прозвучава особено актуално. „Нашата демокрация има сили да надвие всичко“ — беше казал наскоро бундесканцлерът Шмид, а у Бергман полицейският комисар (Герд Фрьобе), съобщавайки на Розенберг, че превратът на някой си Хитлер в Мюнхен се е провалил, изрича подобна на канцлеровата реплика за силата на ваймарската демокрация. И макар малко наивен от историко-диалектична гледна точка, антифашистският патос на Бергман има своето значение в ГФР, където месеци наред тази година зрителите гледаха документалния филм за Хитлер, представен като любим народен вожд или игралния филм за подвизите на безстрашния фелдфебел Щайнер на Източния фронт.

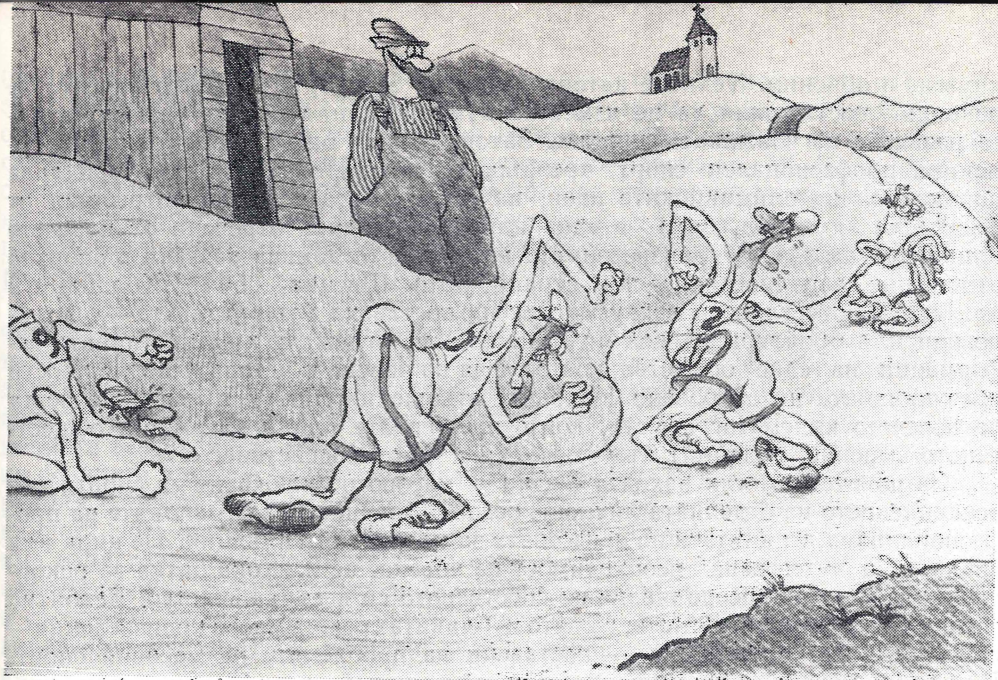
Бергман се е опитал да направи един политически филм, като е заплатил за този си опит твърде висока цена. Пожертвувал е неповторимото си умение да прониква в човека и да описва индивидуални съдби и психологии. Отказал се от най-силното си оръжие — цялостния духовен и психически облик на човешките личности като миниатюра на света, в който художникът живее и твори.

Оберхаузен в спортно „издание“

АЛЕКСАНДЪР ГРОЗЕВ

Приятелите на фестивала в Оберхаузен често го наричат „Мека на документалистите“. Разбира се, с пълно право, защото вече повече от четвърт век в този промишлен град, разположен сред димящите комини на Рурската област, се срещат кинематографисти-документалисти от всички континенти. Ежегодните конкурсни програми в Оберхаузен се превръщат в авторитетна панорама на почти всичко най-значително и интересно, създавано в тази област на киното. Нещо повече, в известен смисъл може да се говори, че Оберхаузен насърчава и дава широко популярно утвърждение на редица от най-перспективните търсения на документалистите, сверява и уточнява критериите на подход към разнообразните форми на съвременния документален филм.

Но фестивалът в Оберхаузен не е застинала форма, нито консервативна институция. Всяка година неговото ръководство се стреми да внесе нещо ново — било в програмата, било в селекцията, което да разшири и обогати погледа към процесите в късометражното кино. Плод на тези похвални амбиции е и Международната седмица на спортния филм, която в края на октомври миналата година се проведе за пети пореден път. Започнала някак плахо и в сянката на традиционния фестивал в Оберхаузен, Седмичата на спортния филм все още търси своя специфичен облик, своята проблематика, своите приятели и ентузиасты, ако щете. Тя се провежда под патронажа на Западногерманския спортен съюз и с една важна част от програмата си изпълнява някои специфични функции — например в селекцията са включени произведения с



„Свръхчовек“ или „бройлер“ — Швеция

подчертано учебно-информативен характер, традиционно се провежда научно-практически семинар по въпросите на спортното обучение и ролята на филма като помощен фактор в работата на треньори и учители. Безспорно това е един своеобразен и съвсем очевидно необходим акцент в програмата на Международната седмица на спортния филм, който се ползува с популярност и авторитет сред специалистите и деятелите на спорта.

Но в същото време Оберхаузен се опитва да стане и средище на спортния филм, което да се различава от някои други известни фестивали със спортна тематика. Тук се дава предимство на онези произведения, в които спортът е преди всичко повод за проблемен разговор върху хуманните аспекти на този вид човешка себеизява. Спортът сам за себе си, спортът като атракция, дори спортът като глорификация на върхови постижения на човешката физика са теми, които не срещнаха както одобрението на многобройната фестивална публика, така и снизхождението на официалните международни журита. Случваше се дори някои интересни от кинематографично гледище произведения със свежи хрумвания и формални инвенции, с отлични професионални качества да бъдат срещани в кинозалата с равнодушие, а понякога дори с освиркване („Толер“ на П. Деншам и Дж. Уатсън, Канада, „Цената на успеха“ на Я. Сикл, СССР и др.). Затова пък стихията на дискусиите и разговорите около проблемите на съвременния спорт се разгаряха с пълна сила около онези творби, които успяваха да се докоснат до деликатния въпрос: „Спортни постижения, но в името на какво и с цената на що?“ Някои характерни заглавия ще илюстрират посоката на тези дискусии — „Свръхчовек“ или „бройлер“ на И. Вигдестам, Швеция, „Спортно месо“ на Г. ван Дийк, Холандия, „Само арена?“ на Й. Чьоке, Унгария, „Циркът пристига“ на Г. Плангер, ГФР и др.

Патосът на този род филми, доминиращи на фестивалния екран в Обер

хаузен, е обясним. Техните автори пледират за спорт, в който борбата за рекордни постижения да не измества хуманистичния идеал — хармоничното развитие на човешката личност. Затова всички онези елементи на съвременния професионален спорт, превръщащи го постепенно в една уродлива карикатура на олимпийските идеи, на естествената човешка потребност от физическа култура, бяха в една или друга степен отрязани от повечето конкурсни филми. В произведенията на автори от такива развити в спортно отношение западноевропейски страни, като Швеция, ГФР, Холандия и др., съвсем отчетливо и недвусмислено бе поставена алтернативата — свръхчовеци или бройлери. В нея по същество се оглеждат хуманистичните деформации на едно общество, което гледа на човека и неговите възможности през призмата на откровено стоковите отношения. Оттук и загрижеността на повечето кинематографисти, които чрез своите творби алармират общественото мнение, подканят към дискусия и противодействие.

За повечето от тях изходът е един — масовото включване на спорта във всекидневието на отделната личност, освобождаването му от законите на професионализма, от диктата на средствата за масова комуникация. Не цирк или зрелище, а естествена необходимост на човека, не жестока битка за рекорди, а радостта от преодоляване на собственото си несвършенство. Вероятно затова бе особена симпатията, с която публиката среща много произведения — скромни, без претенции, — поставени на проблемите на масовия спорт. В тях обикновено се разказва за работата на някой непрофесионален квартален клуб („Флашетс“ на В. Фридман, САЩ), за делниците на трудещите се, които в свободното си време упражняват някой любим спорт („Ейнтрахт“ от Борбек“ на С. Байлер, Р. Мерц и М. Шелцер от ГФР) или просто за някой аматьор-спортист („Един като всички“ на Р. Мишел и Д. Пуденц от ГФР). Подобни филми рязко контрастираха като мисъл и като настроение на произведенията, в които спортът се разкриваше откъм неговата зловеща неофициална фасада. Яркия контраст между удоволствието и радостта, което получават обикновените хора от заниманията си по стадиони и спортни площадки, и нечовешките натоварвания, жестокият режим и шумната рекламна дейност на масмедията около всеки изтъкнат спортист или постижение, доказваха тезата на своите създатели: спортът е за човека, а не човекът — за спорта.

Впрочем фестивалният екран бе достатъчно пъстр и многообразен, за да бъде затварян само в рамките на тази вече спомената проблематика. Бих посочил някои от наградените филми. „Първата лястовичка“ на грузинската режисьорка Н. Мchedлидзе е игрален филм за началото на футбола в тази кавказка република — ироничен и носталгичен, с много жив и философски подтекст. Анимационната гротеска „Засада“ на швейцарския художник Г. Швицгелбел или философската параболa на полския режисьор М. Холерек „Стрелбище“ с езика на оживялата рисунка разкриха някои характерни черти на съвременния спорт, насочвайки посоката на мислене към овладяване на екзистенциални проблеми. Американският публицистичен монтаж филм „Жените и спортът“ на Д. Клугхерц е едно стегнато есе, което проследява еволюцията на женския спорт, спирайки се последователно на специфични проблеми от спортен, етичен и социален характер. „Голямото надбягване с детски колички“ на английския режисьор Дж. Хил бе интересен игрален филм-пародия, в който на фона на едно традиционно състезание на Острова се проектират проблемите на „големия“ спорт. Тук може да отнеса и познатия и на нашата публика полски документален филм „Хокей, хокей“ на Б. Дзиворски, получил наградата на международното жури на кинокритиците, който успява да надскочи конкретните факти и събития

(филмът е сниман по време на световното първенство по хокей на лед в Полша), за да заговори с универсалния език на изкуството за хуманните проблеми на обществото. Дори такъв традиционен на пръв поглед сюжет, като Олимпийските игри в Монреал, е поднесен от канадския режисьор Ж.-Клод Лебрек с изненадваща човешка топлина. Това голямо спортно състезание е показано чрез няколко основни епизода, в които режисьорът е успял да изведе на преден план идеята на личностното, чисто човешко съпричастие в борбата за рекорди и медали.

Всичко това ясно доказва големите възможности — и художествени, и чисто филмови, — който спортът като тема открива пред кинематографистите. Важна е не само фигурата на спортиста или значимостта на един или друг вид спорт, а преди всичко проблемната натовареност на филма, възможността му да контактува с аудиторията, да провокира мисли. Защото съвременната телевизия до голяма степен излезе от киното — някои чисто информативни функции и днес е безполезна и даже безсмислена каквато и да била конкуренцията с телевизията по отношение на оперативност, осведоменост, емоционалност, ако щете, по отношение на големите спортни събития. Но киното има една голяма възможност, един изключителен шанс, който не бива да се пренебрегва — възможността да осмисля, да анализира и обобщава фактите и събитията от сферата на спорта. Оберхаузен в своето спортно „издание“ доказва автономността на тази художествена територия на съвременното кино.

Но Международната спортна седмица в Оберхаузен насочва към размисли от по-друг характер — за състоянието и перспективите на нашия спортен филм. Ние не участвувахме в конкурса. Просто няхахме необходимите филми. Дори изобщо у нас нямаше филми, които да отговарят на фестивалния регламент. Очевидно този вид кино се прави случайно, без възможност за съпоставяне със световните образци, без мисъл за излизане на един по-широк международен екран. Ние сякаш не умеем да използваме дори изключителните възможности, свързани с провеждането на големи международни спортни състезания в нашата страна, да не говорим, че не се захващаме с важните проблеми на съвременния спорт и физическата култура у нас. Очевидно необходими са усилията на кинематографистите, телевизията и спортните организации, за да можем и ние най-сетне да имаме своите значими спортни филми. Не само заради участието ни в един или друг фестивал, а защото съществуващата диспропорция между спорта на екрана и спорта в нашия живот е застрашителна. Само с упорит труд и усилията на мнозина ние ще прескочим равнището на сегашните спортни филмчета, информиращи ни за състезания и спортисти, но далеч от сферата на голямото изкуство. Нашият социалистически спорт заслужава друга участ — той чака своите зрели и мислещи приятели-кинематографисти.

СССР

Филмът „Въоръжен и много опасен“ е свободна композиция на „Калифорнийски разкази“ на американския писател Брет Гарт и представлява продължение на серията екранизации на класиците на световната приключенска литература: „Децата на капитан Грант“, „Островът на съкровищата“,

„Конникът без глава“.

„Да пресъздадем епохата на Брет Гарт бе наша първа задача — разказва режисьорът Владимир Вайнщок. — Не случайно в подзаглавието на филма стоят думите: „Време и герои на Френсис Брет Гарт“. И ако времето на екрана са изобразили главният оператор Константин Рижов и главният ху-

дожник Константин Загорски, то героите пресъздават Донатас Банионис, Леонид Броневои, Лев Дуров, Сергей Мартинсон, Людмила Сенчина, Всеволод Абдулов и техните румънски и чешки колеги Мария Плойя, Мирче Верою, Ференц Бенце, Яну Схалинцу. Студия „Максим Горки“ снима филма при съдействието на чешката киностудия „Барандов“ и румънската студия „Букурещи“. Авторите на сценария Владимир Владимиров и Павел Финс са се постарали да построят такъв драматичен сюжет, който да може да се вмести органично в своеобразната атмосфера на Дивия запад. И въпреки че работим над приключенско-романтичен филм, в полето на нашето зрение през цялото време е задачата да го направим и социален. Силните и благородни характери на героите се формират в смъртни схватки със злото и несправедливостта.

*

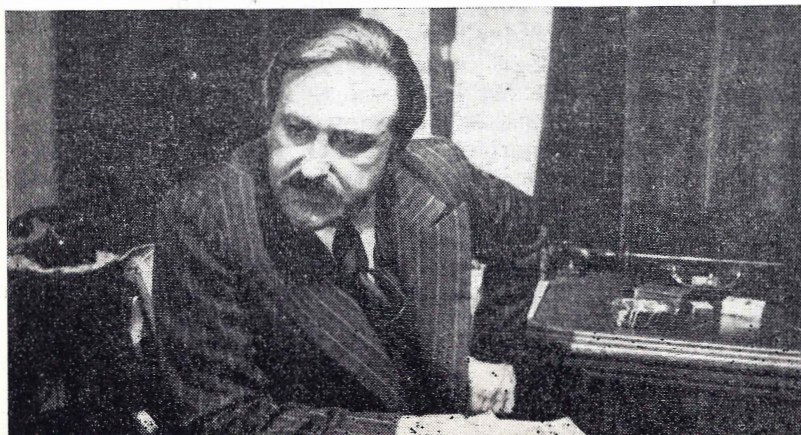
В студия „Мосфилм“ режисьорът С. Самсонов подготвя снимането на филма „Търговка и поет“. Сценарият е написан от писателя И. Шамякин по мотиви на неговата повест. Действието се развива в първата година на войната в територия, окупирана от немците. Героинята Олга е проста жена, която търгува на пазара, а по-късно се приобщава към партизанското движение. Голяма роля за това изиграва поетът Олес, на когото Олга е спасила живота.

*

Герой на кинокомедията „Болният умник“ е 17-годишният Пьотр Ого-



Режисьорът Зако Хеский, ген. директор на БТ Иван Славков и сценаристът Павел Вежинсв в разговор при започване на снимките на новия български игрален филм „Сами сред вълци“. На снимката долу актьорът Б. Лукансв в кадър от филма



родников, пристигнал в Москва да постъпи в институт. Разказва се историята на неговото постъпване в института и първата му учебна година. Пётр е човек с чувство за отговорност, решил е да стане икономист и след това да се върне в своя роден колхоз. Филмът се поставя в студия „Максим Горки“ от режисьора В. Рогов. Сценарист е С. Бодров.

*

Режисьорът Елберт Туганов и операторът Арво Нуут снимат в „Талин-филм“ първия стереоскопичен куклен мулфилм „Сувенир“. „При цялата условност на нашите персонажи — разказва режисьорът — бихме искали филмът да изглежда пределно достоверен. Внимателно премислихме всеки кадър, за да се получи максимален ефект на обемност на изображението. Особеността на стереоснимките ни подсказа и избора на декорите. Трябваше да се откажем от макетите от папие-маше. На екрана те биха изглеждали неестествено. За постигане на една по-пълна илюзия на природната среда поставихме куклите в „жива“ гора от кактуси и стайни растения. За нощния град и летището специално се изработиха обемни макети.“

*

Режисьорът А. Грикявичус снима в литовската студия лирическата драма „Маркиз и пастирка“. В основата на сценария са залегнали действителни събития, случили се през лятото на 1944 г., когато



Т. Юруков, Е. Баракова и Й. Сърчаджиев в сцена от филма „С любов и нежност“ по сценарий на Валери Петров, режисьор — Рангел Вълчанов

ескадрилата на френските летци „Нормандия-Неман“ заедно със съюзните войски освобождават Литва от фашистките окупатори. Филмът разказва за любовта на френски летец към една литовска девойка спасила живота му.

*

Герой на филма „В разгара на сезона“ са руският летец Шухов, французинът Анри и англичан-

ката Лиз, бойци от една интербригада в Испания. По решение на републиканското правителство те се изпращат на работа във Франция в един курортен град на Средиземно море. Тук, в разгара на сезона, се събира буржоазията от целия свят. Тук протичат и основните събития на филма в една конкретна историческа обстановка — навечерието на подписването на Мюнхенския договор през септември 1938 г. Филмът е първата съв-



Съветските актьори Николай Крюков и Галина Комарова в сцена от филма „Животът продължава“

Полската актриса Ева Шикулска, позната от филма „Звезда на пленителното щастие“ („Ленфилм“), отново се снима в СССР. Във филма „Обяснение в любов“ на режисьора Иля Авербах тя изпълнява главната роля.



местна съветско-швейцарска продукция. Постановчик е югославският режисьор Владимир Павлович, сценарий — Григорий Горин.

*

Режисьорът Павел Арсенов снима в студия „Максим Горки“ филма „Хаос от чувства“, посветен на проблеми на десетокласниците. Главните роли изпълняват Елена Проклова, Ия Савина и Александър Калягин, постигнал голям успех в ролята на Платонов във филма „Незавършена пиеса за механично пиано“ на Никита Михалков.

*

Мая Булгакова ще изпълнява една от главните роли във филма „Банкет“ на В. Никифоров. Във филма „На ново място“ на режисьора В. Попов тя ще пресъздаде образа на една селска жена.

*

Майор Звягинцев и Вера Корольова, Иван Максимович Корольов и Фьодор Василиевич Валуцки, тези добре познати герои от киноепопеята „Блокада“, зрителите ще видят и в заключителната ѝ част, снимките на която са завършени в „Ленфилм“ от режисьора Михаил Ершов. Освен Юрий Соломин, Ирина Акулова, Евгений Лебедев и Владимир Стрелчик, които изпълняват тези роли, ще участват още М. Ульянов, Н. Трофимов, С. Филипов и много други известни съветски актьори. „Ленинградски метроном“ и „Операция „Искра“ — така се наричат трета-

та и четвъртата серия на филма. В тях се разказва за сраженията на Волхов, за знаменития „път на живота“ по Ладожкото езеро. Главното във филма е подвигът на защитниците на града, такива хора като работниците от Кировския завод. Романът, както и филмът завършват с разказ за успешно проведена операция през януари 1943 г. операция „Искра“, разкъсала блокадата на Ленинград.

*

Известната полска режисьорка Ванда Якубовска е поканила актрисата Маргарита Володина за ролята на Наталия Пол във филма „Людвик Варински“. Сценарният материал ми дава възможност за създаването на интересен и необичаен в моята актьорска биография образ — жената на един от видните прогресивни полски дейци, адвокат П. Бардовски — е заявила в едно интервю М. Володина. — Моята героиня преживява истинска трагедия. В желанието си да спаси любимия човек тя става неволна участника в неговата гибел. „М. Володина се снима също и в студия „Мосфилм“ във филма „Шествието на златните зверове“ (режисьор Т. Вулфович, сценарист — Домбровский).

*

Завършен е филмът „Жестоките години“, производство на „Узбекфилм“ и югославската студия „Сутеска-филм“ — разказ за героичните години на Гражданската война. Автори на сценария са съветският писател О. Аги-

шев и югославският сценарист и режисьор Ж. Ристич.

*

Пленумът на Съюза на украинските кинематографисти в Киев е бил посветен на проблемите на кинорежисурата в украинското кино. В докладите и изказванията била анализирана продукцията през последните години. Заключениеното слово е произнесъл Сергей Герасимов, секретар на Съюза на кинематографистите на СССР.

*

От 23 май до 1 юни в Ташкент ще се проведе Петият международен кинофестивал на страните от Азия, Африка и Латинска Америка. Както и преди, той ще мине под девиза: „За мир, социален прогрес и свобода на народите“. Целта на фестивала е да се популяризират най-добрите произведения на киното на тези страни и да се укрепят дружеските връзки между народите.

*

Скоро зрителите ще видят Ирина Шевчук в два филма: „Право на любов“ (режисьор А. Слесаренко) и „Обърканият рейс“ (режисьор О. Фялка). И двете ми героини са различни и за мен бе интересно да създам едновременно образите на тези жени — е заявила актрисата. — В Христина („Право на любов“) мъжеството, силата на волята се съчетават с нежност и женственост. Втората героиня Елена Николаева е изнежена и капризна. След като изживява една голяма буря с

парахода „Делфин“, където служи нейният мъж, започва да гледа по-сериозно на живота и мястото, което заема в него.“

ПОЛША

През изминалата година студията за научно-популярни филми е реализирала 178 филма. В нея работят много млади режисьори. Между тях са Анджей Барански, който сега снима филм за кукления театър, Богдан Дзिवорски, който след международния успех на „Хокей, хокей“, работи отново филм за зимния спорт. Марек Котерски реализира филм по спомени на момичета от поправителен дом, а Пьотр Андреев е зает с два филма едновременно — за творчеството на художника Бекшински и за тениса.

*

Продължават снимките на филма „Романсът на Тереза Хенерт“, екранизация на романа на Зофия Налковска, който се снима от режисьора Игнаци Гоголевски. Събитията се развиват във Варшава през 20-те години. Чрез трагичната любов на жената на един влиятелен политик с полковник Омски се показват макар и фрагментарно проблемите на обществения и политическия живот от онова време. Оператор на филма е Чеслав Свирта. В главните роли играят Барбара Брилска, Юзеф Дуриаш, Венцислав Глински, Елжбета Кемпинска, Тадеуш Янчар.

*

Между лауреатите на наградите на Министерство-



Английското списание „Филмз енд филминг“ е определило своите годишни награди. За най-добра мъжка роля е награден Р. Бъртън, изпълнител на ролята на психиатъра във филма на С. Люмет „Equus“

то на народната отбрана за 1977 г. се намират и филмови дейци. Наградата II степен получава Мариат Душински за филма „Имаше такова време...“ Отличен е и филмът „Чиста хирургия“ на Тадеуш Юнак.

*

Новата книга на Виеслав Чапински „Да обик-



Дайна Китън и Уди Алън (САЩ) — награда за най-добра женска роля и най-оригинален сценарий в американската комедия „Ани Хол“ („Филмз енд филминг“)

неш филма“ въвежда младите зрители в чаровния свят на киното. Книгата предлага разкази за децата-чудо на екрана, за четириноги герои, за такива жанрове като уестърн, комедия, исторически филм, филми на ужасите, за фестивали и за производството на филми, или с други думи, за всичко по малко. Книгата съдържа 272 страници.

*

Тридесет и два филма са участвували на Шестия преглед на съвременнополитическия филм в Лодз. Журито под председателството на Станислав Кушевски е присъдило три главни награди на филмите „Земя“ на Тамара Солоневич, „Феликс Дзержински“ на Анджей Щигел и „Диалог между Висла и Рейн“ на Роман Диончек.

*

Героинята на филма „Знаците на зодиака“, който се-

га се снима в творческия колектив „Призмат“ от Жерард Залески е студентка с дете, която иска да си създаде семейство. Автор на сценария е Мария Хородецка. В главната роля Ивона Биелска. Оператор е Яцек Мерославски.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

В Чехословакия се проектира откриването на единствения в света музей на анимационния филм. За тази цел е определен ренесансовият замък Кротохвил, където в 15 зали ще бъдат изложени най-различни експонати. В музея ще има също и проекционна зала.

*

Към най-интересните чехословашки филми, снети напоследък, критиката отбелязва „Сянката на летящата птица“ на Ярослав Балик. Режисьорът е също и съавтор на сценария. Двойката Ярослав

Балик — Ян Отченашек работи заедно от 16 години. И като резултат са се появили такива филми като „Любовници на първата година“, „Девойка във всяка стая“. „Сянката на летящата птица“ е техният девети филм. Яна и Степан пътуват с мотор. Пътуването завършва трагично — младежът загива, девойката отвеждат в болница. След оздравяването Яна посещава бащата и майката на Степан — чужди за нея хора. След срещата с тях у героинята настъпва промяна във възгледите ѝ за живота. В главната роля участва Ева Тихова.

*

На анкетата за зрителите за най-любими актьори, проведена на фестивала на трудещите се, най-много гласове са получили Ива Янжурова и Яромир Ханзлик, следвани от Любаша Шафранкова и Владимир Меншик.

*
В студия „Колиба“ режисьорът Андрей Летрих поставя по сценарий на Йозеф Тал филма „Адвокатка“. Героинята е млада съвременна жена, която цени у хората най-много честността. Но идва момент, когато тя самата е поставена пред избора: любовта или дългът, професията или семейството.

*
Новият филм на Збинек Бриних „Гняв“ е психологически и в него се поставя въпросът за вината и отговорността. Автор на сценария е Карел Валтер.

ГДР

Кинематографистите в ГДР се готвят за чествването на 80-годишнината от рождението на Бертолд Брехт. През февруари ще се състои ретроспективен преглед на филми по произведения на Брехт, а телевизията е предвидила премиерата на филм по „Животът на Галилео Галилей“.

*
Немският писател и революционер Георг Бюхнер (починал в 1937 г. на 24 години) е оставил революционната драма „Воцек“, която заема постоянно място в репертоара на много театри в света. В ДЕФА са започнали снимките на филм за последния етап от живота на Бюхнер. Филмът се режисира от Лотар Варнеке. В главната роля — Хилмар Айххорн.

УНГАРИЯ

Унгарската студия „Мафилм“ е създавала своя собствен актьорски колектив. Това се е наложило поради нарасналата продукция и най-вече поради трудности с актьорите, свързани с



Ив Монтан във френския филм „Заплахата“, режисьор — Ален Корно

театъра, която не винаги могат да отделят време за работа в киното. Колективът на „Мафилм“ наброява 12 актьори, между които познатите от много филми Ишван Бдишор, Илдико Печи, Лили Монори.

*
Касов рекорд през изминалата година в унгарските кина са постигнали филмите: „Черният диамант“ на Золтан Варкони (1 500 000 зрители), рисуваният филм „Мати Лудаш“ на Атила Даргаи (1 000 000 зрители), „Червеният реквием“ на Ференц Грюнвалдски, „Човек без име“ на Ласло Лугоши, „Будапешенски приказки“ на Ишван Сабо по половин милион зрители.

*
Янош Самболаи е преди всичко оператор. Известна е неговата операторска работа от филмите: „Изстрел в главата“ на Петер Бачо, „Хоризонт“ на Пал Габор, „Мъртъв край“ на Ишван Гаал. Като режисьор дебютира с комедията „Кенгуруто“, която в Унгария е посетена от рекорден брой зрители.

Сега работи над втория си филм, също комедия, „Не се навеждай!“ За основа на сценария е послужила една новела от книгата „Хляб със сланина — величието на света“ на Андраш Шимонфи, станала бестселър в Унгария. Това е анализ на една малка група хора, в която режисьорът наблюдава от

Американският режисьор Мартин Рит получи наградата за най-добра режисура за филма „Фронтът“ („Филм енд филминг“)





Джейн Фонда и Джейсън Робъртс в английския филм „Джулия“ на режисьора Фред Цинеман

ражението на значителни и актуални въпроси от живота.

ИТАЛИЯ

Италианската телевизия е представила пет телевизионни филма от серията „Хора и наука“, посветени на видни учени от миналия век. Критиката обяснява необикновения успех на тази серия с уредената от телевизията дискусия след всеки филм на тема „Човек, наука, технически прогрес и социални проблеми“ с поканени представители от най-различни среди.

Федерико Фелини след завършването на филма „Казанова“ се колебае между три проекта. В най-напреднал стадий се намира сценарият „Държава на жени“ за научно-фантастичен филм, вариант на много актуалния въпрос за мястото на слабия пол в обществото. Вторият проект е екранизацията на „Дамата с халка и меч“ и третият е насочен към съвременната италианска телевизия.

Отново зрителите ще видят Виторио Гасман в третата серия на филма „Бранка Леоне“. Действието се развива по време на кръстоносните походи и показва приключенията на един рицар.

Франческо Роза е спрял вниманието си този път на класиката и е екранизирал за италианската телевизия „Бел ами“ на Мопасан. Той ще постави също за телевизията „Мадам Бовари“ на Флобер и „Христос се връща в Еболи“ на Карл Леви. За италианската телевизия работи и режисьорът Мауро Болонини, който снима музикал за противоречивите герои на италианския писател Д'Анунцио под названието „Суперзвездата Габриеле“. Ренато Кастелани също е поканен от телевизията. Той ще снима филм за известната кражба на Джокондата през 1911 г. Материал е потърсил от вестници и документи за кражбата, запазили се от онова време. В листата на заподозрените фигурирали и имената на Аполинер и Пикасо. Даже Аполинер е бил задържан 10 дни в затвора „Санте“, където е написал и стихотворението „Джо-

конда“. „Никъде — е заявил Кастелани — не е отбелязано по какъв начин италианецът Перуджо е успял да открадне картината и да я отнесе в Италия.“

Франко Дзефирели работи за „Метро Голдуин Майер“ нова версия на филма „Момчето от улицата“. Първият филм е реализиран в 1931 г. от Кинг Видор с участието на Уолас Бири и Джеки Купер.

Филмът „Планетата Венера“ на италианската режисьорка Елда Татоли не е нито фантастичен, нито порно, а в него се засяга важният въпрос за положението на жените в капиталистическото общество.

ФРАНЦИЯ

Мишел Морган играе ролята на агресивна майка във филма „Всичко хубаво, мамо“ на Жан-Пиер Ришар. Сценарият е основан върху факти от действителната история за отвлечането на един млад французин от африкански партизани. Майката алармира общественото мнение, но впоследствие се оказва, че младият човек е най-малко не е благодарен за освобождението си...

Лоран Терзиев предпочита театъра пред киното. И все пак част от своята актьорска слава той дължи на киното. Сега актьорът отново ще се появи на екрана във филма „Кървава сватба“ по Гарсиа Лорка. Филмът се снима от режисьора Соухел Бен-Барка. Действието е пренесено от Испания в Мароко, така че актьорът се е намерил сред марокански из-

пълнители, говорещи по берберски. Поезиката на Лорка още по-силно изпъква в екзотичния декор на Мароко, където още съществуват и са в сила обичаите на племето.

*

У Жана Моро отново се е появило желанието да застане зад камерата. Нейният нов филм „Възмъжаването“ е с автобиографични елементи. Събитията се развиват през 1938 г., видени през очите на едно 14-годишно момиче.

АНГЛИЯ

През 1960 година по екраните се появи филмът „Събота вечер, неделя сутрин“ на режисьора Карол Райш и критиците признаха Алберт Фини за най-голямото актьорско откритие от времето на Лоурънс Оливие. Въпреки успехите в такива филми като „Том Джонс“ и „Двама на пътя“ актьорът посвещава по-голяма част от времето си на театъра. Последната му роля в киното е на Пуаро във филма „Убийство в Ориент-експрес“. Сега Фини е на 45 години и започва нов етап в кариерата си... като певец. Той е записал плоча с 12 лирични песни.

*

Известната английска писателка Агата Кристи и след смъртта си продължава да предизвиква интерес сред кинематографистите, но този път не с книгите си, а с един епизод от своя живот, когато след смъртта на майка си тя изчезва за известно време и никой не знае къде е. Филмът, който снима режисьорът Майкъл Ъпсайд, се нарича „Агата“ и



Женевиев Бюжол в кадър от американския филм „Кома“ на режисьора М. Кричтън. Филм, разобличаващ генетическия геноцид и подземния пазар на човешки органи за присаждане

ролята на писателката изпълнява Ванеса Редгрейв. В останалите роли — Джули Кристи и Дъстин Хофман.

*

„В несезонно време“ е новият филм на Алън Бридж. В главните роли играят Ванеса Редгрейв и Клиф Робертсън. В един малък хотел по морското крайбрежие е тъжно, тихо и скучно. Сезонът е отминал и нищо не се случва. Пристигането на един мъж оживява персонала, особено женския, внася надежди...

*

Филмът „Джулия“, за който съобщихме, че се снима от режисьора Фред Цинеман, е вече по екраните. Сценарият е изграден върху автобиографичната книга на Лилиан Хелман. Действието се развива през 1934 г., когато Лилиан работи над своята първа пиес

са. В спомените си тя се връща към детинството и студентските си години, към своята приятелка Джулия. След години отново я среща във Виена, но вече свързана с антифашисткото движение. Хитлеристите са окупирали Австрия. Джулия е в болница и очак-

Ал Пачино и Марта Келер във филма „Боби Дитфилд“ (САЩ) на режисьора Сидни Полак



ва да бъде оперирана. Лилиан се връща отново в Ню Йорк за премиерата на пиесата си. След това заминава за Москва и по пътя се среща във Виена отново с Джулия, която след операцията е загубила краката си. Тя моли Лилиан да се погрижи за дъщеря ѝ. В Москва Лилиан научава за нейната смърт.

Рецензентите обръщат внимание, че най-главното във филма не е съдбата на героините, а моралният проблем. „Най-последният ролът на жена, с която мога да се идентифицирам — е заявила Джейн Фонда, пресядаваща образа на Лилиан. Ванеса Редгрейв играе Джулия. Тя също е позната със своята политическа дейност.

НОРВЕГИЯ

„Есенна соната“ е новият филм, който сега снима в Норвегия Ингмар Бергман. Във филма участват Ингрид Бергман, Лив Улман, Ерланд Йосефсон, Лена Ниман, Харвар Бьорг и норвежките актьори Георг Льотеберг, Ева фон Хано и Кнут Вигерт. Ще играе също и дъщерята на Лив Улман и Бергман — Лин. Музикалната илюстрация на филма е прелюдия № 2 от Шопен, изпълнявана от Теди Ларетей, бивша жена на режисьора. Оператор е Свен Никвист. В едно интервю Бергман е заявил: „Сценария писах с мисъл за прекрасното есенно крайбрежие на норвежките планини и фиорди. Това е психологическа драма за една майка и дъщеря. Майката е известна пианистка, напусната от мъжа си; в когото е намирала опора в живота. Чувствува се обръ-



Сцена от филма „Късно представление“ (САЩ), режисьор — Робърт Бентън

кана и изоставена. При нея пристига дъщеря ѝ, омъжена за доста по-възрастен от нея мъж, който живее в провинцията. Жените търсят път една към друга, искат да се сблизят. Главната тема е любовта. На края героините се разделят, но през времето, когато са прекарвали заедно; отношенията между тях са се променили. Това е било среща на две равноправни човешки същества.“ Майката играе Ингрид Бергман, известна шведска актриса с дълга холивудска кариера. Дъщерята е Лив Улман, считана за актриса номер едно на шведското кино.

В бъдещите си планове Бергман е включил филмирането на „Три сестри“ на Чехов. Сценарият е вече готов. Това е 75-ия сценарий на Бергман.

САЩ

В американския архив и в библиотеката на Конгреса на САЩ са намерени

важни филмови документални материали от периода на югославската народноосвободителна война. Те са включени в американската телевизионна серия „Големите битки за Югославия“. Най-интересните материали са снети в Босна и Херцеговина, където през пролетта на 1944 г. немците са направили неуспешен опит за пленяването на Тито и главния щаб на партизанското движение.

*

На Чикагския международен кинофестивал, едно от най-значителните културни събития в Щатите, в раздела „Игрални филми“, „Сребърният Хюг“ е получил съветският филм „Олово в крилето“ на Николай Губенко. Със „Златният Хюг“ за целокупно творчество е награден полският режисьор Кшищоф Зануси. Със същата награда е отличен и английският режисьор Линдси Андерсън.

СЦЕНАРИЙ

ПАВЕЛ ВЕЖИНОВ

**САМИ
СРЕД
ВЪЛЦИ**

Сюжетът на този сценарий, който ще бъде осъществен в пет серии за Българската телевизия, е почерпан от един от най-интересните и драматични епизоди на нашата съпротива срещу хитлеристкото нахлуване в България. С малки изключения всички лица, събития и случки са истински, макар че авторът си е позволил по липса на достатъчно сведения и някои свои тълкувания или размествания в хода на събитията. Става дума за тайната радиостанция, организирана от Александър Пеев, която е предавала в разстояние на няколко години изключително важни военни сведения на съветското разузнаване. Сега, когато няколко десетилетия ни делят от това събитие, спокойно може да се каже, че по мащаб на действието, по дълбочина на проникването делото на Александър Пеев е едно от най-интересните и значителните в историята на световното разузнаване изобщо. За неговия размер говори и фактът, че в тия действия са били ангажирани съзнателно или несъзнателно усилията на десетки хора в няколко страни на Европа и Азия с висок държавен или военен ранг — политици, генерали, дипломати, дори висши служители на полицията. По време на своята работа тайната радиостанция е предала около 400 шифровани радиogramи за съветското военно разузнаване, някои от които с изключително военно значение.

Ние предлагаме на нашите читатели само няколко епизода от началото на събитията, които ангажират дейността на трима от главните герои на филма: Александър Пеев, генерал Никифоров и генерал Лукаш. Тяхната връзка не е случайна. В началото на века и тримата са юнкери във Военното училище, близки приятели и съидейници, членове на тайна социалистическа ядка. Но по-нататък пътищата им се разделят. Александър Пеев се отказва от своя офицерски чин, завършва право и се отдава на дейност, съответна на неговите политически убеждения. Право завършва и Никифоров, но остава в армията, като достига чин генерал, началник на военно-съдебния отдел на армията, член на Висшия военен съвет. Той все още е симпатизант на идеите на социализма, убеден антихитлерист и доброволно става сътрудник на Ал. Пеев. В това дело неволно и несъзнателно им помага и генерал Лукаш, който е достигнал до длъжността началник щаб на българската армия. Макар че отдавна се е отказал от своите идеи и дори се е превърнал в оръдие на хитлеристкото проникване в България, той все още дружи със своите стари приятели, като смята, че са скъсали със своите идеи.

Началото на действието започва няколко месеца преди хитлеристкото нападение срещу Съветския съюз. Няколко висши военни, между които военният министър генерал Даскалов и генерал Лукаш, са осведомени официално за предстоящото нападение от германския посланик в България Рихтхофен. По особено находчив начин генерал Никифоров успява да изтръгне тая тайна от Даскалов. Но Лукаш този път отказва да я сподели със стария си приятел. След като проверява достоверността на тая съдбоносна новина, Александър Пеев я препраща на съветското военно разузнаване. Скоро след това избухва войната.

* * *

Зала във Военното министерство. Заседава Висшият военен съвет. Вътре всичко блестя от пагоните и еполетите на българските генерали. Заседанието ръководи лично министърът на войната генерал Даскалов.

Надпис: 30 юни 1941 година. Заседание на Висшия военен съвет.

Говори генерал Кочо Стоянов, възбудено, с апломб, произношението му е доста проташко, каквато между прочем е и външността му.

ДИКТОР. Генерал Кочо Стоянов, една от най-зловещите фигури от годините на войната. Палачът на Коста Янков и Гео Милев е на върха на своята кариера.

ГЕНЕРАЛ КОЧО СТОЯНОВ. Уважаеми господа генерали. По доклада на подполковник Костов мога да кажа следното. Ние наистина подценяваме комунистическата опасност както в страната, така и в армията. Аз не искам да се бъркам в работата на цивилните гарги. Те все още я карат по старому с разпити, съдилища и адвокати. На свещената българска казарма ние сме господарите и от нас зависи какви мерки ще възприемем, за да я направим непревземаема крепост за комунистите. Засега с комунистическата опасност в армията се бори само подполковник Костов със своите шепа хора — Разузнавателния отдел, РО, както му казваме. Аз съм един от неговите основатели и ще ви кажа най-искрено — Костов няма ни пари, ни хора. Докато харчим милиони и стотици милиони за съмнителни цели, той се пече на слаб огън и не може да изпълнява дори минималните си задачи. Аз смятам, че кре-



дитите, които той иска, са повече от скромни. Трябва да му дадем два пъти повече, не, десет пъти повече...

Да се бори с комунистическата безопасност е призван и генерал Никифоров. Аз имам един въпрос към него. Завел ли е досега поне един процес по ЗЗД? За какъв дявол така раздухваме щата му? За да назначава в него свои приятели?

НИКИФОРОВ. Ще ви отговоря с две думи, генерал Стоянов... Аз не съм полицаи, аз съм правист... Не мога сам да съчинявам процеси, нали трябва да има депозиран обвинение? КОЧО СТОЯНОВ. Ще имаш!... Гласувайте кредитите на подполковник Костов и ще имаш достатъчно работа.

НИКИФОРОВ. Не се съмнявам... С пари аз и вас не мога да пратя на бесилката, генерал Стоянов!

Чува се сдържан смях. Генерал Даскалов потропва по масата.

ДАСКАЛОВ. Тишина, господа. Генерал Стоянов е безусловно прав. Но ние сме наистина много притеснени. Нямаме нито един резервен лев по бюджета. Трябва да ви кажа, че министърът на финансите е в отчаяние... И се пазари за всяка стотинка!

КОЧО СТОЯНОВ. Родоотстъпник!...

ДАСКАЛОВ. Господа, и неговото положение не е леко... Вчера говорихме с господин Филев да поискаме аудиенция от негово величество. Трябва да помолим фюрера в интереса на общата победа да намали малко издръжката на немската армия.

ГЕНЕРАЛ. Така ами!... Как може един немски войник да получава повече от един български генерал? И то на наш гръб!

КОЧО СТОЯНОВ. Просто срамно!

Изведнъж всички започват да приказват едва ли не в хор. Фонограмата изчезва, виждат се само ядосаните, възбудени, жадни за плячка лица на генералите.

* * *

Заседанието на Висшия съвет е приключено. Генералите излизат през тежката красива врата уморени, но все още възбудени. Генерал Лукаш, който е излязъл един от първите, изчаква генерал Никифоров и ласкаво го подхваща под ръка.

— Утре сме канени на вечеря! — казва той.

— На вечеря? — малко учудено запитва Никифоров. — Коста, ти знаеш, че освен с вас с никого не се срещам!

— Утре трябва да дойдеш! — В гласа му се усеща нещо повече от приятелско настояване.

— И при кого?

— При доктор Делиус.

— Кой е тоя Делиус? — запитва генералът с леко недоумение.

— Не знаеш кой е Делиус? — на свой ред се учудва Лукаш. — Един от най-интересните хора в нашия скучен град... И най-гостоприемните?

— И все пак?

— Началникът на немския абвер в България... Може би най-осведомената личност у нас, дори по нашите собствени работи.

Никифоров се замисля само за миг.

— Всъщност той ли ме кани или ти?

Лукаш намира най-дипломатичния отговор.

— Аз те препоръчам...

— Добре, съгласен — казва Никифоров. — В колко?

— Утре в осем ще мина с кола да те взема... Предупреди часовия да те извика, като види колата ми.

— Ще те чакам! — кимва Никифоров.

Лукаш тръгва към кабинета си. Никифоров започва да слиза бавно.

ДИКТОР. Генерал Никифоров знаеше много добре кой е доктор Делиус. Неведнъж бяха говорили с Пеев, че ще бъде истинска победа, ако успеят да внедрят в неговото фалшиво търговско бюро свой информатор. Но нямаха подходящ човек, пък и фалшивият доктор, всъщност майор Ото Вагнер, беше много предпазлив и внимателен.

* * *

Голямата луксозна кола на генерал Лукаш се движи с неособено голяма скорост по Княжевското шосе. Топла лятна вечер, нищо не подсказва, че по света бушува такава страшна война. Когато колата настига някой от трамваите с открити вагони, известно време тя се движи заедно с тях. От колата много добре се виждат туристическите компании, еснафи с тиролски шапки дрънкат с китари, някой вече навдигат бутилките.

В хубавото, широко, удобно купе са седнали Лукаш и Никифоров. Междинно стъкло ги отделя от предната част на колата, където са шофьорът и човекът от охраната в цивилно облекло. Лукаш все пак си е взел бележка от препоръката на своя приятел. Заварваме двамата генерали тъкмо по средата на разговора им.

— ...И не правиш никакви изключения?

— Аз по принцип не обичам изключенията — отвърща Никифоров. — Те постепенно убиват принципа.

— Струва ми се, че ще го обидиш? — казва Лукаш леко загрижен. — Докторът е рядко гостоприемен домакин.

— Наистина съжалявам...

— Просто ще му отнемеш удоволствието да направи нещо за тебе. Той е доста суетен в това отношение.

— Надали ме е поканил, за да блесне пред мен! — казва Никифоров. — Сигурно иска да чуе нещо... Или да ми каже нещо...

Лукаш се поусмива — неговият приятел е улучил съвсем точно истината.

— Ти кое предпочиташ?

— Май че първото.

— Може би бъркаш! — отвърща шеговито Лукаш. — Да чуеш нещо, значи да изпълниш нещо...

— Надали! — поклаща глава Никифоров. — Аз получавам заповеди само от теб и военния министър... Това ми стига...

— Все пак добре е, ако можем да услужим с нещо на съюзника — отвърща сериозно Лукаш. — Това е в наш интерес.

Скоро те се отбиват от Княжевското шосе. Местността е пуста, но пътят е добре осветен. Колата приближава вилата на Делиус. Това е голяма вила с много солидна ограда, пред нея стои на пост български полицаи. Когато колата влиза в двора, още много цивилни немци с вид на военни ще се мернат пред очите им.

Вилата е силно осветена. На официалното стълбище е излязъл да ги посрещне сам шефът на немското военно разузнаване. Но в тоя момент той прилича повече на дрогерист или търговец, отколкото на офицер от абвера. Делиус е светлорус, пълничък, почти благообразен, едва по-късно Никифоров ще забележи неговия хладен проникателен поглед. Посреща гостите си много любезно, почти сърдечно, запознава се с генерал Никифоров.

— Много ми е приятно, господин генерал... Господа, имам чудесна новина за вас.

И като забелязва, че двамата го гледат очаквателно, заявява с тържествен глас:

— Паднал е Смоленск!

ДИКТОР. Само добре трениран душевно човек като генерал Никифоров няма да трепне при тежката новина. Това го спасява, защото Делиус съвсем преднамерено ги е изненадал, за да види как ще реагират.

Никифоров не реагира, нито мускулче не трепва по лицето му, погледът му остава все тъй любезен и приветлив. Но Лукаш се обажда зарадван:

— Ами нека ни е честито.

— Днес съм готов да бъда особено щедър с вас.

Той ги въвежда във вилата. Тя е просторна, елегантно мебелирана.

— При мен се сервира по желание! — казва гордо доктор Делиус. — Според вкуса на госта... Заповядайте, господа...

Той ги повежда към кухнята и сам, с щедър жест, отваря вратата пред тях. Изненадан, готвачът се изправя чинно пред двамата генерали с грамадния касапски нож в ръка. По масите край него като че ли се е изсипал рогът на изобилието — има всичко, от варени раци до суровите филета и бутове. Доктор Делиус навярно сам се е впечатлил от тая гледка, защото по лицето му се плъзва доволна усмивка.

— Готвачът ми е французин! — хвали се той и добавя на френски: — Кажете нещо, господин Пиер!

— Господата ще останат много доволни — отвръща на френски готвачът.

— А тук е събрана цяла Европа — продължава докторът. — Ето, моля ви се, истински португалски консерви... норвежка пушена риба, унгарски салам, пражка шунка, току-що я получих, италиански морски деликатеси. Имам отлични вина, разбира се, италиански, испански, френски, макар че лично аз предпочитам нашия мозел.

— А България? — запитва Лукаш. — Ние с какво сме представени?

— Вижте тия меса! — казва Делиус гордо. — Според мен тук вие сте най-силни, месото ви има вкус на дивеч... И у нас особено много го ценят, особено тия, които разбират... А плодовете са от Гърция, портокали и мандарини, вие, разбира се, нямате.

Увлечен в своята нахална разбойническа лакомия, Делиус дори не поглежда гостите. Иначе би забелязал презрението в очите на Никифоров.

— Скоро ще увеличим асортимента. — продължава Делиус гордо. — Ще прибавим черния хайвер, съомгата, чудесната лосасина... И водката, разбира се... Казват, че е много сериозно пите... И тъй, господа?... Например вие, господин генерал? — обръща се той към Лукаш.

— Оставам всичко на вашия вкус! — отвръща скромно Лукаш.

— Няма да сбъркате... А вие? — запитва той Никифоров.

И получава съвсем неочакван отговор.

— Благодаря ви... Но аз не ям месо.

— Сериозно? — запитва смаян Делиус. — Не може да бъде... Да ви кажа право досега не съм виждал офицер вегетарианец.

— Аз съм преди всичко юрист — отвръща Никифоров. — А юристът трябва да има спокоен и трезвен ум...

— А според мен юристът преди всичко трябва да служи на царя и на родината.

— Обезателно! — отвръща шеговито Никифоров. — Но защо чрез стомах си?

— Все пак стомахът е основата на човешкото съществуване... А не идеите, както си въобразяват някои... Но аз ще се погрижа добре и за вашия вегетариански стомах, господин генерал... Имам прясна риба, карфиол, гръцки маслини, чудесни италиански спажети, които ще опитам и аз, заедно с вашия чудесен бекон, от който не се отказвам дори през лятото... А, ето и полковник Емерих, той също предпочита хубавите млади прасенца, особено женските...

Зад гърба им се е появил мършав полковник с отличителните знаци на СС. Той отдава чест, но доста небрежно, както се полага на победителите на света.

— Полковник Емерих, моля ви, представете на гостите своите дами — казва Делиус, — докато се разберем с Пиер.

Полковникът повежда гостите си към хола.

— Това е госпожица Анелизе, секретарката на нашия домакин. А това е госпожица Шарлота, от нашата метеорологична служба...

ДИКТОР. Очевидно Делиус се е погрижил не само за стомасите на генералите... но и за очите им, при условие че не са много претенциозни.

В хола влиза келнер в официално облекло и поднася аперитива.

Всички са насядали около богатата трапеза. Вечерята е вече към своя край.

— На Европа са нужни преди всичко храна и гориво! — говори доктор Делиус. — А Русия ни ги предлага просто в неограничени количества. Ние ще въведем в Русия нов ред, нова организация на труда, ново разпределение на богатата. Нашите хамбари ще прашят, вие най-сетне ще си отдъхнете! — той се засмива.

— Според вас падането на Москва ще означава ли край на войната? — запитва Никифоров.

— Фактически — да! — отвръща уверено Делиус. — Хитлер не е Наполеон. Наистина Наполеон беше много голям полководец... Но пълен политически дилетант... Ние ще предложим на руския селянин земя... Хубава, руска земя!... Своя!... И той сам, без наша помощ ще се справи с болшевиките.

Вечерята е свършила, сега цялата компания е в хола. Анелизе пуска грамофона, понасят се звуците на доста блудкаво немско танго.

— Дами канят! — обажда се тя с престорено оживление. — Ще позволите ли, господин генерал.

И тя се отправя към генерал Лукаш, който малко неохотно се повдига от мястото си. И Шарлота прави малко неспокоен фелдфебелски реверанс пред полковника. Двете двойки се понасят в танца. Лукаш изглежда малко отегчен, но немският полковник видимо се старае да угоди на дамата си.

Делиус и генерал Никифоров остават сами. Известно време Делиус гледа благосклонно към танцуващите.

— Радвам се, че се запознах с вас, господин генерал! — започва внимателно Делиус. — Независимо че нашите лични вкусове не съвпадат. Но аз дълбоко уважавам вашите предпочитания, в това отношение те съвпадат с вкусовете на нашия фюрер.

— Благодаря ви за хубавия комплимент! — отвръща Никифоров.

Гласът му е спокоен, но Делиус го поглежда бързо. Няма ли в тия думи някаква скрита иронийка?

— Тъй че ще си позволя да бъда откровен с вас, както се полага между съюзници и приятели... Вие знаете добре, господин генерал, защо сме тука. Това всеки добър българин знае. По силата на обстоятелствата вашата страна се оказа непосредствен тил на армията на фюрера. И ние сме заинтересовани на живот и смърт тоя тил да бъде спокоен и гарантиран.

— А нима не е? — запитва с наивно учудване Никифоров.

— Ще трябва да ви разочаровам, ако не сте добре информиран. От началото на войната досега срещу нашата армия са били извършени повече от шейсет сериозни саботажа... Само според днешната сводка са били прекъснати на две места нашите вътрешни телефонни комуникации — край Самоков и Горна Джумая. Нашите сведения са, че Комунистическата партия е провела обща мобилизация... И ни е обявила тотална война. Ако продължим да дремем, те могат да ни поднесат много неприятни изненади. И не само на нас, но и на вас.

— За борба с комунистическата опасност сме създали специални сили, господин Делиус...

— Не говоря за тях... Мисълта ми е, че и вашата борба с тях трябва да добие тотален характер. Вие сте един много важен орган в тая борба, господин генерал... И ние искаме да знаем как сте се подготвили за тая дейност...

Никифоров поглежда продължително доктор Делиус.

ДИКТОР. Генералът се беше подготвил много старателно за тая среща. И все пак откровеното нахалство на доктор Делиус го изненада.

— Извинете, доктор Делиус — отвръща той. — Но сведенията, които ми искате, на прост език се наричат военна тайна... Като юрист аз най-малко имам основание да нарушавам законите.

— Но ние сме съюзници, господин генерал — казва меко докторът. — Имаме общ фронт, воюваме против един и същ враг...

— Искрено казано, аз няма какво да крия от вас, господин Делиус. Но ако ви попитам какви са вашите задачи и как ги изпълнявате, вие ще ми отговорите ли?

— Но нашата служба е секретна, господин генерал.

— Всяка военна служба е секретна, вие много добре знаете това. А има толкова прост начин да научите всичко, което ви интересува. Направете официално запитване и ще ви информирам най-подробно за всичко, което ви интересува.

Делиус нервно подръзва от смешния ориенталски чибук, който държи в ръцете си. — Дани аз мога да взема от когото си пожелае! — отвръща високомерно Делиус. — За мен по-важно беше да разбера отношението ви към армията на фюрера.

— Грешен метод, искрено ви казвам! — отвръща спокойно генералът. — По тоя начин надали ще откриете вашите сериозни приятели. А тия които са готови да служат всекиму...

ДИКТОР. Доктор Делиус поглежда много внимателно генерала. Такава умна и достойна съпротива той надали е очаквал. Не му остава нищо друго, освен внимателно да отстъпи.

— Сигурно сте прав, господин генерал! — казва той миролюбиво. — Прощавайте,

ако съм бил нетактичен... Може би ние, немците, сме прекалено рационални, не обичаме да робуваме на предразсъдъци.

Към масата приближава немец от охраната. Той е добре облечен, но като при всички военни панталоните му са малко къси.

— На телефона, господин докторе.

Делиус преминава през ~~хотел~~, като се усмихва приветливо на танцуващите. Въпреки своите натежали кавалери в тая компания по-доволни изглеждат жените. В кабинета си той взема телефонната слушалка.

— Кой е?

— Подполковник Костов, господин Делиус.

Подполковникът говори навярно от кабинета си в министерството.

Надпис през екрана: „Подполковник Костов, началник на разузнаването при българската армия.“ Това е доста елегантен офицер и както ще видим по-късно, с изискани, почти салонни маниери.

— Кажете, подполковник? — запитва свойски Делиус.

— Имам интересна новина за вас.

— Тъй ли?... Приятно ми е да чуя... За съжаление има две дървени глави при мене ... Но няма значение, елате веднага, ще гледам да ги експедирам някак си.

— — — — —

Сега всички са около масичките с кафетата и ликьора. Отново говори доктор Делиус.

— С генерал Лукаш работата е малко по-сложна. Неговото посещение е държавен въпрос... Но с вас, генерал Никифоров, въпроса мога да уредя и аз... Вие ходили ли сте в Берлин?

— Не, само в Мюнхен и Кьолн.

— Да, разбирам ви, навярно смятате, че Берлин е скучен, прусашки град... Може да е бил някога... Но сега Берлин е истинската столица на Европа, най-безгрижният град в Германия... И в Берлин са най-хубавите нощни и увеселителни заведения... Вие сте наистина вегетарианец, но надявам се не абсолютен! — той многозначително се засмива.

Точно в тоя момент в хола влиза подполковник Костов. Като вижда двамата генерали, той лекичко се сепва — очевидно не е очаквал такава среща. И Лукаш изглежда шокиран — явно не е спазен етикетът, подполковникът не може да седи наравно с тях. И Костов остава прав, в леко недоумение, дори не се досеща да поиска разрешение да остане. Но Делиус фамилиарно му посочва един стол, сам му поднася чашка ликьор — интимен жест, който не си е позволил с генералите. Лукаш съвсем се наежва.

— Не е ли време за нас, господин генерал? — поглежда той към Никифоров.

— Да, прав сте... Храната, макар и великолепа, се оказа малко тежичка за мен!

— Да, виждам, че няма да остарееете скоро! — кимва любезно Делиус. — За вашата външност и аз съм готов да пожертвам някое и друго приятно удоволствие...

— Правилно! — изгракват и двете жени.

Генералите стават едновременно. Делиус ги съпровожда до изхода, прощава се любезно с тях. Но те още не са се настанили в колата, и той обръща гръб и влиза във вилата. Костов го посреща неспокойно.

— Защо не ме предупредихте? — запитва той. — Получи се малко неудобно положение.

— Нищо, и без друго ми досаждаха! — казва нехайно Делиус. — И между впрочем генерал Никифоров никак не отговаря на вашата характеристика.

— Защо? — поглежда го изненадан Костов. — Много умен и способен генерал. В сравнение с него Лукаш е просто един надут балон. И не е много надут на всичко отгоре.

— Мен не ме интересуват умни генерали — казва малко троснато Делиус. — Мене ме интресуват верни генерали... А тоя е прекалено самостоятелен...

— Та нали именно затова го поканихме?

— Нищо, както и да е, ще трябва да се погрижим за него. Но кажете ми сега новината?

Лицето на подполковника става изведнъж много сериозно.

— Тъкмо случай, какъвто ни трябваше, господин докторе... В първи и шести пехотен полк в София е разкрита голяма комунистическа конспирация.

— От кого? — запитва сдържано Делиус. — От вашите органи?

— Не, съвсем случайно... В Тетевен един войник е бил забелязан, че продава някакъв пистолет. И лично кметът се е обадил на дежурния офицер, някой си капитан Янев. Войникът бил арестуван и доведен веднага в казармата.

— Комунистите не продават пистолети, Костов! — казва скептично Делиус. — Те ги пазят за себе си.

— А защо трябва да бъде непременно комунист?... Важно е да знае нещичко... А той изглежда, че знае...

Двамата генерали се връщат с колата на Лукаш. Сега нощта е съвсем пуста, по шосето не се мяркат ни коли, ни хора.

— И все пак можеше да бъдеш малко по-любезен с него — казва Лукаш.

— Въпросът е до принципа, Коста...

— Принципът! — измърморва недоволен Лукаш. — В края на краищата тяхната армия е в София... А не нашата в Берлин...

— Искаш да кажеш, че са наши господари?

— Не държа на точната дума.

— А означава ли това, че ще воюваме заедно с тях?

— Да, ако се наложи...

— Дори срещу Русия.

— Не, те не искат това от нас... Пък и докато мобилизираме и се подготвим, войната благополучно ще свърши.

Никифоров мълчи известно време, после казва огорчено:

— Коста, явно е, че ми нямаш доверие.

— Глупости! — отвърща Лукаш искрено. — Защо да ти нямам доверие?

— Не знам защо... Но така е...

— Приказки! — казва пренебрежително Лукаш.

— Не, Коста, нека бъдем искрени... Преди месец нарочно те попитах дали Германия ще нападне Русия. Просто да проверя отношението ти към мене! Тогава ти категорично отказа... А много добре знаеше от Даскалов какво му е казал Рихтхофен... Както знаех и аз...

Лукаш поглежда малко стреснато приятеля си. Явно, че Никифоров го е хванал на-тясно, мъчно може да намери убедителен отговор. И все пак намира нещичко.

— Това е друго! — казва той. — Тая тайна не беше наша, българска. Но сега ти казвам истината — не е предвидено България да вземе участие във войната срещу Русия... Те не са тъпаци, съобразяват се с положението. Както виждаш, паметникът на Цар Освободител все още си стои на мястото.

Квартирата на Емил.

БРЕЗА. Генерал Лукаш е декларира пред Жулин, че не е предвидено България да участва във войната против Съветския съюз. Охотник.

Зала в двореца. Германският посланик Рихтхофен чака търпеливо да бъде приет от царя. Облечен е в официалната дипломатическа униформа, с пречупен кръст на ръкава, видът му е доста тържествен.

Надпис — германският посланик в България Рихтхофен.

Вратата се отваря, влиза хofмаршалът в церемониалното си облекло.

— Негово величество ви чака, господин посланик.

Рихтхофен подръпва пеша на куртката си и с твърда стъпка се запътва към приемната.

ДИКОТР. Тая аудиенция на Рихтхофен бе подготвена внимателно от доктор Делиус. Всеки ход бе грижливо пресметнат. И все пак...

Царят влиза усмихнат от другия вход. Той е в цивилно облекло, видът му е много любезен и приветлив.

— Винаги се радвам да ви видя, господин посланик.

— А за мен това е особена чест, ваше величество.

— Заповядайте, седнете...

Двамата се разполагат един срещу друг край ниска странична масичка.

— Искам да ви поздравя преди всичко в бляскавите победи на германското оръжие, господин посланик... Денят е винаги хубав, когато има добри новини от фронта.

— Благодаря, ваше величество.

— И с какво мога да ви бъда полезен.

— Няма да скрия истината от вас, ваше величество. Доведоха ме последните неприятни събития...

— Извинете, какви събития? — не разбира царят.

— Става дума за разкрития заговор.

Царят, който любезно се е навел малко напред, се обляга на кaнaпeтo. Лицето му изведнъж става затворено и неприветливо.

— Какъв заговор? — запитва той хладно. — Някой ви е подвел, господин посланик.
— Може би не съм намерил най-точната дума — отвръща той. — Вие наричате това конспирация, струва ми се... Става дума за разкрития комунистически заговор в първи и шести полк в София.

Царят не реагира веднага.

— Сигурен съм, че е някаква дреболия!... Иначе своевременно биха ме уведомили...

— За съжаление не е дреболия, ваше величество. Арестувани са около трийсет войници. Още от първите показания личи, че става дума за сериозен заговор. Според плановите на конспиративната организация се предвиждало бунтът да избухне на 15 септември. Най-напред е трябвало да бъдат избити всички родолюбиви и предани офицери. Аз не зная подробности, но крайната им цел е била навярно да завземат властта.

Царят слуша все тъй намръщен.

— Извинете, струва ми се, че целият този разговор става безпредметен. Аз нямам никаква информация.

— Много ще съжалявам, ако неволно съм ви поставил в неудобно положение, ваше величество.

Нов грешен ход. Това съвсем нервира царя.

— Навярно някой друг се е поставил в неудобно положение! — отвръща той. — И не знам дали по начало не сте сбъркали адреса... Не е моя работа да се занимавам с конспирации.

ДИКТОР. Едва сега Рихтхофен разбира, че е пред прага на политически скандал. А когато има скандал, един посланик ще бъде пожертвуван много по-лесно от един цар.

— Още веднъж моля да ме извините! — казва Рихтхофен. — Може би наистина съм зле информиран. Но това не е най-важното. Да приемем, че тая конспирация изобщо не съществува. Но има и други обезпокоителни факти... Във връзка с тях исках да развия някои по общи мисли...

Той прави кратка пауза и добавя тактично:

— Ако разрешите, разбира се.

— Моля! — отвръща царят, но остава прав.

Сега и Рихтхофен трябва да говори прав, това му е неудобно, през време на разговор той на два пъти обърсва потта си.

— Не ми се иска да започна от най-баналното. Но ще се наложи все пак... България, ваше величество, е непосредственият тил на нашите армии. Ние сме заинтересовани тоя тил да бъде колкото се може по-спокоен и сигурен.

Рихтхофен повтаря почти дословно аргументите на доктор Делиус пред генерал Никифоров. Царят се разхожда бавно, не може да се разбере дали слуша или не.

— В тоя смисъл борбата срещу комунистическата опасност е за нас от огромно значение...

— Навярно смятате, че не водим борбата срещу комунизма с необходимата... — той уж търси думата един миг — строгост? Грешите, господин посланик. Кажете ми някоя друга европейска страна, в която тая борба да се е водила по-безкомпромисно... И бих казал по-безпощадно.

— И все пак има някои факти...

— Какви факти?

— ... които говорят поне за липса на достатъчно деловитост... Ето кредитите на разузнавателния отдел все още стоят в чекмеджето на военния министър... А ако тоя отдел беше на мястото си, сега нямаше да говорим за конспирации. Ако не познавах лично военния министър, бих казал, че той просто толерира комунистите... Макар че всъщност само подценява опасността.

— Генерал Даскалов е способен и предан офицер! — казва намръщено царят.

— Да, наистина, никой не спори за това. Но за сегашните времена това е малко. Не е достатъчно да бъдеш само предан, а деен и енергичен. Извинете, ще бъда откровен с вас, ваше величество... Но това мнение се определя и от главната квартира на фюрера.

Царят за първи път замълчава. Това като че ли заприличва на ултиматум, доста изненадващ за него.

— В главната квартира на фюрера съм чувал съвсем други оценки за личността на генерал Даскалов — казва той.

— Времената стават все по-динамични, ваше величество... И изискват все по-динамични хора. Ето, да вземем за пример Военно-съдебният отдел, ръководен от генерал Никифоров. Досега не е издадена нито една присъда!... Нито една...

Царят неочаквано се усмихва.

— Виждам, че сте отличен приятел на България — казва той. — И сте дълбоко загрижен за нейната сигурност... Много ви благодаря за това, господин посланик... И ако все пак някой ден се наложи да напуснете нашата страна, ще ви наградя с най-високото отличие, което някога съм давал на чужд посланик.



И докато Рихтхофен малко объркано разсъждава комплимент ли е това, или лош намек, царят става от бюрото си и натиска звънеца.

ДИКТОР. В тоя малък непредпазлив двубой, както трябва да се очаква, победител ще излезе царят. Рихтхофен скоро ще напусне страната, заместен от Бекерле. Новият гаулайтер ще си вземе поука от злополуката на първия.

В салона влиза лакей с поднос. На подноса има две много красиви кристални чашки, не съвсем пълни. Лакеят поднася напитките.

— Да пием за победите на германското оръжие, господин посланик. Те ще решат без остатък всичките ни дребни спорове.

* * *

Кабинетът на генерал Никифоров. Звъни телефонът за пряка връзка с министерството. Генералът вдига слушалката.

— Даскалов се обажда... В пет часа ще ни приеме негово величество... В четири и половина трябва да бъдете при мен!

— Слушам, господин министре!

Генерал Никифоров мисли известно време, после вдига слушалката на външния телефон.

* * *

В дома на генерал Никифоров. Дватамата с Пеев са в кабинета, изправен пред огледалото, генералът тъкмо прикачва към новия си мундир бойните си отличия и ордени.

— Ще го стреснеш с тия ордени! — казва шеговито Пеев. — И все за храброст... Сега дори в армията не обичат храбреци, предпочитат мижитурките.

— Един от тях ми е връчен лично от царя — отвръща Никифоров. — Когато беше престолонаследник, разбира се...

— И след това никога не те е приемал?

— Никога... Дори на прием не съм бил канен в двореца... Ръкувал се е с мене на паради и церемонии.

— Интересно! — замислено казва Пеев. — Но вестник „Дневник“ днес пише, че сутринта и Рихтхофен е бил приет от царя...

— Какво общо имам аз с Рихтхофен?

— Делиус е неговият пръв съветник... А ти беше при Делиус.

— И ти смяташ, че сега заради мене? Само това не може да бъде. Аз съм дребна риба за тях... Пък и с Делиус се държах коректно, като един нормален български офицер...

— Искаш да кажеш — като един ненормален български офицер? — усмива се Пеев. — С него ти постъпи непредпазливо, Никифоре... Не може, когато искаш да яхнеш лъва, да го дръпнеш за опашката?

Никифоров се обръща към Пеев, като закопчава бавно копчетата на куртката си.

— Аз ти казах, че скоро ще хвърля тоя мундир!... С всичките му дрънкулки.

— Искаш да помогнеш на немците да влезат в Москва? — прекъсва го нервно Пеев. — Като избягваш от окопа си?... А имаше доблест да натрупаш тия кръстове за тях през миналата война!

— И ти имаш ордени! — казва Никифоров. — И на мое място щеше да постъпиш точно като мен.

— Не! — казва остро и категорично Пеев. — Та дори ако стане нужда да слезна в ада!

Никифоров го поглежда разстроен.

— Но аз не мога! — отвръща той тихо. — Наистина не мога! Представяш ли си? Да подписвам смъртни присъди на комунисти!

Гледа го втренчено и добавя с решителен тон:

— Ще напусна службата, Александре... Нямам друг изход...

И отново се обръща към огледалото. В тоя миг вижда, че на прага е застанала жена му. Лицето ѝ е много добро в тоя миг, добро и тъжно.

* * *

Кабинетът на царя. В едно от креслата е седнал скромно облечен мъж на средна възраст. Видът му е толкова невзрачен и незначителен, че човек неволно се чуди какво може да търси в кабинета на един цар. Но в замяна на това държането му е много спокойно и уверено, той говори с мек убедителен глас.

— Войната няма да свърши тая зима, ваше величество. Нито идната зима... Войната ще се затегне.

— Не може да бъде! — казва гневно царят.

— Ето вижте изчисленията, ваше величество... Звездите и числата не лъжат като хората. Звездите са живата история на света — и миналата, и бъдещата. А числата — символи на вечни истини!... Ето вижте!

Царят се навежда над една малка масичка, съсредоточено разглежда нещо, което ние не виждаме.

ДИКТОР. Коста Лулчев, таен съветник на царя... препоръчан от княгиня Евдокия, той минаваше за ясновидец в двора на монарха.

— Но това може да бъде фатално? — казва разтревожено царят.

— Защо, ваше величество?

— Как така — защо? Ако германците загубят войната...

— Важното е вие да не загубите войната, ваше величество...

— Но ние сме свързани с германците — казва нервно царят.

— Вие сте свързани на живот и смърт само с вашата корона... Защото не е само ваша, а и на вашия син...

В кабинета влиза Груев.

— Господата чакат, ваше величество! — казва Груев много внимателно и предпазливо.

— Нека почакаат! — отвръща малко троснато царят.

Един от хубавите старинни часовници показва пет часа и двадесет и пет минути.

Залата за аудиенции. Двамата генерали и един цивилен търпеливо чакат да бъдат приети. Третият е директорът на полицията.

Надпис — П. Драголов, директор на полицията.

От тримата той изглежда най-неспокоен. Драголов поглежда към военния министър.

— Господин министре, имате ли някаква представа за какво ни вика негово величество?

— Никаква! — отвръща искрено Даскалов.

— Във всеки случай рано е още за ордени! — обажда се шеговито Никифоров.

Драголов, както всеки полицай, е лишен от чувство за хумор. И точно в тоя момент влиза царят. Той ги поглежда бегло и се отправя към мястото си.

— Седнете, господа!

Гласът му е сух, в него се чувствава раздразнение.

Тримата сядат в удобните кресла. Царят се разполага срещу тях, движенията му са все още нервни и неспокойни.

— Тая сутрин приех Рихтхофен! — започва той. — И той беше любезен да ме уведоми, че в първи и шести полк била разкрита голяма комунистическа конспирация... Много странно, господин министре, много странно! Да научавам от чужденци какво става в моето царство. Как ще ми обясните тоя парадокс, господин министре?

— Не искаме да ви безпокоим напразно, ваше величество.

— Как тъй напразно? — кипва царят. — Комунистически заговор е извънредно произшествие! А както, надявам се, ви е известно, аз съм върховният вожд на тая армия.

— Много моля да ме извините, ваше величество. Но следствието е едва в началото. Аз исках да ви докладвам не предположения, а действителни факти.

— Кой води следствието?

— Генерал Ников... Имах съзнание за сериозността на инцидента. И натоварих лично командира на първа армия да се погрижи за следствието. Следната дистанция съм аз...

— И досега не са ви докладвали нищо? — запитва озадачен царят. — За какво ви е военното разузнаване?

— Подполковник Костов наистина ми докладва тая сутрин, че конспирацията навярно ще се разшири. Но и той не знае нищо конкретно. Генерал Ников не обича да се бъркат в работите му. Аз останах с впечатление, че все още няма какво да се докладва.

— А ето че има! — казва царят троснато. — Според Рихтхофен на 15 септември те трябвало да завземат казармите... и да извършат военен преврат.

— За пръв път чувам такова нещо! — казва Даскалов смутено.

— Вие чувате за първи път, аз чувам за пръв път. А питам се откъде Рихтхофен знае? Аз съм сигурен, че сведенията му ще се потвърдят, иначе не би рискувал да бърбори измишльотини!

— Не допускам чак дотам, ваше величество!

— Вие, Драголов, какво знаете по тоя въпрос?

— Струва ми се, ваше величество, че сведенията на господин посланика са доста преувеличени. Следствието там водят неопитни хора начело с някой си капитан Янев. Извинете, но той е много прост, син на файтонджия. Сигурен съм, че се е престарал.

— Как тъй на файтонджия? — запитва царят шокиран.

— Такива са нашите сведения, ваше величество... Предполагам, че е запасен... Конспирация — разбирам, това трябва да се очаква. Но да правят опит да завземат властта — това е смешно! Дори ние да спим, германците така ли ще ги оставят?... Комунистите съвсем не са глупави, те винаги знаят какво правят.

— Вашето заключение?

— Следствията трябва да се водят от опитни хора... Иначе могат не само да ни подведат, но и компрометират.

— Вие, генерал Никифоров, какво ще кажете?

— Съвсем за пръв път чувам за тая конспирация, ваше величество. Разрешете, но имам чувството, че цялата тая история е доста нескопосано монтирана.

— Монтирана? И с каква цел според вас?

— Да се компрометират някои хора... И да се форсират някои събития.

Царят го поглежда много внимателно. Очевидно думите на Никифоров живо са го заинтересували.

— А какво ви дава основание да мислите така?

— Ами, от една страна, фактите, доколкото има такива, старателно се крият от военния министър. А, от друга страна, както сами ще се уверите, силно ги преувеличават пред вас. Може би целта е да се компрометира военният министър, ваше величество.

Едва забележима хитра усмивка се появява на устните на царя. Той приближава Никифоров и го поглежда съвсем отблизо в лицето.

— Интересно е пък вас защо са искали да компрометират?

— Мога да предположа, ваше величество, за какво са ме наклеветили. Че досега не съм издал нито една присъда по ЗЗД.

Сега царят е наистина шокиран. Но естествено се мъчи да скрие това.

— А защо наистина?

— Тоя въпрос ми зададе неотдавна и генерал Кочо Стоянов във висшия военен съвет. А както е известно, той е много близък приятел и на Рихтхофен, и на Делиус...

— Тъй!... А вие какво му отговорихте?

— Казах му истината — че не може да има присъди, без да има дела. Аз не мога да си измисля дела... Макар че Рихтхофен се опитва да измисля преврати...

— Много сте уверен във вашите предположения, генерал Никифоров! — отвръща царят малко недоволно.

— Те почиват върху факти, ваше величество... Преди два дни доктор Делиус ни покани на вечеря заедно с генерал Лукаш... Той поиска от мен сведения, които представляват

военна тайна... Казах му, че ще отговоря с удоволствие на всичките му въпроси, ако ми ги зададе писмено...

— Да, правилно сте постъпили, генерал Никифоров. Ние наистина сме искрени и верни съюзници на Германия. Но в същото време сме и суверенна държава. — Поглежда ги и добавя: — Благодаря ви, господа, това е всичко... Останете още няколко минути, генерал Даскалов.

Никифоров и Драголов излизат. Царят сега изглежда много по-любезен, лицето му е почти приветливо.

— Интелигентен генерал! — казва той като че ли повече на себе си. — Съжалявам, че не съм го познавал досега.

— Той е един от нашите най-образовани и културни генерали, ваше величество... И отличен юрист. За него съм сигурен, че никога няма да направи прибързана и немислена стъпка.

— Досега самостоятелен! — продължава да говори царят, но това вече не звучи като комплимент. — Убеждения?

— Убеждения?

Военният министър е доста затруднен, изглежда, че само този въпрос не е очаквал.

— Или ще кажете, че един генерал не е длъжен да има убеждения? — казва царят сеговато.

— Като цивилен минаваше за теософ, ваше величество... Други пък го смятат за толстоист. Струва ми се, че нито едното е вярно, нито другото. Но е пълен въздържател и вегетарианец, може би оттам идват и тия приказки...

Последното известие като че ли не прави добро впечатление на царя.

— Не обичам фанатици! — измърморява той. — Това е белег на ограничен интелект...

— Не, не е фанатик, ваше величество... Известен е на всички като човек на дълга и морала... И в това отношение е съвсем безукорен.

Но царят сякаш не чува последните думи. Той крачи замислен из кабинета си, после спира пред министъра.

— Господин генерал, искам утре до обяд да знам истината за военната конспирация!... Точната истина!...

— Ще направя всичко, което е възможно, ваше величество!...

— И опитайте се да разберете кой е информирал Рихтхофен?... Съвсем внимателно, разбира се.

Тоя път царят се ръкува със своя министър и се отправя навън.

* * *

Генерал Никифоров предвидливо е дочакал министъра. Сега и двамата са в кабинета му, все още обсъждат последиците от аудиенцията.

— Според мен няма никакво съмнение кой е информирал Рихтхофен... Или по-точно доктор Делиус... Подполковник Костов!

Даскалов не изглежда изненадан.

— Мислиш ли? — запитва той неохотно.

— Не мисля, а знам... Той дойде у Делиус, когато бяхме там с Лукаш... Стори ми се доста възбуден!... Двамата с Делиус едва дочакаха да си отидем...

— И смяташ, че всичко е насочено срещу нас? — запитва Даскалов мрачно.

— Ами то си личеше и от поведението на царя... Посланикът е имал само една цел — да ни компрометира.

— Но защо? — възкликва Даскалов с искрено недоумение, със спотаен страх може би...

— Ами ясно защо!... Навярно имат пред вид свои по-доверени хора... И много по-попослушни — на Хитлер, разбира се, не на нашия цар...

— Но това е отвратително! — възкликва гневно Даскалов.

— И все пак според мен не е толкова страшно. Царят няма да се лиши току-тъй от един свой човек! В когото е напълно сигурен.

Даскалов го поглежда с признателност.

— Благодаря ви, Никифоров! — казва той искрено. — За мен това е по-важно от поста ми...

После сърдито става от мястото си.

— Ако съм сигурен, че всичко излиза от Костов, веднага ще го махна от пътя си.

— Не ви съветвам дори да се опитате, господин министре... Германците ще го защитят най-енергично и царят, разбира се, ще отстъпи.

— Макар че Костов фактически го е zlepоставил?

— Политиката си е политика.

— Но няма германците не разбират, че той е един най-обикновен бонвиван.

— Разбират, естествено!... И може би точно това им е нужно... Не ви ли прави впечатление, че Костов е доста добре осведомен! Работата е много проста. Костов ги информира...

мира за всичко, което става у нас. А, от друга страна, абверът му събира трохиите от своята трапеза. Компенсация за услугите и да го задържат на поста.

Даскалов мрачно мълчи.

— Винаги ми е бил неприятен! — казва той. — Това не е офицер... А бардама.

— За нас сега най-важното е да докажем на царя, че сведенията на Рихтхофен са най-малкото силно преувеличени. Само това може да разкрие пред него играта им.

— Разчитам на тебе, Никифоров.

— Но ще трябва да ми дадете писмена заповед... Предполагам, че няма да ме посрещнат с отворени обятия.

Даскалов позвънява, на прага на кабинета се появява адютантът му и стегнато козирува.

* * *

Стълбището пред дома на генерал Никифоров. Възрастен мъж в полуградско-полуселско облекло малко колебливо позвънява на звънеца. В едната си ръка държи доста голяма селска бохча, която сякаш не се решава да остави на земята. На прага се показва слугинята и го поглежда въпросително.

— Тук ли е господарката?

— Тука е!

— Кажй й, че нося нещо... Кокошчица, масълце...

— Ей, сега! — казва зарадвана слугинята.

Тя влиза вътре, като оставя вратата леко открената. И селянинът най-сетне оставя бохчата. Вижда се, че е много разстроен и дори в един миг сълзи бликат от очите му. Той изважда селска кърпа, изтрива ги ревностно, след това избърсва и лицето си. Но видът му е все така напрегнат и измъчен. Слугинята отново се появява.

— Влез, влез! — казва тя благосклонно.

Селянинът влиза стеснително в хола, неловко се оглежда. Зад вратата с матирано стъкло свири пиано, това е дъщерята на Никифоров, която ще зърнем само за миг. Елена се е запътила вече към госта.

— Какво носиш? — запитва тя дружелюбно.

— Кокошчица — отвърща той. — Но е сварена.

— Сварена ли? — запитва Елена леко разочарована. — Дай да я видя?

Селянинът с малко разтрепери ръце развързва бохчата. Кокошката е хубава, едра и не само сварена, но и посолена с червен пипер. Очевидно не е била предназначена за продан.

— И колко струва?

— Да ви кажа право не ми е за продан, госпожа! — казва с мъка селянинът. — Нося я тъй... Искам само да знам какво става с момчето ми — жив ли е, здрав ли е, къде е?... — А той какъв е?... —

Ами войник — какъв!... Дойдох днес, да ви кажа право носех туй на командира му. А край казармите не дават да се припари — ни навън, ни навътре... Еле случи се наше момче на пост, едва успя да ми пошутне... Арестуваха го, бай Стойчо, като комунист. Бягай при началниците да го измолиш, докато не са го пребили от бой. И аз се запътих като несвесен — къде, къде, та тук.

— Откъде познаваш мъжа ми?

— Служил съм при него през Европейската... Нямахме по-добър в целия полк... Рекох си, той ако не може — кой? Поне туй да научи — за какво са го арестували? И да не е станала някаква грешка! А кокошката — какво?... И без туй за подарък съм я донесъл.

— Не, не! — казва уплашена Елена.

— Аз от сърце, госпожа... Нали го знам какъв човек е... А ако успее да ми помогне, измикай ще му стана, тъй да си знае!

— Успокойте се! — казва Елена. — Още нищо страшно не е станало. Най-сетне има закони в тая страна... А на моя мъж нали затуй му плащат — да пази законите.

И горчивина, и леко презрение се долавя в тона й.

* * *

Вече се е свечерило. Елена стои права край отворения прозорец. Лицето й е все още смръщено и замислено. Подухва слаб ветрец, леко разклаща тюлените завеси. В тоя момент навън шраква врата, Елена едва забележимо трепва и се обръща. Никифоров си е отключил сам и тъкмо влиза в хола. По умореното му лице личи съвсем слаба усмивка. Той по навик протяга ръка, за да целуне жена си по бузата, но тя нервно се дръпва.

— Какво ти е, Лена?

— Нищо! — казва тя сухо.

После се отстранява от прозореца и запитва троснато.

— Знаеш ли нещо за арести в софийските казарми?

— Едва днес научих! — отвръща Никифоров. — Но интересно ти откъде знаеш?...

— Обади ми се жената на майор Симов... много разтревожена. Каза ми, че са превърнали казармите в стокобойна.

— Не е за чудо! — казва мрачно генералът.

— Как тъй не е за чудо?... Ти в тая армия ли служиш?... Или в някоя друга?...

— Успокой се, Елена!... Ще ти разкажа.

— Не мога да се успокоя! — казва разтърсена от нерви Елена. — Тука дойде един селянин, баща на едно от арестуваните момчета. Просто плачеше.

— Не е само той, Елена!... Сега хиляди плачат... — казва генералът уморено. — Всеки ден и всяка минута.

— Но аз не искам да плачат в моя дом! — крива едва ли не истерично Елена. — И да се чувствам престъпница.

Никифоров я гледа — дълго, с горчивина, почти измъчено. Никога досега не е виждал жена си в такова състояние.

— Аз ще отида още утре в казармата! — проговаря най-сетне генералът. — И ще спра всички своеволия.

— Ти ме лъжеш!...

— Не те лъжа!... Имам заповед от министъра... Ето...

Той бърка в джоба си и наистина изважда оттам писмена заповед. Но Елена даже не я поглежда.

— Значи, ти можеш да му помогнеш? — възкликва тя. — Никифоре, много те моля!... Ако туй направиш, все едно че си го направил за мене.

— Чакай, на кого да помогна...

— Как на кого, на момчето... Нали ти казах, че дойде един селянин. Никифоре, страх ме е да го видя още веднъж.

В тоя момент навън се позвънява, Елена силно трепва.

— Той е! — възкликва тя уплашено. — Моля ти се да го приемеш... Бил е твой войник, много те моля.

Навън отново се звъни.

— Иди да му отвориш! — казва генералът.

* * *

Все още сме в хола на Никифорови. Селянинът е приседнал неловко на един от тапицираните столове. Генералът бавно се разхожда из стаята, слуша мълчалив и съсредоточен.

— Момчето ми не е комунист, господин генерал! — говори селянинът унило. — Може ли баща да не знае сина си? То е кротко момче, прибрано!

— И все пак не може съвсем без нищо, бай Стойчо! — казва генералът. — Знаеш ли поне с кого дружи?

— Ами с кого?... Май с никого!... До вчера беше момче, господин генерал!

— А да има някое момче от вашето село в казармата?... Кое то да е било комунист? Селянинът се замисля.

— Май че има едно! — казва той малко неохотно... — Учи до шести клас, пък го изключиха... Но то е в друга рота.

— Знаеха ли се?

— Може ли да не се знаят?... От едно село са...

— Добре! — казва генералът. — Утре ще проверя лично... Каквото и да е — ще гледам да му помогна. Но и ти трябва да ми събереш сведения от вашите селски големци... Като какъв го знаят — и как се е държал.

— Как се е държал? — въздъхва селянинът. — Като пиле, господин генерал. Това всички ще кажат.

Едва сега генералът се усмихва насърчително и му подава ръка. Селянинът я поема, после изведнъж се навежда да я целуне. Генералът бързо я дръпва.

— Върви, върви, бай Стойчо... Хора сме, трябва да си помагаме.

* * *

Канцелария в казармата на първи полк. Както всички военни канцеларии тя е твърде тесничка и доста оскъдно мебелирана. Зад единственото бюро е седнал добре гледан офицер, подполковник, в изискана униформа. Млад подпоручик току-що е подал някаква папка, подполковникът нетърпеливо я разгръща.

ДИКТОР. Подполковник Сава Куцаров, началник на РО₂, вътрешното разузнаване в армията... Известен главорез от събитията през 1925 година.

Куцаров вдига глава от папката — явно това са показания на арестуваните войници. Видът му е разгневен.

— Ами то нищо не се разбира? — казва той. — Тия хора грамотни ли са?... Или нямат ръце?

— Нямат, господин подполковник — тихо, но все пак натъртено отвърща младият офицер.

Куцаров повдига глава и го поглежда мрачно.

— Как тъй нямат?...

— Просто нямат!... Ръце без нокти какво са, господин подполковник.

— Подпоручик, чуваш ли се какво приказваш? — запитва троснато Куцаров.

— А вие знаете ли, господин подполковник, какво става около вас?

— Какво — според теб? — запитва подигравателно Куцаров.

— Дори нямам думи, господин подполковник.

Едва сега Куцаров го поглежда по-внимателно, вижда се колко му е трудно да сдържи гнева си.

— Вие не бяхте ли син на генерал Тошев?

— Внук, господин подполковник.

— Срамота! — криеся внезапно Куцаров. — Внук на такъв прославен български генерал... И да се държи пред мен като някакъв пораженец...

— Аз съм първенец на випуска, господин подполковник! — казва вече съвсем приbledял подпоручикът. — Имам часовник, подарен от негово величество.

Подпоручикът траква токовете и без да отладе чест, тръгва към вратата. Куцаров се готви да кресне нещо след него, но в тоя момент някак припряно звънва телефонът. Докато говори с дежурния офицер, гласът му е все още гневен и раздразнен.

— Кой?... Генерал Никифоров... Какво иска от мен?

— Не знам, господин подполковник! — отвърща дежурният офицер.

— Как тъй не знаеш... Имаш заповед от генерал Ников да не пускаш тук никого.

— Опитал се да го спра, господин подполковник... Но той ми показва заповед от министъра... Каза, че иска да говори лично с вас...

Виждаме как генерал Никифоров прекосява сам казармения двор. Плацът е съвършено пуст, гол, безрадостен. Никакъв човек не се мярка по него. Но затова пък войниците са струпани по зарешетените прозорци — мълчаливи, изпалшени, мрачни. Един, втори, трети прозорец, все същата страшна гледка, сякаш това не е казарма, а някаква мрачна ка-торга.

* * *

Отново сме в кабинета на Куцаров. На тоя прочут главорез му са свойствени както хитростта, така и изисканото поведение. Това ще му помогне по-късно да се издигне до много по-високи постове. Сега, когато генерал Никифоров е при него, той е неузнаваемо мек и коректен.

— Да, разбирам вашата загриженост! — говори Куцаров. — Но ние сме загрижени още повече, защото отговаряме с главите си...

— Вашата глава е наистина безценна, подполковник — казва Никифоров с едва подтискано презрение. — Но се страхувам, че тоя път не е намерила най-сполучливите ходове... Защо не сте докладвали досега нищо на военния министър?...

— Следствието е в ход, господин генерал... Но все още нищо определено и сигурно не знаем!

— Искам да ви кажа, че си играете с огъня, Куцаров... Тогава откъде на германския посланик са известни толкова подробности. Него сте благоволили да информирате...

— Извинете, но откакто е почнало следствието, изобщо не съм напускал казармите — все тъй меко, дори мазно отвърща Куцаров... — Ще запалите ли, господин генерал?

— Не пуша... Тая ваша декларация означава ли, че носите всички отговорности за това следствие?

— За съжаление — не, иначе досега щеше да има много по-реални резултати.

— Засрамете се, подполковник... В казармата се готви бунт, а военният министър научава това от царя... Трябва да ви кажа, че и негово величество е много разгневен. И непременно ще потърси отговорност...

Това изглежда, че стресва Куцаров.

— Да, разбирам вашето недоволство! — казва той любезно. — И напълно го споделям... Но лично аз, както ви казах, и при най-добро желание не съм имал възможност да информирам никого...

— Кой освен вас знае за хода на следствието?

— Генерал Ников, който отговаря за него... И моя шеф, естествено.

— Подполковник Костов?

— Да, той живо се интересуваше от всички показания! — отвърща Куцаров многозначително.

— Добре, дайте ми показанията! — казва твърдо генералът.
 — Кой точно?
 — Тия, в които заговорниците са признали, че са се готвили да избият офицерите на 15 септември.
 Въпреки своето блазирано спокойствие Куцаров видимо трепва.
 — Знаете, че не е редно... Следствието още не е приключило.
 — Аз имам заповед! — казва сухо генералът. — До обяд трябва да докладвам на министъра истинското положение на нещата... Да ви казвам ли още веднъж, че това е височайшо разпореждане.
 — Ето докъде водят дългите езици! — казва мрачно Куцаров.
 Куцаров изважда една папка от чекмеджето и я подава неохотно.
 — Прочетете първите две показания... Те ще ви бъдат съвсем достатъчни.
 Никифоров отваря папката и се вдълбочава в показанията.
ДИКТОР. Тия страници ще влязат в историята на българското революционно движение. И потомците ще ги четат, изтръпнали от ужас и гняв.

— — — — —

Най-сетне Никифоров вдига глава от показанията. Вижда се колко трудно му е да сдържи своето възмущение и покруса.
 — И вие сериозно смятате, че тия показания са някакво доказателство?
 Вън от себе си, генералът нервно пъха листовите под носа на Куцаров.
 — Чии са тия петна кръв?... Ваши? Или мои? Те наистина са доказателство!... Но за насилнията, които тук сте извършили.
 За пръв път Куцаров изглежда смутен.
 — Щях да приведа всички показания в готовност. Но нали преди това трябваше да ги документирам!
 Генералът става рязко от мястото си.
 — Трудно е да се говори с вас!... Заведете ме веднага да видя арестуваните!
 Куцаров се поколебава, после почуква с юмрук по близката стена. След малко в канцеларията се появява подпоручик Тошев.
 — Покажете на господин генерала следствените! — разпорежда той.
 — Слушам!
 Двамата излизат. Куцаров бързо вдига телефонната слушалка.
 — Свържете ме с генерал Ников — заповядва той.
 Звъни телефонът на Ников. Генералът е солиден мъж, облечен в хубав червен халат. Очевидно току-що е станал, готви се да закусва.
 — Куцаров е на телефона, господин генерал... Извинете за безпокойството. При нас току-що дойде генерал Никифоров. С писмена заповед от министъра. Натоварен е да ревизира нашето следствие.
 — Отде-накъде? — запитва сърдито генералът.
 — И аз туй се питам!... Струва ми се, че се налага да дойдете и да се разберете.

* * *

Подпоручик Тошев завежда генерала на етаж, на който са канцелариите на полка. И всичко по-нататък заприличва на някакъв невероятен кървав паноптикум или на халюцинация. Цялото действие е някак неестествено, сякаш се развива като в лош сън. И всяка сцена се реди пред очите ни като страница от кървав албум — неподвижна, избеляла, страшна. Никифоров отваря една врата, втора врата, трета врата. И зад всяка от тях вижда сцена, която накарва да се отдръпне ужасен. Канцелариите са превърнати в стаи за инквизиции, които поразяват с жестокостта си. Зад последната врата се показва някакъв обезумял капитан с бич за езда в ръцете си. Като вижда генералът, той някак невястно удря токовете си, лицето му е все още невменяемо.

— Капитан Янев?
 — Тъй вярно, господин генерал.
 — Хвърлете веднага тоя бич.
 — Слушам, господин генерал! — някак автоматично отговаря Янев.
 И наистина капитанът хвърля като зашеметен бича.
 — Къде е арестуваният редник Стоян Стойчев?
 Капитанът мълчи.
 — Чувате ли, вас питам?... Заведете ме веднага при него.
 — Слушам, господин генерал! — отвърща като автомат капитан Янев.
 Когато се обръщат, става нещо странно — бялата стена е станала аленочервена, вратите — черни. Има само една бяла врата и капитанът я отваря все тъй с жест на автомат, пропуска генерала пред себе си. И тримата тръгват по някаква стълба, тясна, тъмна и

мръсна, с изгорели стени, покрити с големи кафяви петна. Дълго слизат, стълбата ставя все по-мръсна, стените все по-изгорели. Най-сетне се отзовават в някакво подземие с циментов под и номерирани с червена боя дъсчени врати. Капитан Янев отваря една от тях.

Два обезобразени трупа са проснати на циментовия под. И двамата са младежи — полуголи, подпухнали, страшни. Никифоров се дръпва инстинктивно крачка назад.

— Кой го уби? — запитва той тихо и равно.

И понеже в гласа му не се долавя никаква заплаха, капитанът отвръща окуражен.

— При следствието, господин генерал... Ей този малкия е Стоян. Всичко отричаше — нищо не бил чул, нищо не бил видял... А е пръв приятел на главния конспиратор, как може той да не знае?

— Попитах те кой го уби?

— Съвсем не знам... Всички го разпитвах, даже генерал Ников.

— Садисти! — все така тихо, с едва спотаена ярост процежда Никифоров.

Изведнъж капитан Янев сякаш губи присъствие на духа.

— Не разрешавам! — крясва той истерично. — Не разрешавам, господин генерал, да оскърбявате един български офицер.

Вън от себе си Никифоров посяга към пистолета си. И капитан Янев прави същия жест, но разбира, че коланът му е останал горе. Като хипнотизиран той наблюдава как генералът разкопчава кобура, как с нетрепкаща ръка вади пистолета си.

— На колене! — крясва той извън себе си.

Капитан Янев го гледа ужасен. Смърт лъха от високата страшна фигура на генерала.

— На колене, мерзавец!

Капитанът бавно се отпуска на колене, право срещу него зее страшното дуло на пистолета. В този миг подпоручик Тошев, който мълчаливо е наблюдавал всичко, се обаждат уплашено.

— Господин генерал!

Неговият глас никак особено стряска генерала. Само за миг той осъзнава къде е, какво прави. Поглежда към подпоручика и казва язково:

— Да вървим!...

* * *

Кабинетът на командира на полка. Сега там са само двамата генерали — Никифоров и Ников. И двамата са възбудени и настръхнали един срещу друг.

— Всичко, което е станало тук, е срам за армията, генерал Ников... Двама убити!... Просто не знам как да докладвам. По законите на страната аз трябва да ви подведа под отговорност.

— Под отговорност? Задето съм изпълнявал дълга си?

— Ако всички изпълняват дълга си като вас — ще останем без армия, господин генерал.

— Откъде-накъде държите мен отговорен? — казва възбудено Ников. — Не съм давал заповеди да се бият арестуваните! Ще го докажа.

— А аз ще докажа, че сте си счутили сабята в един от войниците.

За миг Ников поглежда стреснат своя колега.

— Той ме вбеси със своето нахалство! — казва мрачно генералът. — И просто загубих присъствие на духа.

— Тогава какво искате от вашите подчинени!... Те са взели пример от вас!...

— И какво от това? — избухва внезапно Ников. — Не мога да имам милост към комунисти... Както и те няма да имат милост към мен.

Налага нервно фуражката си и бързо излиза навън.

* * *

Оживена софийска улица. В множеството крачи бай Стойчо, все още с бохча под мишницата, която мъкне несъзнателно като чуждо бреме. Той е покрусен. Сълзи, които не може да спре, се стичат по лицето му. Сякаш не вижда къде върви, от време на време се блъска в някои минувач. Но никой не му се сърди, една бедна женица се спира и го гледа как се отдалечава с поразкривената си бедняшка походка.

ДИКТОР. И отново по българската земя ще тръгне мъката. Ще чука ноще м по вратите, безмилостно ще измъква бащи, братя и сестри, ще ороси земята с кръв и сълзи.



ГЛЕДАЙТЕ ПО ЕКРАНИТЕ НА СТУДИЙНИТЕ КИНА АНГЛИЙСКИЯ ФИЛМ
„ТАЙНА ЦЕРЕМОНИЯ“

НА ЧЕТВЪРТА СТРАНИЦА НА КОРИЦАТА СЦЕНА ОТ ЧЕХОСЛОВАШКИЯ ФИЛМ
„ДЕН ЗА МОЯТА ЛЮБОВ“

И СЦЕНА ОТ ПОЛСКИЯ ФИЛМ „СМЪРТТА НА ПРЕЗИДЕНТА“