

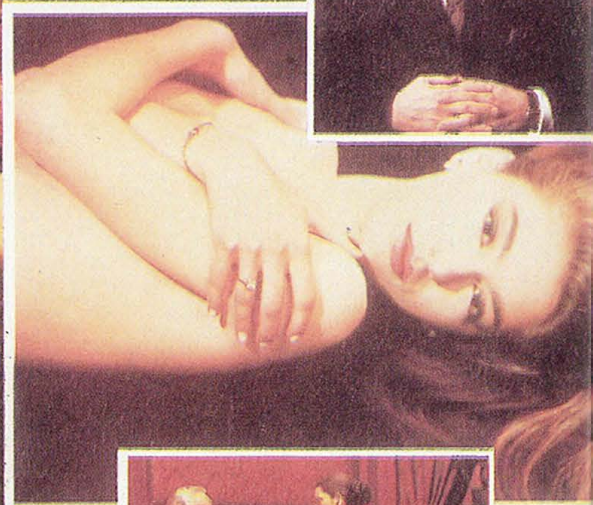
- 
- „КРЪСТНИКЪТ III“ ПЕЧЕЛИ МИЛИОНИ
 - СИМОН СИМЬОРЕ СНЕЩО МЪЛНИЕНОСНО
 - Артър Милър: СМЪРТТА НА МЕРИЛИН

КИНО 1961 3



Der Pate III

The Godfather



ИЗДАНИЕ
НА МИНИСТЕРСТВОТО
НА КУЛТУРАТА
И
НА СЪЮЗА
НА БЪЛГАРСКИТЕ
ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ



Редакционен екип
ЛЮБА КУЛЕЗИЧ
(главен редактор)
КАЛИНА СТОЙНОВСКА
(отг. секретар)
ПАВЛИНА ЖЕЛЕВА
АЛЕКСАНДЪР ДОНЕВ

МАГАЗИН МАГАЗИН МАГАЗИН...1

СЕАНС

Валентина Илкова
УМЕРЕН АБСУРД В РАМКИТЕ НА
РЕАЛНОСТТА 8
Калина Стойновска
ОНОВА МОМИЧЕ СЪС СИНЬО ТАКЕН-
ЦЕ... (РАЗГОВОР С Г. СТОЯНОВ) 11
Билиана Александрова
ЕКСПРОМТ-ИНТЕРВЮ С ХРИСТО БОЙ-
ЧЕВ МЕЖДУ ПРЕСПИ СНЯГ И ДВЕ ЦИ-
ГАРИ 16

**ФРИЦ ЛАНГ В РОЛЯТА НА... ФРИЦ
ЛАНГ** 21

ДЕМОНОЛОГИЯ НА XX ВЕК

Сергей Аверинцев
КОГАТО РЪКАТА НЕ СЕ СВИВА В ЮМ-
РУК 35

?ТВ!

Майкъл Грейг
ПРЕДИЗВИКАТЕЛСТВО ПРЕД ТЕЛЕВИ-
ЗИЯТА 51

ФЕСТИВАЛИ

Владимир Игнатовски
ПИР ПО ВРЕМЕ НА ВОЙНА..... 57

АКЦЕНТИ

Александър Донеф: „ИНДИАНСКИ ИГ-
РИ“; **Карин Янакиева:** „О, ГОСПОДИ,
КЪДЕ СИ“; **Павлина Желева:** „ЖИВО-
ТЪТ И НИЩО ДРУГО“; **Димитър Бър-
гарски:** „ВОЙНАТА НА СЕМЕЙСТВО
РОУЗ“, „СЕДЯ СИ НА КЛОНА И МИ Е
ДОБРЕ“ 62

НОСТАЛГИИ

Симон Синьоре
НЕЩО МЪЛНИЕНОСНО НЕДИСКРЕТНО
И НЕОБРАТИМО 74

ЧЕТИВО

Артур Милър
СМЪРТТА НА МЕРИЛИН 83

Джордж Лоутър

КАК СЕ ПИШАТ ТЕЛЕВИЗИОННИ СЦЕ-
НАРИИ 87

Корица **Петър Рашков**. Оформление **Лорет Прижибиловска**. Коректор **Цветана Маринова**. Формат 70/100/16. Адрес на редакцията: София 1000, пл. Славейков 11, IV етаж, тел. 80-36-01 и 87-91-11 вътр. 325, от 14 до 16 часа. Каса: ул. Екзарх Йосиф 37, тел. 84-21, вътр. 626, 87-95-30. Цена на отделна книжка 4 лв. Редакцията приема заявки за абонаменти. Банкова сметка: в лева 185 II 5112; във валута 421 202 300 3 БВБ. Печат ДФ „Георги Димитров“, бул. „Ленин“ 117, код 952415851. ISSN 0323—9993

ТЕМИТЕ

на

„Кръстникът“ - III

са темите
на „Крал Лир“

„Всяко семейство има лоши спомени“, казва Майкъл Корлеоне на сина си Тони, който се отрича от убийствения път на своя баща в „Кръстникът“ III. „Нечий баща е пияница, майка му е блудница, синът се дрогира, детето е презагено от камион. Живеят в бедност, искат да се разведат. Някой обезумява. Всяко семейство има лоши спомени.“

Таормина, Сицилия. В градината на Кастело дели Чиави (Крепостта на робите) не се чува никакъв звук освен настоящето хартиено шумолене на палмовите дървета и притъпеният шум на трафика отвъд каменните стени. Разположен между средиземноморските лимони, миниатюрният замък, смешен и зловещ, като постройка в приказка, изглежда умрял сред плесен и отровно гниене. Никой не би могъл да каже какво симболизира качулатите процепи като очи върху изхвъркналите кулички. Тази земя изобилствува със символи. Но тъкмо заради тези приумици от друг свят вилата от XVIII век изглежда близка и позната като видение от сънищата. Човек изпитва смесица от боязън и предчувствие, че е на мястото на кърваво престъпление, което не принадлежи на реалния свят, а на реалността на мечтите.

Въпреки че никога не си бил тук, все едно че си бил вече тук: това е мястото, където в „Кръстникът“ - I красивата млада жена на Майкъл Корлеоне (Ал Пачино) бе взривена в кола, заредена от съперническата мафиотска фамилия, за да убие сина изгнаник на Дон Вито Корлеоне (Марлон Брандо). Сякаш „Кръстникът“ I и II са част от **твоя** живот, **твоето** подсъзнание, средство за изразяване на първичните истини за доброто и злото (и семейството), за греха и изкуплението (и семейството), за общуването и отчуждението (и семейството), за властта и честта (и семейството). Чувствуваш се задължен да вярваш — толкова неизгладими са в паметта тези филми. Те са дело на гений.

Но това е последното нещо, което би искал да чуе в този момент Франсиз Форд Копола, режисьорът на „Кръстникът“ - III. Той изглежда като човек, който се отнася към всеки комплимент като към бreme. Голяма работа, ще каже някой, той просто се упражнява в позволения за артиста прерогатив да бъде първерзен. По-вероятно е обаче, че той е в състояние, в което е снимал „Апокалипсис сега“ — както го описва 27-годишната му жена Ели: без закрива, с надхвърлен бюджет, обсаждан от „Парамаунт“ заради отложеното разпространение на шефобъра, лице в лице с банкрутиралата си студия „Зоетрон“, с милиони долари на кредит, подложен на актьорски капризи, които се възприемат по-сериозно и от Господ. Ели казва, че е бил „със-

пан и измъчен... депримиран“ в очакване на онзи катарзис, когато е монтирал филма, за да „изясни и сумира своята собствена същност... чувствувайки мощта си на създател режисьор и страха от пълен провал“.

„Това е просто **филм**“, казва той. „Твърде дълго ви е интересувал „Кръстникът“, нали?“, пита дистанциран, видимо смачкан. Сякаш възхищението от неговата работа го кара да се чувства принижен.

Е добре, нищо не може да се направи! Възхищението предизвиква у Копола войнствена самоотбрана. „Вие търсите сензации?“, пита той. „Добре, ще ви дам сензации. „Кръстникът“ не е това, което ме интересува.“ О, милият! Той е изцяло ангажиран да разсече собственения си нимб. Чул, без да иска, репликата, италианският директор на продукцията се цапва по челото и вдига очите си към небесата: Франсис е кошмар за рекламата.

„Мразя гангстерските филми. Мразя насилието. Това не е истински свят. В него няма нищо романтично.“ Но след това се отмята: „Впрочем разбойниците са винаги романтични.“

„Невъзможно е да се говори за филма след 106 дни снимки“, продължава той, уморен и раздразнителен. Монологът му е несвързан: „Не съм обвързан с тези юнаци, мафиотите. Използувах един мафиоз в „Котичен клъб“. Просто се случил така, изглеждала достатъчно правдоподобен като актьор и го взех. „Кръстникът“ не е моят живот, настоява Копола. Направил съм и други

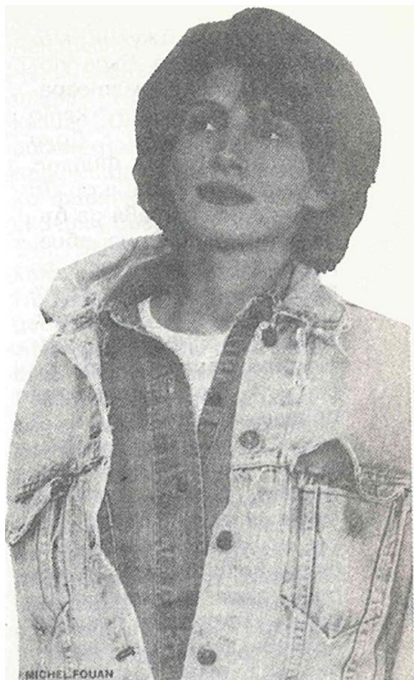
филми." Нито един от тях не бе благословен с критическия и комерсиален успех на „Кръстникът“ от 1972 и 1974 година. Нито един от тях не стана до такава степен част от американската култура. Но това терзае Копола. Той твърде много е вложил — от себе си и лично, и във финансов смисъл — във филми като „Просто от сърце“ и „Рамбъл фиш“. Но те бяха бедствие. А сега той води разговор само за да докаже, че „Кръстникът“ не е началото и краят на неговото артистично съществуване; не това го определя. „Във всички, което правя, влагам себе си. Да преместя един стол. Това е едно решение. Да разговарям. Да си седя на сянка..." И прочее, и прочее. „Когато бях дете, научих, че ако с един идеален удар не спечелиш поне диамант, никога няма да постигнеш съвършенство. Правя го шейсет пъти на ден тук — и всеки път това ми коства стотици хиляди долара. На всеки от нас влияе страхът и несигурността. Актьорите обаче се интересуват от собствената си несигурност — не от твоята. Приучавах се да вдигах телефона в 2 часа посред нощ. Актьорите се интересуват единствено от себе си. Но режисьорът трябва да се съобразява с всяка подробност — той е отшелник, вуйчо и мечтател."

Продължава на стр. 44

„Хубава жена“ — хит на зрителското кино

„Хубава жена“ е последният филм на режисьора Гари Маршал, в който той, подобно на предходния „По протежение на живота“, среща двама герои, доста противоположни един на друг. Този път обаче тонът му е много по-романтичен. Режисьорът е направил нов вариант на познатия мюзикъл „Моята прекрасна лейди“, като е добавил от себе си елементи на шикозна възлюбена приказка. Целият филм е насочен към шоковата среща между сантиментална проститутка и преситен милиардер. Легеният бизнесмен попада в капана на своята искряща компаньонка, наета, за да го извади от релсите на обичайния му живот по време на негов престой в Лос Анжелес. Паралелът между светла на бизнеса и този на улицата е направен с достатъчно вкус и с прелестен наивитет. Още повече че актьорът Ричард Джиър се превъплъщава в истински Пигмалион, който успява да преобрази обикновено момиче в неузнаваема светска дама. Изгладената, неносеща никакви изненади романтична комедия „Хубава жена“ неочаквано спечели смазващ брой зрители в Америка.

Само за четири седмици в края на миналата година филмът „Хубава жена“ събра огромен брой зрители и на френски екран, като остави зад гърба си заглавия като „Малката русалка“, „Роки V“,



„Костенурките нинджа“, „Машина за танцуване“, „Мамо, изпуснах самолета“, „Малкият престъпник“ и др. В списъка на най-гледаните филми за 1990 г. „Хубава жена“ зае осмо място.

Главното му откритие безспорно е младата актриса Джулия Робъртс, изключителна в своето поведение на стопроцентова жена.

ДЖУЛИЯ РОБЪРТС — малката гогеница на Америка

Към младата актриса Джулия Робъртс, родена през 1967 г. в Смирна, Европа и Америка изпитаха през миналата година истински захлас.

Малката Джулия можеше лесно да бъде погълната от кинематографични чудовища като Шърли Маклейн, Доли Партън, Сали Фийлдс, Олимпия Дюкакис и др. Тя обаче не се оставя да бъде подведена. Фина, обиграваша невероятната си прилика със своя брат актьора Ерик Робъртс, Джулия поднесе на зрителите оригиналната си игра. А те възторжено приеха гримасите ѝ в стил „нямо кино“ и признаха нейния свръхчар. Всичко, което Холивуд можеше да очаква от нея, тя го има: големи очи, буйни коси, силует на сирена, глас на вамп. Подобна актриса не беше се появявала там от времето на Катлин Търнър. И

както можеше да се очаква, тя беше хвърлена на филмовия пазар. „Аз не се чувствам секси и не работя специално върху своя сексапил. Той се ражда от историята, която ми предлагат да играя, а там винаги има някаква любов, която чака да бъде изживяна“, скромно говори за себе си Джулия.

Само за една година тя застана на кориците на всички списания за мода и за кино. Мястото си там спечелва без особена борба. „Имах огромен шанс — признава тя, — защото винаги съм била подкрепяна, дори и след хаотичното ми и несъзнателно начало.“

Още на 17 години Джулия напуска училище и заедно с по-голямата си

сестра Лиза заминава за Ню Йорк. Окуражавана от брат си, тя вече има силното желание да играе в театъра. „Винаги съм искала да стана актриса и за това без съмнение голяма роля изиграха и моите родители. Те поддържаха актьорско студио. Не мога да забравя онези щастливи недели от моето детство, когато сестра ми и брат ми импровизираха истински спектакли в градината.“

Цяла една година Джулия се подготвя за актьорско прослушване. През същото това време брат ѝ Ерик търси момиче, което да изиграе ролята на негова сестра във филма „Кървавочервено“. „Естествено, че от всичките най-подходящата бях аз“ — заявява Джулия. Ерик веднага се залавя да обясни актьорската техника на сестра си по свой модел. Тя обаче не се убеждава докрай, че трябва да играе точно като нея. И решава да не следва неговите „сериозност, старателност и перфектност“, а да се остави на собствения си инстинкт.

Първите филми, в които Джулия Робъртс се появява, в никакъв случай не възпламеняват киноманите. За нея обаче те означават навлизане в занаята, подготовка за преборване с големите актьори.

Тя се озовава до Ричард Джеър, който токущо е постигнал огромен успех с филма си „Интимни дела“ — един чудесен и овладяан актьор. „Той беше толкова добър в „Хубава жена“ — споделя актрисата, — че аз не можеше да не се опитам да бъда на неговото равнище. Но за да успея да



участвам в съревнованието с нещо свое, трябваше да намеря неща, които да ме отличават от неговия солиден, елегантен и образован герой. Реших да бъда активна и действена."

Триумфът на Джулия Робъртс в „Хубава жена“ ѝ позволява да сложи ръка върху един от най-интересните сценарии, написани през последните години — „Забраненият експеримент“ (сцен. Петер Филарди, реж. Джоел Шумахер). „Това е най-значимият филм, в който съм се снимала досега. Прочетох сценария на един гръх и веднага се ентусиазирах. Освен това бях привлечена от Шумахер, който е един изключително щедър човек, отлично запознат с филмовата професия. Той е бил какво ли не и къде ли не."

Изборът на ролите, които Джулия прави покъсно, е и прецизен, и еkleктичен. Независимо от по-граматичния характер на кариерата ѝ в момента тя смело обещава: „Нямам намерение заради някоя роля да погрознея напълно. Все още съм твърде млада за това..."



ВЧЕРА срещу днес

Режисьорът Евгени Михайлов — човекът с видеозаписа, който свали президента, кумирът на студентите от първата окупационна стачка, ще осъществи деветгодишната си мечта — филма „Сезонът на канарчетата“. Преди да е започнат, той вече има своята драматична история, разнищана в много заповеди за спиране и пускане, номенирани и прошенуровани в прашните папки на архивите... Преди да е видян отговорът — готовият филм, към него отвсякъде с подозрение се взират много въпросителни: например струва ли си да се чака толкова години — този филм някогашният ли ще е, или е съвсем друг, но обзгрен от политическите пристрастия и външения на самия режисьор днес.

Сценарият на филма е написан от Николай Вълчинов по романите му „Сезонът на канарчетата“ и „Червеният пясък“. Актьор от някогашните известни театрални групи на Николай Георгиев — „Новият Бим-Бом“ и „4 + 4“, завършил театрална режисура, автор на музика за театрални спектакли и филми, Николай Вълчинов е автор на 12 сценария за киното, два от тях са реализирани — „19 метра вятър“, от които според него по цензурни причини са останали 7 м, и „Амиго Ернесто“, сполучливо използван от режисьорката и продуцентите за други цели. По повод годините

неизвестност за съдбата на „Сезонът на канарчетата“ сценаристът разказва: „Спомням си един зимен ден в дълбокия сняг пред къщата ни спря малко фиатче и от него изскочиха Евгени и жена му Ели. Буквално ме отвлякоха на таванчето си. Предишния ден бях гледал дебюта им „Дом за нежни души“, а те цяла нощ бяха чели сценария ми. Развълнувани, ентусиазирани, рошава, трогателно вярващи си, приказвахме цял ден и цяла нощ... Нашият филм! Това трябваше да е „Оскар“ за 1982 година! Дори не погодихахме, ча заедно стъпваме на ронливо свлачище... После ровене в малката правда, клеветническо очернителство на социалистическата действителност, идеологическа диверсия и други разгромителни фрази от каноничния речник на другарите, които и до днес се разпореждат в запустялата градина на българското кино, обрекоха на смърт този проект. Оттогава бяха направени многократни опити да бъде подновена работата по филма, но, уви, допреди време го спираха по идеологически причини, а сега го бавиха по финансови.

Сценарият разказва една банална на пръв поглед история. В нея се повежда диалог между две времена — началото на 60-те години (младостта на майката) и 80-те години (тогава живее и умира синът ѝ). Изследват се моралните стойности на две поколения, техните мечти, надежди, болката и разочарованието. Действието започва в един малък крайморски град в началото на 60-те

години — това е времето на шушляците, на тънките като макарони точета, на тупираните коси, време, в което се пиеше коняк „аеро“, а щастливите притежатели на „мамбо“ пазеха запис на „Сините канарчета“ в съседство с „Рокът на затворниците“. Сценарият носеше новото — темата, идеите, героите бяха съвсем нови и различни и, кой знае, може би тогавашната реализация на филма щеше да тласне с новата си центробежна енергия в различна посока движението на българското кино. Много четен и раздаван от ръка на ръка, сценарият във всичките му (17) варианти захрани с живителни сокове драматургията на много филми, включително и на хита на 90-те „Маргарит и Маргарита“. Това е най-раняваният и най-дълго отстояваният ми сценарий... Вече дори не мога да се радвам на реализацията му. ■

СЛЕД катастрофата

Вадим Абдрашитов и Александър Миндагзе са заснели осмия си съвместен филм „Армавир“. Гибелта на техния кораб „Армавир“ е осъществен ефектно и в детайли в Севастопол, с девет камери от различни гледни точки. Главен оператор е Денис Евстигнеев, заснел филма на Павел Лунгин „Такси блуз“. Потъването на кораба и трагедията на неговите пасажери едва ли ще напомня само съдбата на известния „Титаник“. Абдрашитов и Миндагзе както винаги предлагат странна, загадъчна метафорична творба. „Новият сценарий на А. Миндагзе ми се струва твърде интересен, макар че по страниците му нито веднъж не се срещат думи като „застой“, „преустройство“, „гласност“ — казва

В. Абдрашитов, — струва ми се обаче, че той абсолютно точно предава психологическото състояние на обществото ни в момента. Миндагзе е разказал за нас, за това, как всички ние много дълго плувахме на този кораб, но след това той се проби и тръгна към дъното. Много хора загинаха, но по-голямата част оцеля, което съвсем не означава, че изходът за нас е благополучен.

За съжаление, в това дълго плуване ние разпиляхме и загубихме същността на изконните човешки връзки, забравихме какво означават те: мъж — жена, баща — син, баща — дъщеря, любима — любими. Възможно ли е по-нататък да се живее така? Мисля, че не. Ако не се върнем към загубеното, не възстановим разрушеното, няма да ни помогнат никакви огромни кораби, нито саморъчно изработени самолети, за да се измъкнем от бездната на безпа-



метството, безродството, откъснатостта един от друг."

Оказва се обаче, че мнозина от спасилите се след корабкрушението въобще не познават близките си. Може би това са последствия от прекараната катастрофа? „Нашите герои са си били такива и преди катастрофата на „Армавир“, просто след нея някои неща в тях се изострят и се проявяват в такава уродлива форма. Та ние живеем в преобърнат свят, в деформирано пространство и това естествено ни е довело до изкривен нравствен поглед: ние престаняхме да се познаваме — загубихме връзката с близките."

В сценария на Миндагзе има силно сюжетно начало — издирването на една от пътничките на „Армавир“ Марина. Търсят я баща ѝ и мъжът ѝ, макар че тя си е отишла преди това и от двамата. И двамата обаче дълбоко я обичат — оказва се, че тя е смисълът на живота им. „На пръв поглед капитан Аксюта, мъжът на Марина, и Съомин, баща ѝ, сякаш наистина са обладани от високи страсти. Всъщност обаче те не издържат на тежестта на преобърнатия върху им свят. Те биха били трагически герои в началото на XX век, но в последните му десетилетия това вече е невъзможно. Героическото начало е присъщо само на свободния човек..."

Главните роли изпълняват Сергей Шакуров и Сергей Колтаков, партньорка им е младата театрална актриса Елена Шевченко. Снимките на филма са завършени в „Мосфилм“, където се

срещат двамата герои, за да започнат един неразрешим спор. И окончателно ще загубят Марина, която сега, след катастрофата, вече не знае кой е баща ѝ, а кой — мъжа ѝ...

БЕТ Миглър — каква божествена натура!

Вулканична и завладяваща, днес тя е смайващо автентична звезда. Наричат я лъвица на сцената, кралица на куча, Мей Уест на нашето време.

Главното оръжие на Бет Миглър в пътуването ѝ от плочите към киното е щедра та ѝ лудост. А също е невероятното ѝ чувство за хумор, което тя използва, за да предизвиква неугържими смехории. „Божествена Мис М“ — както сама обича да се нарича Бет — не можеше да не се срещне с киното.

Още от първата си роля тя вече е коронована: чувствената и чувствителна Роза, певицата с наранен талант. Никога по-късно Бет Миглър не получава втора такава възможност за пълно покритие между себе си и филмовата героиня. Това обаче не ѝ попречва в играта си постоянно да вкарва своята неукротима виталност. Благодарение на нея тя буквално завладява всички онези (посредствени) филми, в които е принудена да се появява.

Нещата не стоят по-различно и в „Стела“ на режисьора Джон Ерман. В

този филм тя изпълнява ролята на невъздържа сервитюрка, чиято любовна история не продължава повече от няколко седмици. След раздялата с партньора ѝ обаче на бял свят се появява малката Джени, за която експанзивната майка трябва да се грижи сама.

На своята героиня, от която се иска много кураж и търпение, Бет Миглър придава цялата си буйна енергия. Но нито за миг не я превръща в карикатура, а, напротив, прави я даже още по-истинска, отколкото в живота.

Нейната самотна майка се превръща в жена, която лудо обича свободата и пренася върху дъщеря си своето огромно желание да ѝ спести униженията на мизерното социално положение, в което се намира тя сама.

Какво ли би останало от филма на Джон Ерман, ако не беше Бет Миглър? Нищо или почти нищо. Тя завладява екрана, за да напомни още веднъж, че сценариите, които приемат, просто не заслужават...



УМЕРЕН АБСУРД В РАМКИТЕ НА РЕАЛНОСТТА

Валентина Илкова

За тези, които намират удоволствие в търсенето на културни аналогии, „Онова нещо“ на сценариста Христо Бойчев и режисьора Георги Стоянов е истинска находка. Благодарен терен за всеки, който би желал да се покаже сведущ в топографията на модерната драма.

За да изчерпя темата, без да продължа с аргументация, ще кажа само, че един от вариантите за заглавието на тази рецензия беше: „Шест лица в очакване на онова нещо.“

И така, пред нас е един филм, който освен с условността, присъща на филмовото мислене, се въоръжава и с условността на драмата. Впрочем доколкото същностните принципи на киното и театъра като две съпернически си в отношението си към живота изкуства, взаимно се отричат, по-правилно би било да се каже, че чрез филмовата условност в „Онова нещо“ донякъде се неутрализира условността на драмата. Или се видоизменя. Заземава се. Слиза от сцената и се запътва към зрителната зала.

С други думи, става това, което по неизбежност се случва с всяка пиеса при преноса ѝ на екран: сюжетът сваля от себе си една по една одеждите на театралната условност, за да се разположи колкото може по-комфортно в привидно неограниченото пространство на филмовата реалност. Доколко разсъбличането е дискретно и елегантно, зависи от майсторството на режисьора. И, разбира се, от нагласата му за точно този вид игра. И не на последно място — от чувството му за мярка, което не би позволило на игровата стихия на театъра да го завлече във вихрушката на карнавалната всепозволеност.

Велко Кънев, Павел Поппаднов и Наум Шопов в кадър от филма



С цялото си досегашно творчество (привидно изключение е „Константин Философ“, но това е друга тема) Георги Стоянов доказва, че притежава и тази нагласа, и необходимото чувство за мярка. И нещо повече — че творческата му природа намира удовлетворение в балансирането върху несигурното и хлъзгаво мостче между провокиращата към жизнеподобие филмова безусловност и пълното с ограничения и забрани пространство на драмата. (Независимо че само два от филмите му имат в основата си пиеси — „Щурец в ухото“ и „Прозорецът“.)

При пренасянето си на екран сюжетът на „Онова нещо“ рискуваше да загуби двойно: първо — от неизбежното заземяване на театралната условност; и, второ — от свалянето на маските след политическата промяна в страната. Не бих казала, че и двата риска са абсолютно избегнати. Но заедно с това по-откровената, а в същото време и по-органичната и стилистически по-чистата условност успява да компенсира необходимата вече идеологическа метафора (за разлика от другите два филма, чиято иносказателност също става излишна след 10 ноември, но условността не намира своята най-добра форма — имам предвид „Индиански игри“ и „Резерват“).

Работата е може би там, че (пак за разлика от споменатите филми) „Онова нещо“ не си поставя извънредно сложни и амбициозни задачи. Христо Бойчев моделира една ситуация, която бих нарекла „типологически абсурд“. Т. е. ситуация, в която нещата са изместени спрямо плоскостта на реално-



Велко Кънев в „Онова нещо“

то само дотолкова, доколкото да се покрийт с обичайните, всекидневните формули за оценка, която ние самите даваме за действителността, в която живеем.

Привичните и често употребявани битовизми от рода на „животът ни е една лудница“ или „всеки си е луд по своему“ стават обект на изкуството при поддръжка на една трайна литературна традиция (и преди, и след „Полет над кукувиче гнездо“), където лудницата е образ на насилието и метафора на социалното, а лудостта е мярка за човешката индивидуалност и независимост. Сюжетът на „Онова нещо“ използва класическата метафора, но не за да построи върху нея някакво ново оригинално обобщение, а за да експлоатира като условност самото нейно съществуване. Той сякаш казва: „Тъй като животът е една лудница...“ Вместо от реалиите на живота да създава метафора, той прави обратното — заселва пространството на една готова (разпространена, достъпна и добре разработена от изкуството) метафора с хора, напълно типични за нашата действителност!

Павел Поппандов в „Онова нещо“



Господин (Велко Кънев), същият който непрекъснато чува „онова нещо“, е определено идеалист, маниак на своята идея, готов да изтърпи всичко заради нея.

Продан (Павел Поппандов), локомотивен машинист, е „честен труженник“, ентузиазизиран и сляп изпълнител на нечии абсурдни решения, в известен смисъл даже движещата сила на абсурда, защото той е този, който тегли безсмисления си влак от Момчилград до Русе и обратно с един и същ товар.

Филип (Наум Шопов) е вероятно бивш идеалист, сега скептик, източник на предпазливи практически съвети, но може да бъде заподозрян и в провокаторство.

Шейно (Петър Попйорданов) е „човекът от засадата“, който предпочита да кротува, вместо да рискува действията му да бъдат използвани от конюнктурата — както се оказва, твърде разпространената в наше време позиция на интелегент, който предпочита да не прави нищо, отколкото да направи погрешен, евентуално компрометиращ избор.

Пепа (Миглена Караламбова) е активистка общественичка с неизчерпаем порив към самоусъвършенстване, ревностен радетел на „надстройката“.

И Верка (Добринка Станкова), в чиито сини очи е вечното радостно очакване на щастието да бъде майка.

Цялото действие се развива в една котелна, а тя на свой ред се намира на територията на една лудница. Но това се разбира окончателно едва на края, когато се затваря рамката, в която болните с терапевтична цел слушат един камерен оркестър. И ако тръгнем от традиционния прочит на котелната като образ на ада, съчетанието на ад с лудница май че е твърде силно за ставашото във филма.

Фигуративно казано, всички ние носим под обичайните си дрехи по една болнична пижама (образът е от филма). Но въпросът за лудостта е като този за кокошката и яйцето. Дали един човък е луд, защото се мисли за Наполеон или, обратното, мисли се за Наполеон, защото е луд? Дали ние сме луди,

защото вярваме в „онова нещо“ (светло бъдеще, славно минало, комунизъм, социализъм, демокрация или пазарно стопанство)? Или обратното — чакаме „онова нещо“, защото поначало сме луди? Дали „животът е лудница“, защото „всеки по своему е луд“, или обратното — „всеки по своему е луд“, защото така или иначе „животът е лудница“! (Сигурно, ако продължа в същия дух, ще започна да се озьртам, дочувайки „онова нещо“.)

Тук може би е вече моментът да се запита каква всъщност цели филмът с всичко това. Ами вероятно просто да ни посъветва да не вземаме живота прекалено насериозно, защото той е... Сетихте се, нали?

Макар лексиката на филма и цялата му образност да фиксират най-вече реалността на съвсем пряното ни, неотминало още минало, той не остава в рамките на актуален фейлетон. И без да се превръща в каталог на абсурди, идиотизми, алогизми и налудничави идеи, с които са пълни (ние си пълним, на нас ни пълнят...) главите ни, постига една, бих казала, органика на всекидневния абсурд с всичките му колективни и индивидуални предразсъдъци и закланения: тук е и изкуството като терапия и отдушник; и образът на парния котел като носител на енергия, но и кондензатор на недоволството; и доверието към симпатягата машинист, който се оказва далтонист; и вярата в малките зелени човечета, който в последния момент ще се притекат на помощ и т. н., и т. н.

Така че, ако мислите, че сте луд, не изпадайте в паника: не сте само вие!

„ОНОВА НЕЩО“ — български игрален филм, произведен в творческия колектив „Хемус“, СИФ „Бояна“, 1990 г. Сценарист — Христо Бойчев, режисьор — Георги Стоянов, оператор — Андрей Чертов, художник — Георги Гучев.

В ролите: Велко Кънев, Добринка Станкова, Миглена Караламбова, Наум Шопов, Павел Поппандов, Петър Попйорданов.



ОНОВА МОМИЧЕ СЪС СИНЬО ТАКЕНЦЕ...

Калина Стойновска

разговаря

с Георги Стоянов

Ще ми се разговорът ни да не премине като интервю: въпроси — отговори, а да отговаря на принципа на размисъла. Бих искала онова, което ме интересува, да ти го предложа като мое съждение, в което и аз имам моите отговори. Но преди всичко бих искала да знам твоите. Няма да те принуждавам да разказваш например защо прие да направиш поръчковия филм „Константин Философ“, а след това да доказвам, че изпитваш угризения и имаш чувство за вина. Още повече, че лично аз не смятам, че трябва да се разкайваш за това. Няма да те питам и колко замислени филми не си направил, макар да зная, че има такива. Интересува ме новият ти филм „Онова нещо“ и значи какво е състоянието на духа ти в момента, не вчера и не утре. Макар да зная, че всичко е взаимосвързано. Бих искала да те попитам обаче още в самото начало — съжаляваш ли за нещо?

— Въпросът е интересен. Той вкарва човека веднага в ледената вода на събитията. Всъщност те са тези, които командуват подобен поглед. А той търси да разбере дали човекът във всяка секунда е готов за равностетка. Връщайки се към тези събития, аз имам свои спомени, правя други връзки с времето. И това малко напомня

историята с Гумилъв, който в една анкета на въпроса, какво му е направило най-силно впечатление през 1917 г., отговорил: едно момиче със синьо такенце, в който той бил безумно влюбен през октомври 1917, и нищо друго не съществувало за него. Искам да кажа, че от събитията човек изважда неочаквано свои неща. Например аз се чувствам страшно обогатен, че именно през онези времена благодарение на случая се запознах с Васил Акъов и Никола Русев. За мен това беше съдбовно — и за професията, и за начина ми на възприемане на света. Вероятно сме имали някаква обща нагласа, за да се превърне тази среща в постоянна творческа дружба. А те, струва ми се, бяха неординерни хора. Това, което намираха в една тема, се превръщаше в творческо откритие. Но готовите произведения, които са резултат на подобна среща, остават някак настрана... Така беше и с „Константин Философ“ — една възможност да се види историческата епоха под различен за времето ъгъл. Не зная до каква степен реализацията покрива намеренията, но се опитахме да се отлепим от наложения тип исторически филми. Мисля например, че в театъра бяха постигнати наистина интересни творчески резултати, докато в

киното бе наложено клише, което покриваше историята ни като с дебел юрган, извезан като тържествено знаме. Аз се надявам все пак, че резултатът в „Константин Философ“ отговаря поне на посоката, в която бяхме тръгнали. А филмът всъщност беше показан само на една прожекция в НДК. Телевизионните серии бяха направени с тенденция за популяризиране, тъй като материята все пак е трудна. С историците — поне тогава — имахме разбиране по отношение на онова, което правим. Аз, разбира се, не се превърнах в историк, но темите, които там открих, за мен се оказаха важни...

Дали съжалявам за нещо? Не съжалявам. В моите години се събраха маса неща, които трудно се струпват в рамките на един живот. Не ги пожелавам никому, но те са част от мен и следователно аз не се отказвам от тях. Имам реална представа и за войната, и за един друг тип взаимоотношения — преди и след нея, — в които бях попаднал, неволно, разбира се... Така или иначе в биографията ми се е събрал опит — трагичен и драматичен, — който за мен е важен. За другите той може да няма никакво значение. Но този опит създаде по-особеното ми отношение към света.

— „Онова нещо“ е театрална пиеса, замислена от Христо Бойчев още в началото на 80-те години. Абсурдна пиеса или пиеса на абсурда. Бих казала, твоята „слабост“. Във всичките ти филми може да бъде проследена тази привързаност към абсурдната драматургия — от „Дрямка“ и „Случаят Пенлеве“ до днес. През 70-те години ти направи филм и по друга пиеса, определяна като абсурдистка — „Прозорецът“ на Константин Илиев. Подобен род драматургия трудно става на кино. Условността на театъра я предполага и приема съвсем органично, а условността в киното я отхвърля или най-малкото затруднява реализирането ѝ на екрана. Въпреки това ти си последователен според мен в това, което правиш. Кое е онова, което те влече към абсурда — абсурда като начин на съществуване, като начин на мислене или като начин на изразяване? А може би

и трите? Или нещо съвсем различно?

— Вероятно на тази, да я наречем, по-странна житейска съдба дължа моята слабост към абсурда. Непрекъснато за себе си коментирам защо е това влечение към абсурда. И установявам, че всъщност той позволява човек по-точно да възприема нещата от живота. Абсурдът, колкото и странно да е, подрежда този живот в една картина, в която веднага личат неестествените, деформираните неща, онова, което биха желали да скрият и отделните хора, и цели групи от хора. Онова, което и системата се стреми често да скрие. И ми се струва, че в изкуството абсурдът действително позволява да се организира един живот — като възглед и като идея, като поглед към другите и към себе си.

— Значи това не е само принцип на организиране на действителността, но и начин на нейното съществуване?

— Да, начин на самото съществуване. И това е много любопитно. Там, където срещам елементи на абсурда, забелязвам и нещо друго — абсурдът има много по-голяма трайност, той не е конюнктурен, не е временен. Това означава, че той засяга дълбоки пластове в човека, защото в дълбочина човек се мени трудно. На повърхността той се променя, но това, което остава дълбоко в него, е трудно променимо. А абсурдът е може би нехирургически начин да навлезеш в дълбочината и на човешката личност, и на самото обществено явление. Талантливо въплътените елементи на абсурда, там, където ги откривам, изиграват определяща роля за избора на драматургията. Например при В. Акъов винаги има елементи на абсурда и природата им е твърде близка до тази, която съществува и при Христо Бойчев. Тоест тези двама души биха правили един чудесен диалог помежду си.

— Доколкото знам, Христо Бойчев също не е момък, комуто морето е до колене. И той, както и ти, а и всички ние, е рожба на едно определено време, което, уви, искаме или не искаме, беше наше. По различен начин съществувахме в него, но еднакво трудно се осво-



Добринка Станкова и Миглена Караламбова в „Онова нещо“

бождаваме. Територията и времето на абсурда ни принадлежат, колкото някои и да мислят, че няма отношение към тях. И струва ми се, онези, които не страдат от амнезия, а желаят да разберат какво се е случило с тях през последните десетилетия, ще влязат в логиката на абсурда, който предлагате в „Онова нещо“. Защо обаче от десетки възможни ситуации и състояния на група от хора, на разнообразно човешко поведение, вие заедно със сценариста избирате сюжет, ситуации и герои, които се движат на ръба на битовото и парадоксалното? Наш вариант на „В очакване на Годо“? А може би своеобразен опит за народопсихология?

— Мисля, че „Онова нещо“ е заредена с всички възможности на абсурда. Адресът му е и навън, и навътре. Това, което е адресирано навън, е опит да се огледаме като в огледало и да видим как изглеждаме в момента, когато не се контролираме. Групата герои е изведена от контрол — тя е безконтролна и има правото да бъде такава. В този

смисъл тя и не отговаря за себе си. Що се отнася до погледа навътре, той е свързан с една психология, която е чисто нашенска. Самото построяване на сюжета тръгва от чисто битова ситуация. Ние живеем с проблемите на ежедневие си, а цялата ситуация извън нас отдавна се е променила, тя е екстремална. Сетивата ни са чувствителни към личните ни проблеми, към взаимоотношенията ни с близки и роднини, с приятели и врагове. Преживяваме ревност, съмнение, колебания, страдаме и забравяме страданието. И всичко, сред което живеем, приемаме за естествено, а то отдавна не е естествено. Това е и отправната точка на филма. Постепенно обаче става ясно, че историята не е битова, не е камерна и ни насочва в посока, която не се знае докъде ще доведе героите. Това позволява абсурдът да се проследи в развитие, характеристиките — също, за да се види до каква степен те са искрени... непредсказуеми. Историята е правена с любов към тези герои. Мисля, че в момент, в който човек е обречен да търпи всички последици — и отгоре, и отдолу, — когато е лишен от всякаква защитна броня и остава насаме със себе си, той е в състояние да изтърпи всички превратности на съдбата. А те са действително страшни, нелепи. А от друга страна, те успяват, без това да се превръща във военен конфликт, да преминат през всички опасности на живота и да останат такива, каквито са. Нормални хора. Разчитаме, че това се усеща във филма.

— При приемането на сценария мои колеги били озадачени от избора ти. Сега смятат, че са сгрешили, и намират филма за твърде адекватен на днешните умонастроения. Но има и такива, които скептично повдигат рамене. Аз смятам, че резултатът е впечатляващ, макар че имам своите възражения. Те са към неточността, с която на места е защитена стилистиката на филма. Струва ми се, че не навсякъде е намерен най-точният преход от битовите жестове и детайли (особено в поведението на актьорите, на които се опира филмовото действие) към другия, ме-

тафоричен, да го наречем философски план на повествованието...

— Възможно е, това е правото на твоята гледна точка. Има обаче още нещо, което винаги ме е вълнувало. Това, до каква степен един човек може да се пребори с обстоятелствата и биологично да изтърпи неща, които нищо в живата природа не би издържало. Той може да живее в пустиня, да тръгне в космоса в неизвестна посока и да оцелее. Може да се трови с неща, които ще умъртвят десет коня, и да оцелее. И аз се питам, след като има такава биологическа издръжливост, каква е умствената му издръжливост, издръжливостта на мисленето му и дали това не е най-голямото чудо?! Защото например въпреки образователната ни система българинът излиза от нея и продължава да мисли парадоксално, интелигентно. И тъкмо онези неща, който най-много са му внушавали, той подлага на скепсис и въобще не им вярва. Това действително предполага някакви защитни възможности на мисленето му, които, вярвам, ще го изведат от големи катастрофи, каквито преживяхме, преживяваме в момента и вероятно ще преживяваме и в бъдеще. Затова винаги са ми били интересни екстремните състояния на оцеляването, а не на побеждаването. Вярвам, че най-деликатните инструменти в това отношение са парадоксът и абсурдът.

— Мисля, че филмът има шанс да стигне до зрителя. Дори в тези трудни времена, когато на почит са баналните сантиментални истории, еротичните сюжети, силните усещания. Впрочем те винаги са били на почит. Но ми се струва, че този непредвидим в реакциите си зритель, който по принцип трудно възприема подобна условност, каквато му предлага филмът, този път ще бъде облекчен. Абсурдът на филмовата ситуация и абсурдът на живота така са се сближили, че мисля, той има вътрешната готовност и нагласа да възприеме адекватно ставащото на екрана. Смяташ ли, че това е така?

— Трудно е да се предрече. Естествено би било самата тема да позволи той бързо да стигне до нея. Но тя сама

по себе си може да е безкрайно интересна, а да създава определени затруднения, ако зрителят не се „съгласи“, не приеме условието да изтърпи всичко в името на крайния резултат. Но за конкретния случай вярвам, че Христо Бойчев като талантлив автор на парадоксални неща е много демократичен и като послание. Усмивката му е демократична и хуманна и вярвам, че това ще бъде мостът, по който можем да стигнем до по-широката аудитория. Струва ми се, любопитството към парадоксалните герои и характери винаги е било ненаситно. Ще ми се филмът да бъде изживян като удоволствие, не мъчително. Поне намеренията на всички ни бяха такива — и на сценариста, и на актьорите, и моите...

— Вече е ясно, че във филмовите среди всеки има своите предпочитания към един или друг тип кино или автор в киното ни. Има и едно определено разграничаване на поколения, колкото и да не ни се иска да признаваме това. По-младите — и това е съвсем естествено — подкрепят група млади автори и доста намръщено загърбват другото кино — остаряло и безжизнено според тях. Позволявам си да го кажа, защото следя внимателно нещата, които излизат в пресата. Вероятно пък именно за това на мен, а предполагам и на други от моето поколение, не ми е безразлично какво са направили и правят също група режисьори, с които ни свързват общи настроения и тревоги. В края на 60-те години вие направихте първите си филми — Едуард Захариев, Людмил Кирков, Георги Дюлгеров, Иван Терзиев, Маргарит Николов, — а ние написахме първите си рецензии именно за тях. С други думи, независимо от някои разлики в годините принадлежим към едно поколение и без да сме общували кой знае колко, вървахме заедно в „застойното“ време. Слагам го в кавички не защото смятам, че това не е така, а защото сега понякога се получава така, сякаш през 60-те и 70-те години нищо не е направено. Аз не смятам, че това е така... А ти?

— Харесва ми, че към понятието поколение се отива с един друг критерий

рий. Действително поколение все пак е онова, което изповядва сходно отношение към живота. А съмишлениците могат да бъдат от двадесет до осемдесет години и всъщност да бъдат на една и съща психологическа, духовна, мисловна територия. Принципите на поколението са много съществени, защото според мен те унищожават механично събиране на генерации. А аз лично виждам разлика между поколение и генерация. Около понятието поколение в културата и изкуството в по-тесния смисъл на думата действително са възможни и по-сериозни резултати. Да се разчита единствено на това, че откровението с свързано само с една личност, която ще постигне цялата истина, не винаги е най-плодотворно. Макар че вероятно съществуват и такива случаи. Вярвам обаче, че в различните творчески резултати — на Дюлгеров, Захариев и другите — естествено присъствува реалното приемане или неприемане на една действителност, такава, каквато тя е била тогава. Между действителността и творческия поглед, струва ми се, има постоянно противоборство. Примерно едно растение расте върху асфалта, въпреки че няма никакви реални причини то да расте там. То обаче израства — виждал съм брезички, израсли на върха на Прошековата бирена фабрика. Природата на брезата няма да се промени от това, че е расла при ненормални условия. За мен това е аксиома — независимо от обстоятелствата тя запазва онова, което ѝ е присъщо. И именно в това е силата на творческата личност — тя не се приспособява, а се съпротивлява. В този смисъл виждам възможността на ефективен резултат на група хора, които взаимно предлагат сериозна гледна точка към един изминал период. Това не означава, че е единствен начин за предаване на културните възможности и резултати, но другото си идва по пътя на общия, биологичния принцип за наследствеността. И може би противопоставянето между стари и млади, между едно или друго поколение е из-

куствено и схоластично противопоставяне. Духовната връзка е по-силна от всички деления на генерации. И хората, които искат изцяло да разчистят терена, за да посадят нещо, което става бързо и за кратко време, би трябвало да не забравят градинарския опит — трудно се възвръща онова, което е изкоренено. Булдозерният тип влизане в културата, независимо от добрите намерения, ще повтори само онова, което за съжаление вече е правено в историята — да се взриви храмът и на негово място да се направи басейн отдолу...

— А по-нататък? Има ли бъдеще българското кино? Пелена или светлина в тунела?

— Най-трудно е да се говори за бъдеще, когато няма перспективи. Виждаме, че всичко е против това да има нормално развитие на киното. То обективно може да бъде смачкано, колкото и да съжаляваме след това. Никой обаче не се подлага доброволно да бъде унищожен. Не мога да проникна в психологията на човек, който сам копае гроба си, а след това подлага тила си. Това е някакво вцепенение, а не нормална човешка реакция. Трябва да направим всичко, за да не бъде киното ни подложено на изтребване. Не разчитам, че то ще оцелее единствено по естествен начин — като брезичката, за която стана дума. Трябва да се приложат и други усилия, за да се запази това, което може да има естествено развитие в една нова ситуация. Не бива да му се отнема шансът. И както в едно семейство не може да се каже: е, добре, сега детето няма да ходи на училище в първи и втори клас и ще тръгне направо от трети, тъй като там катастрофата е видима, така и в изкуството това води до катастрофа, още по-ужасяваща. Защото, когато се реже на живо — а всички ни убеждават, че трябва да се реже на живо, — има значение дали ще режеш откъм крака или откъм мозъка. Има неща поправими, има неща непоправими. За мене киното е в онази част на обществения организъм, където могат да станат непоправими неща. ■

Хр. Б. — Не трепери, не е толкова студено и се усмихни малко!

Б. А. — *Разсмей ме, нали си от Съюза на сетните сили.*

— В това време!

— *Изстискай нещо, нали си лидер?!*

— Знаеш ли колко сили ми коства да бъда лидер на този съюз. Най-новото е, че ще се обединим с Дружеството за създаване и разпространение на слухове на Кулеков в Комитет за национално спасение — да изпреварим комунистите. Искаме да наемем говорителката на профсъюз „Единство“ — да прочете и нашата програма по телевизията... Нали си я спомняш: „И тогава (дълга пауза) Кръстю Петков обяви, че ние сме биле (драматична модулация в гласа) **ЧЕРВЕН** профсъюз!

— *А ние, със сетните сили?*

— Ще видим какво да ви правим. Сега, ако се регистрираме като съюз, ще се пуснем по мажоритарната система в изборите — пък току-виж! — депутати станали!

— *И вие ли пощуряхте — реалната власт — на народа?*

— Като гледам, само ние не сме се намесили в Народното събрание.

— *Влезте ли вътре, съсем ще ошашавее, закон едва ли ще приеме, но...*

— На всяко пленарно заседание ще имаме по едно изказване, това ще залегне и в предизборната ни платформа.

— *Внимавай, пускам и разпространявам слуха! Гласувайте за... ТЯХ!*

• • •

(По-сериозно)

— *В последно време много се говори за разколебаване на значенията и комуникативните възможности на езика. Вашите телевизионни изяви опит за визуализирана форма на общуване ли са?*

— То всяка теза може да се развие в теория и да се защити — ще се намерят аргументи, сигурен съм в това, ако има криза в комуникативните възможности на езика — нашата телевизионна реакция може и така да се приеме.

— *Знаеше ли, че пиесата ти „Онова нещо“ принадлежи към естетиката на абсурда?*

ЕКСПРОМТ- ИНТЕРВЮ С ХРИСТО БОЙЧЕВ МЕЖДУ ПРЕСПИ СНЯГ И ДВЕ ЦИГАРИ

Биляна Александрова

— Когато написах пиесата, аз не знаех, че има такъв тип театър и култура. Спомням си, извикаха ме на първия художествен съвет, беше някъде през 1980 г., почнаха да говорят, че съм имал влияние от Бекет и Йонеско, а аз тия хора не ги познавах, за пръв път чувах имената им, помислих, че са фашисти някакви, уплаших се, казах си — натикаха ме в лоша идеологическа линия... След това потърсих в речника да видя какво значи абсурд, абсурден театър и разбрах, че абсурдът не е нещо страшно и странно. Просто по-различен, по-особен, по-философски ъгъл на поглеждане към света и живота. За откритие на абсурда вече не може да се говори от Монтен насетне, защото той открива, че лошото за един е добро за друг...

— *А лек ли беше пътят от Полски Тръмбеш до театъра на абсурда? Как преодоля това културно пространство?*

— Че това е цял абсурд! Бях завършил инженерство в Русе и работих в Полски Тръмбеш. По едно време започнах да не издържам, трябваше да направя нещо, да предприема някаква

авантюра... общо взето, състоянието ми там беше, както сега на целия български народ — блъскаш и не виждаш перспективи, наливаш и пълниш с делниците си кофа без дъно ... Когато пътувах с влак, се питах как е могло да се направи такова съвършенство — влак да върви по релси и да не спре, чудех се как някъде релсите не се раздалечат, как е постигнато туй „съвършенство“ от нашата икономика, като знам как се правеха нещата ... Та реших да се махна оттам и пристигането ми в София трябваше да е свързано с някаква конкретна цел. Реших да кандидатствам във ВИТИЗ.

Защо точно ВИТИЗ?

Е, това е дълга история ... Съзнавах, че нямам театрална култура и като дойдох в София, изгледах двама-столични спектакъла, затворих се в Народната библиотека и прочетох около двама-шест пиеси и тогава разбрах, че имам усет към драматургия и там, на стълбите пред Народната библиотека, докато пуших, написах „Онова нещо“. Разбираш ли, тогава времето беше друго, комунизмът изглеждаше вечен, приемаше се като изначална даденост, политиката не ме интересуваше, повече ме занимаваха неща, които вълнуват хората по целия свят — вечното преследване в този живот на нещо, което в края на краищата няма никакъв конкретен и реален смисъл.

— Ти нескрито строиш композицията на пиесата върху Радичковия модел ...

— Радичков е голямото откритие на литературата ни. Влиял ми е безспорно, аз много го обичам. Но като седнах да пиша тази пиеса, исках да направя нещо, което би ми харесало на мене, ако го гледам.

— Но тук градиш образите на извънсоциалното, това ли ти е интересно?

— Това беше главната забележка на художествения съвет, когато пиесата се постави за пръв път в софийски театър. Вторият секретар на БКП на Софийски окръг каза, че героите са „лалави“, но аз виждах живот тъкмо в тези герои, познавах само такива хора,

2. Кино бр. 3/91 г.

нямах достъп до официалната форма на живота, защото властта беше доста капсулирана.

— Така ли да разбирам твоята символика на различните пространства, например лудницата — като граница между двата свята?

— Виж какво, никога не съм седнал да мисля за нещо, което да поставя в пиесата, за да бъде символ. Аз тръгвам от конкретна идея, поставям героя в конкретна ситуация и оттам почвам да търся някакви кореспонденции с реалния свят. Не съм натоварвал съзнателно отделните пространства — социалното, маргиналното и пр. със символични функции, нещата са почувствани интуитивно. Поне в „Онова нещо“ беше така. После знаех какво правя.

— В този си вид героите ти, дори и във финала, не успяват да се докоснат, поне веднъж да се приблизят, да станат прозрачни един за друг. Не се осъществява диалогът, макар че всеки иска точно това ...

— Ако допуснем, че някакъв човешки контакт е възможен на онова ниво, което би желал човек, ще почнем да говорим за утопия, за някакво съвършенство на света. А ценността му е точно в несъвършенството и ронливостта на всяка илюзия за постигнато единение.

— А как стана срещата ти с Георги Стоянов? Ти ли предложи текста си? Все пак той е един от малцината, които въведоха в българското кино елементи на абсурда („Случаят Пенлеве“, „Птици и хрътки“)?

— Срещата е абсолютна случайност. Завел го композиторът Хайгашот Хагасян на спектакъла в театър „Сълза и смях“ и на другия ден ми се обади. Говорихме няколко часа. След това за двама-шест дена написах сценария и му го дадох.

— Как работихте по време на снимки?

— Той се отнася с голямо уважение към авторския текст. От любопитство отидох един-два пъти на снимки, гледах първия материал, видях, че е улучил атмосферата. Когато режисьорът започне снимки, един автор няма рабо-

та там. Намесата е излишна. Ти си му построил основата, издигнал си скелето, негова работа е каква сграда ще строи — романска ли, готическа ли, постмодернистична ли.

— *А филмът хареса ли ти?*

— Да. Получил се е. Филмът е елитарен, за съжаление. И за щастие — защото е един от последните елитарни филми, които българското кино може да си позволи.

— *Как гледаш отстрани на себе си?*

— И до ден днешен несериозно ми звучи, когато някой ме нарича писател, все още не се мисля за такъв. Дълги години съм гледал към тази професия като към някакъв пиедестал и не мога да допусна, че точно аз ще се кача там.

— *Твоите пътища накъде водят?*

— Към Америка!

— *По пътищата на Кулеков?*

— Той отиде, видя и се върна. И стана пишман, че е ходил.

— *Ти от Полски Тръмбеш дотук*

почти пеша стигна, а сега и към Америка тръгваш!

— Ще отида, може би ще заинтересувам някой, който има пари. Имам много идеи.

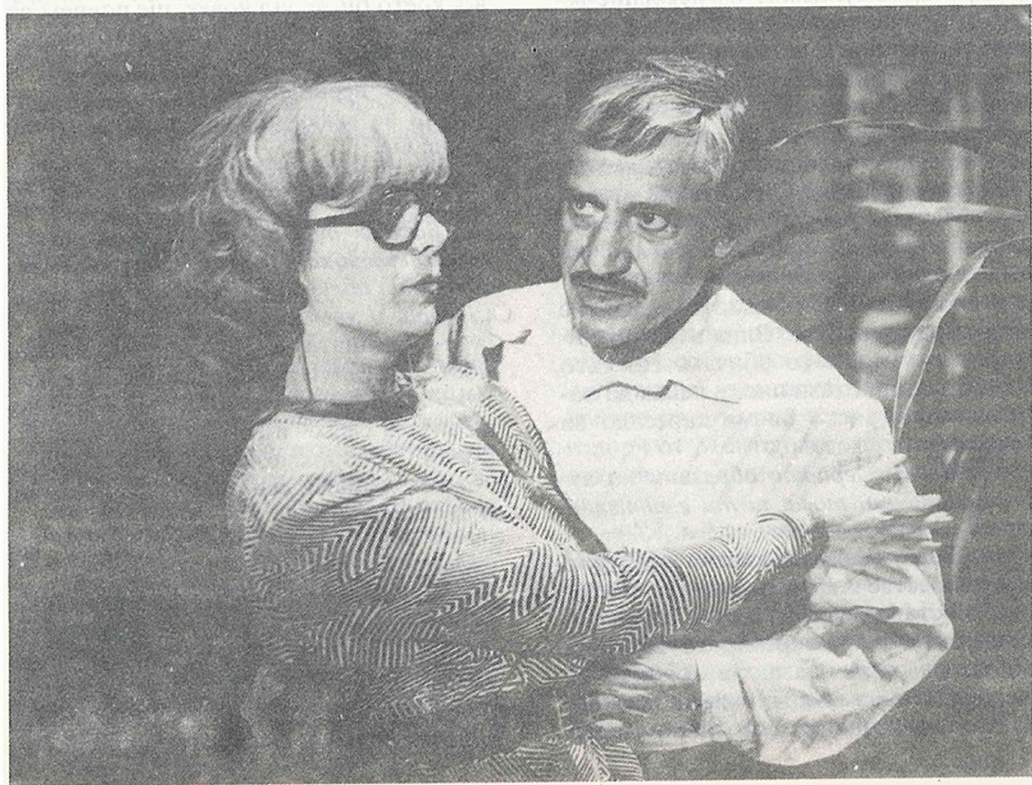
— *„Тоз метох тесен за мойта душа е!“*

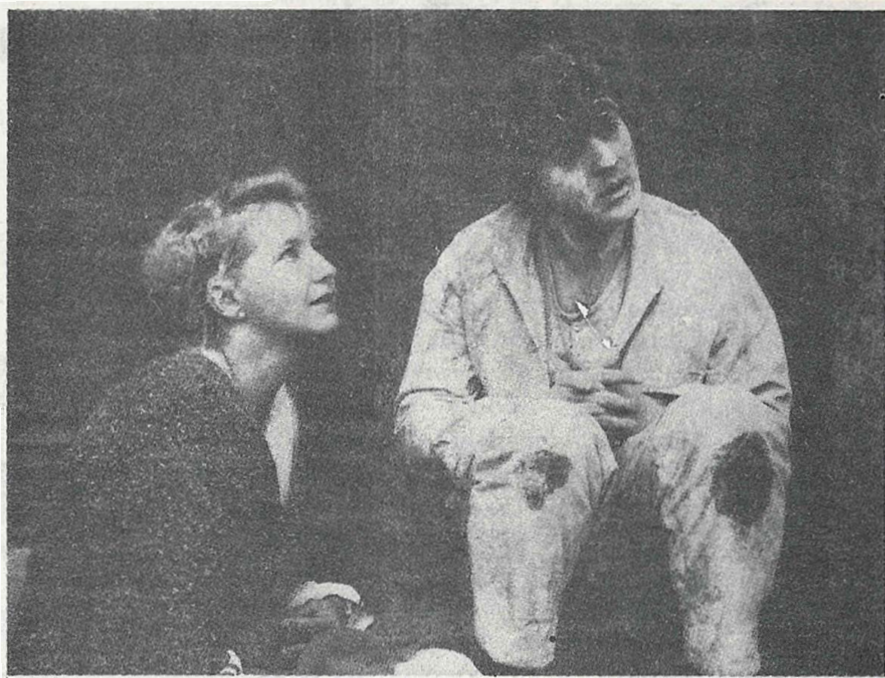
— В момента няма пари, аз въобще спрях да предлагам сценарии за българското кино.

— *Видя некролога му ли?*

— В момента е безсмислено. Няма институция, която да не плаче за пари... но пък трябва да се плаче, защото, ако млъкнем съвсем, нищо няма да има. В момента се чувствам спрямо света точно така, както когато написях първата си пиеса — не знаех дали съм направил нещо стойностно, на кого да го предложа, към кого да се обърна за съвет. Нямах никакви контакти, 4—5 години я пращах до всички театри, четяха я хората, казваха, че им е интересна, но името ми нищо не им говорело.

Миглена Караламбова и Наум Шопов в кадър от филма





Добринка Станкова и Петър Попйорданов в кадър от филма

Сега като ме срещат директори на театри, ме питат дали имам нещо ново, веднага дават път. Та това ще се опитам да направя, да си изградя контакти със света. В момента водя преговори с един литературен агент в САЩ.

— *А не те ли плаши културният динозавър Америка?*

— Все ще се преборя с този динозавър. Не е чак толкова страшен. В този кинопоток, който бълва ежегодно (6000 заглавия) има и ширпотреба, и битпазар, и бутици. Ние все по бутиците се заплесваме и скръбно въздишаме. Не подценявам и комерсиалното кино, макар че тези терминологични разграничения не ми харесват. Все пак първата функция на изкуството е развлекателната. Човекът се забавлява дори и когато философства. Може би там по-добре ще се забавлявам.

— *Мислех, че тук също се забавляваш добре. Все пак с Кулеков сложихте началото на ново за нас телевизионно шоу...*

— Нещата и гук ще си дойдат на мястото, но след време. Признавам си,

нямам вкус към публичната изява, в която да съм главно действащо лице — не ми е в кръвта. Аз и затова не работя никъде в момента, за да съм свободен, да реализирам нещо, когато ми дойде в ума, когато имам желание. Ако се наложи да работя по поръчка, по договор и трябва да направя нещо, за което нямам предварителна идея, това ще бъде смърт за мене като автор.

— *Сериозно ли гледаш на себе си?*

— Не, докато се появи възможност да се преживява от това. Понякога се улавям, че доста сериозно се вирам в огледалото и оттам ме гледа рошав, тъмен балкански субект и тръпки ме побиват от погледа му...

— *А улавяш ли се, че си измисляш живота?*

— Е, какво е писането, нали това — измисляш си живота и живееш в тази измислица часове, дни, месеци, докато напишеш „Край“. На едно дете можеш ли да му говориш за смърт?



ПАМЕТ

И

ПОЗНАНИЕ

ФРИЦ

ЛАНГ

В

РОЛЯТА

НА...

ФРИЦ

ЛАНГ

На 5 декември 1990 г. се навършиха 100 години от раждането на Фриц Ланг — сигурно най-известния режисьор в историята на германското кино. Днес подобна оценка едва ли ще смути някого, макар че при своето появяване всички негови творби са съдени изключително строго от съвременната критика и независимо, че в чисто статистически план повече от половината негови филми са създадени в САЩ, той винаги се е смятал за немски режисьор.

Малко позакъснялото утвърждаване на Ланг се дължи на двете легендарни книги за германското кино: „От Калигари към Хитлер“ (1946) на Зигфрид Кракауер и „Демоничният екран“ (1955) на Лоте Айснер, както и на поколения режисьори, възпитаници на филмотеките, което ражда френската нова вълна и германското младо кино.

Това високо признание, нарастващо през десетилетията, е най-точната оценка за творчеството на Ланг, превърнало се за много поколения киномани и кинематографисти в синоним на филмово майсторство.

В стремежа си не само да отдаде почит на Фриц Ланг, но и да разшири знанието за него, сп. „КИНО“ предлага на своите читатели няколко неизвестни у нас негови текстове, както и сензационните разкрития на редактора от „Шпигел“ Вили Винклер около емигрирането на Ланг през лятото на 1933 г.

В центъра обаче безспорно застава едно интервю с Ланг, направено през ноември 1964 г. по инициатива на Жанин Базен и Андре Лабарт, продуценти на телевизионната поредица „Кинотворци на нашето време“.

Забележителното в него е, че въпросите задава не някой груг, а самият Жан-Люк Годар. По онова време той вече е заснел десетина филма, в последния от които „Презрението“ с Бриджит Бардо и Мишел Пиколи 75-годишният Фриц Ланг изпълнява ролята на... Фриц Ланг.

МОДЕРНА КИНОРЕЖИСУРА

Фриц Ланг

Фриц Ланг в павилион на УФА, 30-те години



Някой беше казал, че най-добрите постижения са дело на онези творци, които са мономани в своята област. В това се състои и основната разлика между твореца кинорежисьор и другите творци; режисьорът трябва да бъде нещо универсално, значи да обладава най-доброто от всяко изкуство: от художника — погледа за картинното, от скулптора — увереността на линията, от музиканта — ритъма, от поета — концентрираността на идеята. Наред с това обаче той се нуждае и от нещо, което е само негово умение: **ТЕМПО!** **ТЕМПО!** не означава галопиране, безсмислена стремглава припряност.

Темпо означава грабване, обтягане, натягане, извисяване и тласкане към върха. Да пригадеш темпо на един филм, не означава да препускаш стремглаво през събитията, да гониш изображение след изображение, то е умението непрестанно да поддържаш струните на владения инструмент в съвършено точните трептения; защото както отпускането, така и преопъването на струните води до фалш и неблагозвучие. Динамиката в бясното преследване на престъпниците е нещо различно от мълчливото взаимно фиксиране на двамата души, които не трепват, измерват се само с очи, само с поглед опипват мястото, където пулсира съзнателната артерия на другия. Но и двата епизода могат да притежават темпо, от което на зрителя да му секне дъхът.

От само себе си се разбира, че всеки постановчик може да изрази съвсем субективно, от собствена гледна точка същността на кинорежисурата, а колкото по-голямо е разнообразието от темпераменти, които се мъчат да изваят филма художествено, толкова по-добре за киното. Важно за създаването на една добра творба ми се струва обаче умението на постановчика да възпита у себе си онези десет или

двайсет елемента, които са нужни за съвместната работа върху творбата, за самоотдаването на творбата, за безрезервното отдаване на цялото, което той трябва да носи в себе си. Нелепостта на системата на звездите, която създаде не на последно място и лошата слава на киното като изкуство, у нас беше доста компрометирана и слава Богу. На нейно място дойде стремежът към създаване на ансамбъл, в който всеки е най-добрият в своята област. А режисьорът трябва да притежава умение не само да доведе този ансамбъл до върхово постижение, но и да извлече от всеки негов член най-доброто, на което е способен. Необходимо е значи едновременно да се приближиш и дистанцираш от актьорското начало, което изисква дълбоко познаване на психиката на артиста. Освен с изпълнителите режисьорът трябва да установи правилен контакт със своя оператор и архитект, два безкрайно важни фактора за създаването на добрия филм. Не е достатъчно въз основа на сценария той само в общи линии да уточни с архитекта рамката, която е необходима за филма; той трябва да съумее да събуди интуицията му за стила на творбата, за да може неговият сътрудник да заработи с нестabilния, почти смехотворен материал, от който се правят декорите в киното, така сякаш създава вековечни постройките от мрамор и ги украсява със златни мозайки. Защото декорите, предназначени за мига, трябва да са обляхрани от вечността, независимо дали са пищни или примитивни, монументални или изящни. Благодарение спецификата на киното те могат да бъдат възкресени отново след десет или петнадесет години и затова всеки филм като художествено произведение трябва да се стреми да добие нещо от онези незабвимост спрямо движението на годините, която е присъща на всяка художествена творба като мярка за нейната стойност.



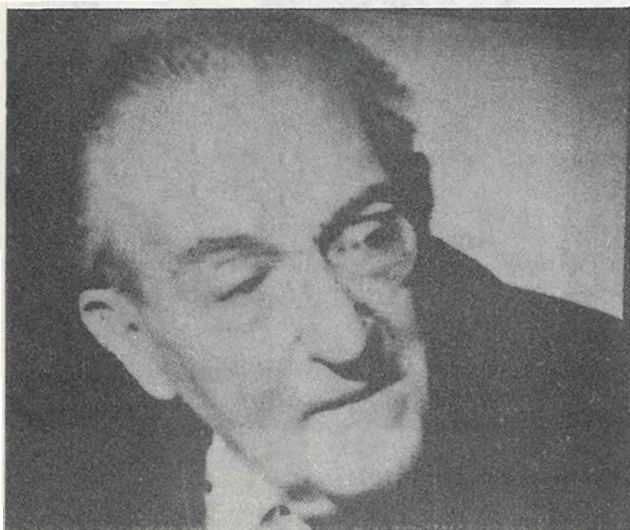
„Уморената смърт“ (1921)

Днес вече не е нужно да се пускат в движение страхотни тълпи, за да се внушава величавост; не е нужно и чрез изключителни неща да се въздига филмът до монументалност. Това са реквизити, които модерната кинорежисура използва съвсем пестеливо, като средства за постигане на определена цел, а не самоцелно. За представянето на онова, което е присъщо на човека — било то обич или омраза, власт или страдание, героично-трагично или гротескно-комично, — е важно да се открие най-силният изказ в най-модерна форма.

Днес киното все още се намира в началото на своя път. Предстоят му прекрасни неща. За него няма нищо невъзможно. Но то ще бъде издигнато до нивото, което му се полага само ако всеки работник, всеки осветител, всеки актьор и технически сътрудник се чувства отговорен за цялото — начело с режисьора, който носи отговорност за постижението на всеки.

Пътят към тази цел не е нито равен, нито кратък, но целта си заслужава да рискуваш безрезервно себе си докрай.

ФРИЦ ЛАНГ — ЖАН-ЛЮК ГОДАР



„ДИНОЗАВЪРЪТ И МАЛЧУГАНЪТ“

Жан-Люк Годар: Казвате се Фриц Ланг, а аз — Жан-Люк Годар, направили сте много повече филми от мен... Знаете ли колко?

Фриц Ланг: Не...

Годар: Аз зная. Четиридесет и гва.

Ланг: Боже мой!

Годар: И в четиридесет и два филма сте пресъздали много неща, много събития, историята на Европа, на Америка... И ето, да речем, че днес някой Ви зададе въпрос, някой, който не познава киното, запита Вас, Фриц Ланг, следното нещо: „Как трябва да се дефинира този особен тип човек, наречен режисьор? Работник ли е той? В какво се състои неговата неповторимост?“

Ланг: Знаете, че не харесвам нарицателното творец. Какво значи творец? Това е човек, който работи

много, знае добре занаята си. Големият хирург е творец според мен. Аз съм човек, който работи много и обича работата си.

Годар: А аз виждам нещата малко по-иначе. Искам да кажа, че според мен Ван Гог е бил по-значителна личност от дърводелеца, който е изработил статива му, дори и стативът да е бил много хубав...

Ланг: Напълно сте прав естествено, това беше наистина чудесен пример. Виждате ли, може би аз греша... (смях)

Годар: Но вие предпочитате да гледате на себе си като на дърводелец, отколкото...

Ланг:... Не, не като на дърводелец, а като на работник... Публиката мисли, че това, което сме направили, е дошло просто така, че е плод на удоволствие. Не знаят, че се изисква много упорит труд... Виждате ли, мисля, че ние имаме нещо...

гвамата... нещо общо. Вие сте романтик, аз също. Само че не зная дали в наше време е хубаво човек да бъде романтик.

Годар: Не е хубаво според мен.

Ланг: Защо?

Годар: Защото романтик значи сантиментален...

Ланг: Нямам предвид сантиментален. Съвсем не сантиментален. Но мисля, че ако човек е студен като техниката, нищо не може да каже...

Годар: Така е, техниката не е романтична.

Ланг: Изобщо не е. Аз не мога да гледам на себе си като на машина, като на автомат. Но има нещо друго. Попитахте ме що за човек е кинорежисьорът. Смятам, че той трябва да бъде психоаналитик. Трябва да влезе в кожата на актьора. Трябва да знае защо персонажите му правят онова, което правят... Веднъж някой ми каза: „Много добре зная какво сте си мислили, като сте правили „М“. А аз го попитах: „Откъде може да знаете това?“ Вече не си спомням отговора, но се замислих над това, че може би във всичките ни филми е разкрито нашето сърце, желанията ни, всичко, което обичаме, което мразим... И ми се струва, че ако някой се захване един ден да ни анализира, Вас и мен... може би ще успее? Аз лично не знам защо съм направил филмите си. Вие знаете ли?

Годар: Не.

Ланг: Тогава този човек ще разбере защо правим едно или друго...

Годар: Има нещо, което винаги ме е уdivлявало у един... ако ми позволите да Ви нарека, стар режисьор...

Ланг: Динозавър!

Годар: Та това, което ме уdivлява и у Ганс, и у Реноар, е младежкият ви дух. Винаги се интересуваме от новите проблеми. Мислите ли, че...

Ланг: Смятам, че нашата работа, или по-скоро Киното, е не само изкуството на века, но и изкуство-

то на младите.

Годар: Мислите, че е по-скоро изкуството на младежта? И аз така мисля.

Ланг: Съчинил съм филм, който така и не направих, но в който исках да сравня днешната младеж с тази от мое време. Мисля, че днес се живее много по-динамично. Немите филми са много по-бавни от тези, създадени 30 г. по-късно... Ето сега говори динозавърът... Когато започнах през 1919 или 1918 г. — оттогава има 45—46 години, — филмите бяха много по-бавни. И щом животът забърза, забързаха и те... Почти не останаха живи режисьори от онова време...

Годар: Останахте Драйер, Ганс и Вие.

Ланг: Да... Тогава още не разполагаме със звука, както вие сега. И мисля, че на нас ни беше по-лесно, отколкото на вас. Защото бяхме изследователи. В онези времена хората, които ни поръчваха филми, искаха да ги завършим за четири седмици! Печелехме много пари. Тогава си мислех, че филмите са нещо като банички. Правехме ги за непосредствена консумация. Не знам как е сега.

Годар: Но един филм, който остава, е нещо повече от баничка.

Ланг: Само времето и публикацията могат да определят кой филм остава. Например „Наполеон“ на Абел Ганс.

Годар: Да, мисля, че „Наполеон“ е филмът на Ганс, който ще остане.

Ланг: Той е произведение на изкуството. Но колко такива филми има? Колко филми днес могат отново да бъдат показани пред публика, която ги обича?

Годар: Сред Вашите такъв е „М“. Не мислите ли така?

Ланг: Да, естествено. Защото „М“ е твърде документален... Ама слушайте, Вие сте малчуган...

Годар: О, да, да, малчуган! Малчуганите винаги ги пляскат. Децата винаги ги наказват и...

Ланг: Ама не, защо?

Годар: Ако киното е изкуството на младежта, то тогава може би именно поради младостта му винаги го мърмят... По-строги са към него, отколкото към другите изкуства... Искях да Ви питам по този повод как трябва да реагираме на, хайде да не кажем цензурата, а да употребим по-възвишена дума — потисничеството? Трябва ли като децата всичко да изпочупим, да изпотрошим всичко или, напротив, да се опитаме да го надхитрим?

Ланг: Не разбирам нищо от деца.

Годар: А от потисничество?

Ланг: Естествено. Трябва да се борим срещу потисничеството. Аз винаги съм бил враг на цензурата, винаги. Направих един филм, който се казваше „Woman on the window“...

Годар: Да, „Жената на прозореца“...

Ланг: ... И там имаше една сцена — сцена насън, — в която жена се опитва да убие мъж. Тази сцена беше изрязана, не в цяла Америка, а в Орегон, защото в щата имаше такъв инцидент с жена, която отровила мъжа си... Мисля, че един филм, който се снима днес, трябва да има документален характер...

Годар: Задължително да има документален характер. Ако е добър, трябва да е документален.

Ланг: Ще Ви кажа нещо. Ние в Холивуд имаме цензура. Само че с тези хора можеше да се разговаря.

Годар: По-добре е било, защото...

Ланг: Тук може ли да се разговаря?

Годар: Не, не може.

Ланг: Кой цензурира? Група хора ли?

Годар: Да, група хора. Не се знае кои.

Ланг: В миналото пред цензурата винаги съм се чувствувал не като човек, който е създал нещо със сътрудниците си, а като малко момче, което е сторило пакост.

Годар: Може би в известен смисъл публиката е такава... Цензурата

не оценява нещата със сърцето си, а ги оценява като...

Ланг: Ех, романтизъм, романтизъм... Но мисля, че имате право...

Годар: ...Има една мисъл на Карло Понти, продуцента, която винаги ме е карала да се замислям. Той казваше: „Публиката не гледа с очите си, гледа с корема си.“ Смятате ли, че е вярно?

Ланг: Много трудно е да се каже. Не мисля, че публиката знае дали гледа филмите със сърцето или с корема си. Но затова пък много добре знае дали един филм е добър или не. Аз вярвам в публиката. Работя за публиката. С други думи, смятам, че киното е изкуство за масите. Ако не вярвах, че масите могат правилно да оценят един филм, не бих имал правото да създавам филми.

Годар: А ако примерно създадете филм, който според Вас е за масите, но те не го харесат? И ако мислите, че филмът все пак не е лош, тогава променяте ли нещо?

Ланг: Какво? Филма или себе си?

Годар: Филма.

Ланг: Не. И дума не може да става. Може би не съм прав. Може би греша. По принцип... но се страхувам да не излезе малко... как да кажа... претенциозно... Но мога да твърдя, че никога не съм имал това, което в Америка се нарича flop...

Годар: Неуспех.

Ланг: ... И установих, че филмите ми, веднъж завършени, имат свой собствен живот. И когато след десет-дванайсет години ги гледам отново, намирам, че не са толкова лоши...

Годар: Когато преди шест-седм месеца Ви срещнах в Кан, Вие не знаехте дали Ви се иска да направите още един филм, а сега ми се струва, че имате такова желание. Можете ли да ми кажете...

Ланг: Истината ли трябва да кажа?

Годар: Да... Невероятната истина...

Ланг: Във всички професии с на-

предването на възрастна човек започва да се страхува да не изгуби контакт с младежта. И аз се боях от това. Не исках да правя повече филми. Знаете ли, когато работехме заедно с Вас в „Презрението“, си казвах: „Ето, това е краят.“ Но преди няколко седмици в Шайо, във Френската филмотека, при мен дойдоха неколцина млади и ми казаха: „Господин Ланг, Вие ни дарихте с толкова радост, с толкова приятни часове, научихте ни на толкова много неща, затова Ви молим, правете още филми!“ Дълбоко се трогнах от това и мисля, че ще направя още един филм.

Годар: И как ще се казва той?

Ланг: Смятам да го нарека „Death of the Career Girl“, смъртта на едно момиче, което мисли само за кариерата си... Но да се върнем към динозавъра. Когато започнахме да работим в нямото кино, не разполагахме със звук, имаме само действието. И докато работехме заедно с Вас в „Презрението“, аз открих голяма разлика между нас... Тук искам да кажа нещо за автомобилната катастрофа, в която Бардо умира. Аз бих показал първо как колата потегля, после как се движи все по-бързо и по-бързо и т. н. Накратко, бих показал **действието**. А Вие не показвате действието. Показвате само момента, когато те са вече мъртви, премазани между два камиона. Защото за Вас последиците са много по-съществени от самата катастрофа.

Годар: Точно така!

Ланг: И това според мен е нещо изключително важно. Но ако сравним...

Годар: На мен често ми казват, че много импровизирам. Мислите ли, че е вярно? Когато гледах „Паяците“, забелязах, че навремето Вие сте направили много неща, които аз също направих по-късно... Преди трийсет години видях нещо като Новата вълна...

Ланг: Много съм щастлив, че ми казвате това. Но между Вас и мен

има голяма разлика. Вие работите по метод, различен от моя. Обичате импровизацията, а аз — не. Мисля, че режисьорът трябва да бъде творец, вече го казах... Във всеки случай той не бива да говори. Трябва да каже това, което иска, с филма, който създава. Ако режисьорът се нуждае от думи, за да изрази това, което иска, то или филмът не е добър, или режисьорът не е добър. Режисьор, който казва на актьора: „Игвайш тук, минавай през тази врата, правиш това и това, ето ти диалога, като свършиш, излизаш оттам...; е за мен traffic cop — как се казва?

Годар: Регулировчик.

Ланг: Да, регулировчик. Не режисьор. Виждате... (взема лист хартия и флумастер.) Да речем, че имам сценарий със сцена в една такава стая. (Скицира широко помещение.) Щом видя декора, казвам: „Не, не става, искам ей такива четири стени (поправя върху листа)... Тук ще има човек, сигнал на бюро (чертае), ето го бюрото... Трябва ми също и прозорец ето тук (отбелязва върху скицата) и врата тук.“ (Пак отбелязва.)... Пристигайки в студиото, аз знам много добре какво точно искам да направя.

Годар: Защото имате точно определено виждане за сцената.

Ланг: Да... Това не значи, че понякога не променям някои неща. Но не много често.

Годар: Променяте ги, но в рамките на своето виждане.

Ланг: Не, не точно, но понякога човек открива нещо по-добро, гледна точка, която му е било трудно да види върху хартията... Аз пък бих искал Вие да ми обясните...

Годар: Аз не бих могъл да кажа дали искам бюрото да е тук или тук (отбелязва на свой ред две точки върху скицата на Ланг). Ако няма нищо, не знам. Трябва да видя всичко. Да видя!

Ланг: А защо не?

Годар: Ако няма нищо пред очите ми, не знам. Трябва да видя всичко.

ко. Трябва да видя бюрото, стола, вратата...

Ланг: Но послушайте...

Годар: И щом вратата е тук, си казвам като Вас: не искам да губя време, но не мога да променя вратата. На мен ми е нужно всичко това да го има — стените да ги има, вратата да я има. И щом ги има, си казвам: „Не мога да ги променя.“ Това, което мога да променя, са хората. Или пък ако вратата не ми харесва, тогава търся друг апартамент в друг квартал. Помните ли апартамента в Рим, където снимахме „Презрението“?

Ланг: Нека кажа нещо. Когато видях тази сцена... трябва честно да кажа... Много добре разбирам, че сте импровизирали, но намирам, че тази сцена е изключителна...

Годар: Например аз бях...

Ланг: Оставете ме да довърша! Мисля, че това е една от най-добрите сцени, които въобще съм виждал, и Вие много добре знаете, че не Ви величая... Знаете какво е мнението ми за Вас... Но като видях тази сцена, разбрах защо импровизирате понякога. Вие имате винаги много силна визия. Но защо Ви е нужно да видите всичко, преди да снимате? Това не мога напълно да го разбера.

Годар: Ами... Може би защото предпочитам да се интересувам от нещото като цяло, а не от отделен елемент...

Ланг: За това бихме могли да говорим цели нощи. Когато аз правя филм, предварително виждам цялото, виждам всичко. Опитвам се да направя една сцена така, че да може сто сцени след това... Започвам от тук с идея, която ще достигне кулминацията си тук (отбелязва две отдалечени точки върху листа). И мисля, че когато човек импровизира, това е много трудно.

Годар: Не е хубаво, да.

Ланг: Не казвам, че моят метод е по-добър от Вашия.

Годар: Може би просто в началото аз имам документална от-

правна точка, докато Вие изхождате повече от фикцията. Но натамък двете се обединяват. И двете трябва да ги има.

Ланг: Прав сте.

Годар: Защо правим кино днес?

Ланг: Трябва да се прави кино. Ще Ви кажа едно: аз нямам нищо против... entertainment...

Годар: ... Развлечението.

Ланг: ... Развлечението. Но имам чувството, че щом съм гледал един от новите филми за масовия зрител, все едно съм ги гледал всичките. Тъй че няма никакъв смисъл да гледам „Клеопатра“ или нещо подобно. Все същото ще е. Мисля, че филмите днес трябва да бъдат критични. Трябва да слагат пръст в раната, да имат сюжети, които вълнуват младежта. Винаги съм се питал: „Какво значи добър филм?“ Това е филм, който мога да гледам един, два или три пъти. Той трябва да е развлекателен, но и да казва нещо на зрителя. Ако ми позволите да кажа нещо за един от моите филми „М“, бих отбелязал, че според мен с него имах щастието да развълнувам различни категории публика. За едни той бе просто преследването на един престъпник, за други показваше работата на полицията, а през трети поставяше проблема за смъртното наказание и за децата, които трябва все по-отблизо и много повече, отколкото днес, да бъдат наблюдавани. Много продуценти са против филмите, които третираат проблеми. Искат само entertainment... Мисля, че за мъжа или жената, които се трудаят много, за работника естествено трябва да се правят развлекателни филми, но ако е възможно в същото време да се засегнат и проблеми, които ги интересуват, то тогава той ще заговори за тях, може би ще има желание повторно да види филма. Знаете ли как е на френски box-office?

Годар: Касови постъпления.

Ланг: Продуцентът, като гледа

касата, си казва. „Губя пари, връщам си парите или печеля пари.“ А аз, като гледам касата, също се радвам, ако филмът е спечелил пари, но не заради парите, а заради...

Годар: ... Това, че много хора са гледали филма.

Ланг: Да. Това означава, че съм развълнувал тази публика, до чието сърце съм искал да се докосна. Трябва да се докосваме до сърцата на хората...

Годар: Да, трябва да се докосваме до сърцата... Засега обаче само ще чукаме на дърво за следващия филм... (Фриц Ланг чука по масата с двете ръце.)



ВИР- ВОДА

Фриц Ланг

Гьобелс ме посреща, невероятно учтиво ми казва: „Моля, г-н Ланг, заповядайте, седнете!“ Аз седям и, разбира се, се надявам да го убедя да разреши прожекцията на „Завещанието на г-р Мабузе“ в Германия.

Гьобелс изобщо не подема разговор за това, а започва да ми разказва какви планове имали двамата с Хитлер по отношение на мен. А



Петер Лоре в „М“ (1931)

именно — той всъщност и де факто ми предложи ръководството на германското кино. Започна така. „Фюрерът и аз гледахме Вашите филми „Нибелунгите“ и „Метрополис“ и Фюрерът каза, ето това е човекът, който ще ни гари с националсоциалистическото кино.“ И преди да чух това, не се чувствах особено уютно, но сега вече бавно избиха първите капки пот, които се

търкулнаха по гърба ми, и аз рекох: „За мен е голяма чест, г-н министър.“

Какво друго да кажа? Можех ли да кажа: „Трябва да си помисля“, или нещо подобно?

Той продължи да говори за това, какви актьори и актриси предпочитаме, какви филми ще трябва да се снимат и отново се върна на въпроса за моята дейност и на това по какъв начин ще трябва да поставям всички тези филми в нацистки дух. Най-накрая стигна и до „Завещанието на г-р Мабузе“. Но той нито веднъж не използва познатите етикети, преглътна ги и рече: „Финалът нещо не ми харесва, трябва да се промени, този човек не бива да полудее, а трябва да го помете народният гняв.“ „Много сте прав, г-н министър, напълно Ви разбирам.“

Докато слушам, непрекъснато поглеждам през прозореца към часовника, защото си мисля: „Не ти остава нищо друго, освен да избягаш...“ С две думи, аз гледах часовника, стрелката напредваше, Гьобелс говореше; поглеждах часовника и изведнъж стана прекалено късно да ходя до банката, за да изтегля парите си.

После се разделихме, на тръгване казах на министъра колко съм поласкан, взех такси и вир-вода от страх се прибрах у дома, казах на своя прислужник да ми приготви купара, защото смятам да отскоча до Париж за седмица-две: още същата вечер напуснах Германия и вече не се върнах...



ЕДИН СОМНАМБУЛ ПРИ ГЪОБЕЛС

Вили
Винклер

Митът за смелия антифашист Фриц Ланг надживя самия него. През 1976 г., когато 85-годишният Ланг умира в Лос Анжелис, Вим Вендерс пише прощално слово: „Сега, когато вече не е между живите, ни се иска да го превърнем колкото се може по-бързо в мит.“ Само че Вендерс е поизостанал, защото живият Ланг умееше и без чужда помощ да стилизира себе си във формата на мит.

И най-големият ефект безспорно е номерът с Гьобелс.(...)

Според настроението и събеседника си Фриц Ланг сравнявал историята на своето бяство с роман на Греъм Грийн или я наричал „много лош филм“. Всъщност филм, режисиран от Фриц Ланг.

Много интересно е, че акуратни водените дневници на Гьобелс дори не намекуват да е говорил някога с Фриц Ланг — в такъв случай трябва да се доверим на преследвания по политически причини. А и защо не — като емигрант в Америка Ланг е съосновател на Антинацистката лига (1936), снима „Палачите също умираят“ (1943) по сценарий на Берт Брехт за райхспростектора Райн-

хард Хайдрих, при Макарти събужда подозрение, че е комунист, а след Втората световна война полага огромни усилия отново да се върне в родината си Германия, откъдето е бил прокуден. (...)

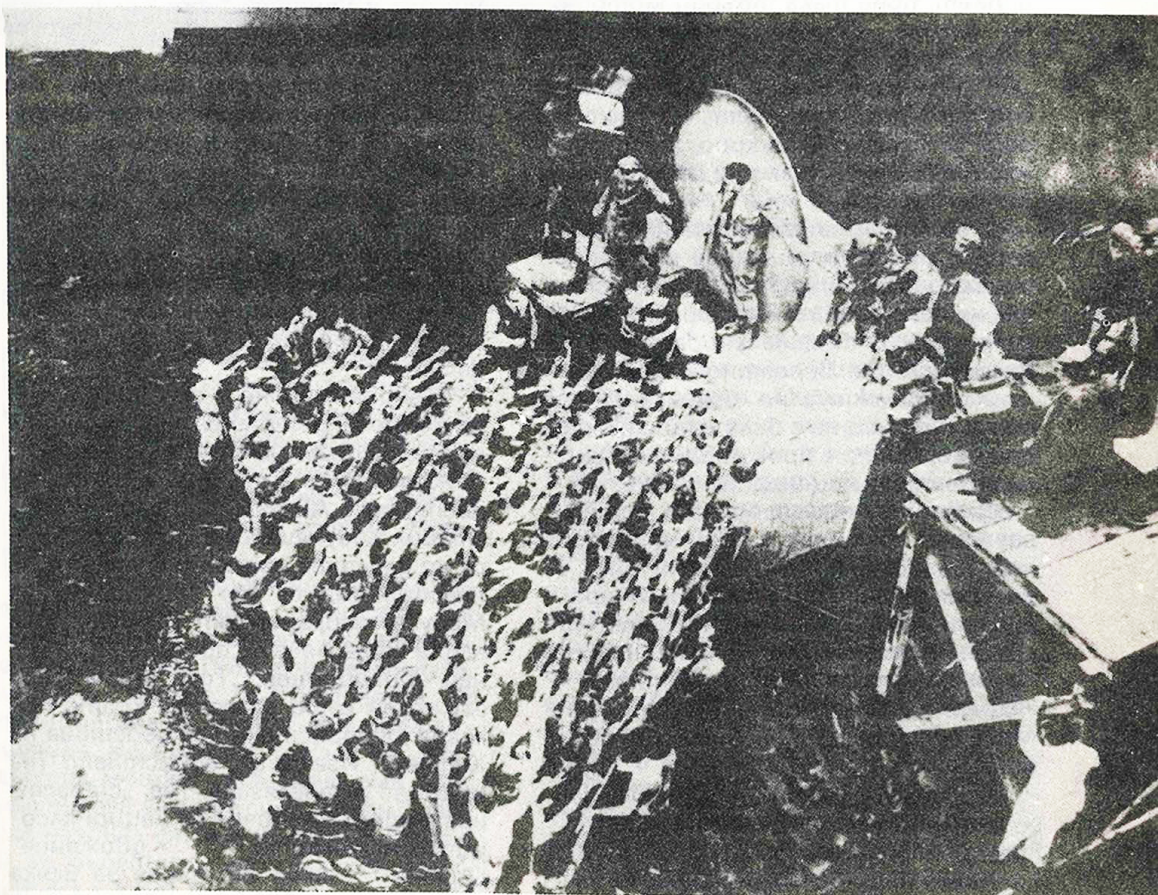
Но може би занаят ще се доверяваме по-малко на Ланг. Роденият на 5 декември 1890 г. във Виена син на еврейски архитект Фридрих Кристиан Антон Ланг безспорно е герой, и то още през 1914 г., когато при избухването на войната бързо се връща от Париж в Австрия, за да се запише доброволец с оръжие в ръка. Три пъти ранявали артилериста, отличаваели го многократно за войнската му храброст. В лазарета пламенният боец за делото на Ду-

навската монархия намира време и възможност да пише, бива открит като сценарист и през 1918 г. заминава за Берлин.

Със същия плам, с който се е бил за Хабсбургите във войната, Ланг станал германски националист. После като емигрант в Америка величаел от сърце новата родина: „Уестърн юниън“ е истински рекламен филм за американското телеграфно дело, „Плащ и кинджал“ е възхвала на ЦРУ, а военният филм „Американски партизани във Филипините“, представящ японците като низша раса, а американците като свръхчовеци, според специалистите е „най-лошият и непочтен филм“ на Ланг.

Въпреки че по своята тема „Ни-

На снимачната площадка на „Метрополис“ (1925)



белунгите" (1924) представлява връщане в средновековието, филмът е съвременен и коментар за положението на един народ, сломен от Версайския договор: „След загубата на Първата световна война исках чрез екранизацията на прочутата легенда да събудя националното съзнание на немците.“ Посещението на този „германски героичен епос“ било задължително за учениците през 1924 г.(...)

Самият „Метрополис“ е бил разбран от главатарите на нацисткото движение като предвестник на великите неща, които предстоели: на финала на струващата 5 милиона райхсмарски научнофантастична приказка капиталът и трудът в лицето на една любовна двойка, си подават ръка; по този начин тривиално символично се сдобряват ръката и умът, поне така твърди мотото на филма. Според Зигфрид Кракауер, който в прочутата си студия „От Калигари към Хитлер“ (1947) изследва предисторията на Третия райх в германското кино, този глупав жест води началото си „направо от Гьобелс“.

Ужасната на места тевтонска стъкменост на филмите на Ланг с охота била приписвана на авторката на сценариите Теа фон Харбоу, за която Ланг е женен от 1922 г. Всъщност тя вероятно е доминирала интелектуално брака им, но със сигурност не е била нацистката вещица, която е пробутвала на Ланг народните си сценарии.

Девицата от разорена аристократична фамилия още на тийнейджърска възраст жънела успех с романите си. Дори кайзерът проявил интерес към авторката на „Войната и жените“ и ѝ написал с признателност: „Вие сте пророк.“ Нейният любим писател бил Карл Май, когото тя посетила в Рагебойл.

Това я свързало с Фриц Ланг, който обичал да разказва как по време на ранните си пътешествия по света веднъж участвал като из-

кусен стрелец и каубой в представление на Бъфало Бил.

По почти единодушно убеждение се смята, че Теа фон Харбоу е виновна за помпозната наивност на толкова много филми на Ланг: според киноисторичката Лоте Айснер тя е внесла във филмите „един лъх на немска домакиня“. Когато Ланг режисирал, тя стояла до него с неизменната, помагача ѝ да се съсредоточи плетка в ръка, от която не се деляла дори в обществото. Тя не прекъснала брака си с Ланг дори когато той довел в общия им дом приятелката си актрисата Герда Маурус.

„Бабелсбергската Козима“ влязла в националсоциалистическата партия през 1932 г., докато нейният съпруг, добрият, почтен Ланг навярно все повече се отдалечавал от нея и нейните нови идеи.

Съвсем очевидно е обаче, що се отнася до политиката, че Ланг е живеел в дружеско съзвучие със своята националистически въодушевена жена. Актьорът Вили Фрич пише в своите спомени, че по онова време Фриц Ланг бил „по-голям патриот дори от някой германски юнкер националист“. „Когато разбра, че карам кадилак, той побесня. Фриц Ланг смяташе, че дълг на всеки добър германец е да кара мерцедес.“

Добронамерено фалшифициращата историография най-сериозно смята за възможно твърдението на Ланг от 1943 г. по време на изгнанието си в Америка, че нарочно поставил лозунгите на домогващите се до властта нацисти в устата на престъпниците от своя филм за Мабузе, забранен от Гьобелс. Със задна дата Ланг се представя за ранен опозиционер: „Този филм беше замислен като алегория, която показва терористичните действия на Хитлер.“ Изглежда, единствено Теа нищо не е забелязала, Теа, „страстната привърженичка на националсоциалистическото движение“ (Айснер), която отговаря за всяка



Фриц Ланг и Герга Маурис

гума от сценария. И защо тогава Лоте Айснер пише, че Лени Рифенщал заема тъкмо онова място в германското кино, „което Фриц Ланг освобождава след бягството си“?

При всички тези различия е много чудно защо все пак високопоставената двойка на германското кино продължава да живее заедно в жилището на берлинския „Хоенцолерндам“ 52 до заминаването на Ланг, тъй като творческият и семеен тандем се разтрогва едва на 20 април 1933 г.

И двамата вероятно са уважили поканата на новия министър на пропагандата за вечеря на чаша бира на 28 март 1933 г. в Кайзерхоф, където Гьобелс се произнесъл за принципите на новата филмова политика. Най-напред гласът му прокълтял мощно: „Ние вече сме тук; ние никога няма да си тръгнем!“, после назовавал филмите, които за него и за бъдещото националсоциалистическо кино ще служат като об-

разци, сред които редом с „Нибелунгите“ на Ланг и Харбоу стоял „Броненосецът Потьомкин“ на Айзенщайн.

Според Конрад фон Моло, монтажиста на последния германски „Мабузе“, Ланг сторил всичко, за да „играе голяма роля“ в германската киноиндустрия. Още на 27 март 1933 г., два дена преди забраната на новия филм, Ланг основал заедно с режисьорите Карл Бюзе, Виктор Янсон и един многообещаващ природен талант на име Луис Тренкер режисьорска група на националсоциалистическата производствена организация. Това, че Гьобелс предлага на него, най-изтъкнатия в четворката, толкова високо положение според Гьоста Вернер във „Филм-куотърли“ „е не само привлекателно, но и логично“.

Преди 1933 г. германският националист Фриц Ланг не е и помислял, въпреки различни предложения от Холивуд, да напусне Германия по политически причини. А че човек би

могъл да се устрои и при новите условия, показва примерът на Файт Харлан, който, без да е чист ариец според расовата теория, направил най-ужасния подстрекателски антисемитски филм „Евреинът Зюс“.

Кое тогава прокудило Фриц Ланг от страната? Кое е било онова зло, което го е накарало да зареже всичките си спестявания, дома си, своите творби и възможности за работа, за да започне всичко наново в несигурната чужбина?

Истината никога не е еднозначна и винаги е малко гребнава. Ако човек може да се говори на историка Райнхолд Кайнер, причината трябва да се търси преди всичко в накарването мъжко самочувствие на Ланг. През 1932 г. Теа фон Харбоу се запознава с индийския студент Айи Тендулкар, „истински ариец“, както тя го превъзнасяла. Заради него изоставила своя мъж полуевреин.

След разорителния „Метрополис“ и други два не особено успешни филма УФА се дистанцира от Ланг; става му трудно отново да намира пари. Неговият предишен продуцент Ерих Помер, който вече е емигрирал в Париж, му предложил да работи там за него. След бойката срещу евреите от 1 април 1933 г. дори аполитичният Ланг разбрал, че нацистите като че ли не се шегуват в расовата си политика. Изглежда, решаващото е било обаче накарването мъжка гордост.

Остава само въпросът за главоломното отпътуване. Гьобелс държи речта си на 28 март, на другия ден забраняват „Мабузе“, а няколко дни по-късно трябва да се е състояла, ако изобщо е истина, срещата с Гьобелс, която Ланг, както пише приятелката му Айснер, „всеки път разкрсявал по малко“.

Във всеки случай първата изходна виза в паспорта на Ланг, от която тогавашният турист се нуждаел при преминаване на границата, е с дата 23 юни (паспортът е подарен на фондацията „Дойче кинематек“ от последната му съпруга

Лили Ламе). Значи не е възможно той да е излизал от Германия преди края на юни. Ланг имал визи за Белгия и Англия, които, както личи от печатите, използвал многократно, но на 26—27 юни и на 20 юли трябва да е бил в Берлин, защото на тези дни е обменил валута. Последният вхожден печат за Франция е от 31 юли 1933 г. — четири месеца след легендарната среща с Гьобелс, четири месеца, след като Ланг искал да избяга в Париж през нощта.

За парите — Ланг уж пристигнал в Париж „фактически без пукната пара“ — той очевидно не е трябвало да се тревожи; имало е много други пътища. Конрад фон Моло бил привлечен в Париж с обещанието, че ще му възложат монтажа на новия френски филм на Ланг „Лилиом“. В Берлин прислужницата на Ланг му дала „писмо“ за милостивия господин. Той старателно го прибрал — а на перона в Париж чакал Ланг, който пожелал да си получи мнимото писмо. В него имало точно 100 000 райхсмарки. По онова време пренасянето на повече от 100 марки през границата се смятало за валутно нарушение и се наказвало строго със затвор.

Легендите не остават пожалени, те все някога биват проверени. Но и за този случай историята на киното се е погрижила. В уестърна на Джон Форд „Човекът, който уби Либърти Валанс“ (1961) се казва: „Дори когато истината започне да прозира зад легендата, публикувай-те легендата.“

(сп. „Шпигел“)



КОГАТО РЪКАТА НЕ СЕ СВИВА В ЮМРУК

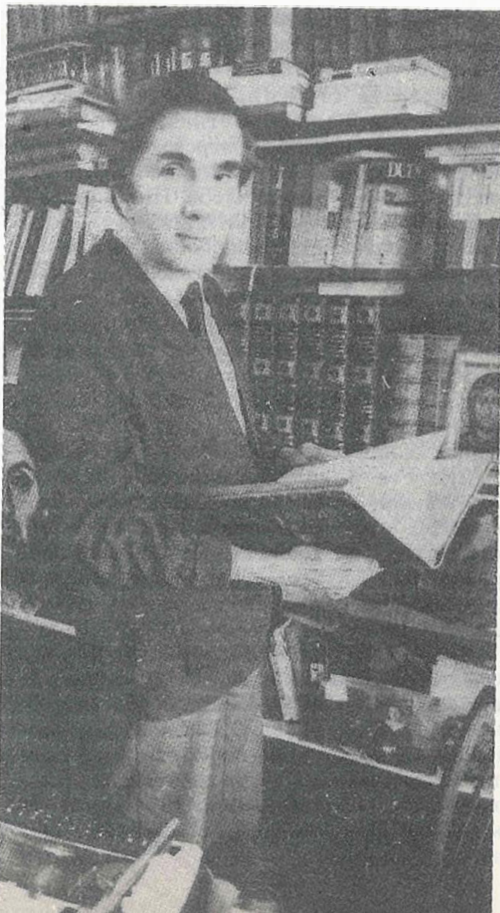
Сергей Аверинцев

Много важно е да се разбере, че нетолерантността и ксенофобията през XX в. (поне у нас и на Запад, за Изтока предпочитам да не говоря) притежават някои качества, които значително ги отличават от нетолерантността и ксенофобията на отминалите епохи. По същите причини, поради които тоталитаризмът не трябва да се приравнява към стария деспотизъм и новата нетърпимост е съпоставима само външно със старата. В миналото навсякъде се е запазвало някакво естествено противопоставяне между закритостта и откритостта на етноса или културно-изповедната група, между консервативната инерция и прогреса и т. н. Във всички общества никога нито единият, нито другият принцип е могъл да стане абсолютен, защото всеки поотделно е съдържал в себе си конкретни и жизнени основания. Хората винаги са си оставали свързани с реалната битова традиция. И това винаги им е осигурявало някаква сигурност спрямо „чужденците“. Още Томас Ман, който едва ли някой ще заподозре, че е лош европеец, е казал: „Странно колко лесно моите деца се сприятелиха с френски младежи; в своята младост аз не можех да се сприятеля с французин, защото го чувствах по-различен от мен.“ Тъкмо тази обективна принадлежност към дадена жизнена традиция е осигурявала на човека спокойствие и е регулирала отношението му към чужденците. Аз си имам свои, като за своите и аз съм свой, защо ми трябва да се бъркам в работите на чужденците. Чуждите са си чужди.

Почвениците на XIX в. у нас и в Европа са повтаряли като папагали фразата на Жозеф дьо Местр, че той от личен опит познавал националните типове, но че „човекът въобще“ му бил неизвестен. Затова и Вл. Соловьев с противопоставил на Дьо Местр образа на Исус Христос като Всечовек. Думите на Дьо Местр в никакъв случай не съответстват на християнските идеали или философските идеи. Те са на нивото на тази реалност, която с право можем да наречем еснафска. Тази еснафска реалност някога е изглеждала вековечна; но дори и гроба, в нея все пак се е съдържала някаква фактическа истина.

XX в. обаче сложи край на всичко това. Когато немците престанаха в достатъчна степен да се чувстват немци, те решиха, че са раса. Така бе издигнат и лозунгът за балтийските немци: вие сте изгубили своя Heimat (конкретната родина), но придобихте Vaterland (абстрактното идеологическо отечество).

Сергей Аверинцев



Що се отнася до нас, то ние не трябва да забравяме, че една от най-важните рецепти на сталинския терор беше тъкмо пределната атомизация на всеки човек. Всички ние знаем как ленинградчани и московчани, за да спасят живота си, са бягали в провинцията. По същия начин от провинцията към двете столици са бягали не само разкулачените и не поради това, че там се е живееело по-добре; всички са напускали мястото, където за теб са могли да кажат ужасната фраза: „Това е един уважаван човек, познавах още баща му, който също беше честен човек.“ Защото това много често е било равносилно на смърт. Било е смъртно опасно да си човек, когото обществото уважава независимо от идеологическите предписания. Такива хора не е трябвало да остават живи.

Дълбоките последици от това започват да се проявяват едва сега. Ще трябва с болка да признаем тъжната истина, че в ранния болшевик, който е разрушавал църкви, безсъзнателно е било останало повече от хилядолетното руско християнство, отколкото в сегашния неофит, който ходи на църква и се моли, но който жизнено вече е формиран от безбожието, насаждано от неговия баща и дядо. И ние трябва да погледнем тази истина в очите.

Преди да се разглежда идеологически мотивираната злоба — етническа, политическа, верска или псевдоверска, — ще трябва първо да обърнем внимание на феномена на немотивираната злоба. Ние живеем в града и убиваме в себе си ближния си, дори без да изпитваме персонална злоба към него; просто ние не го забелязваме като личност и действаме негативно. Опитайте се да задържите вратата в метрото за идващия след вас. Ясно е, че всеки би трябвало да постъпи така. Но хората вървят, без да забелязват, че вие държите вратата, и без да се сетят, че и те на свой ред трябва да направят същото. А това означава, че в самия си дух те са обявили ближния си, физически най-ближния до тях за несъществуващ. Всеки човек е вече сам дори в тълпата и блъсканицата. Той е отменил битието на намиращия се край него. А от нивото на това духовно убийство тръгва и всичко останало.

Един мой приятел грузинец ми каза следното: „Знаеш ли защо се чувствам зле в Москва? Съвсем не поради грубостите. У нас също има грубост. В Тбилиси също могат да ме пребият: не побойникът ще смаята, че има причини да ме ненавижда. Докато тук имам чувството, че дори могат да ме убият, без да знаят кой всъщност съм аз.“

Смятам, че на идеологическо ниво това добре се съгласува с описаното от филолога Карл Керени по повод ролята на абстракцията в практиката на масовите убийства: едно е да кажеш „да се убие всеки еврей“, а друго е „да се ликвидира еврейството“. Еврейството е абстрактна категория, която подлежи на ликвидация. Едно е да кажеш „да се убият всички хора в града: старци, деца, мъже, жени, че дори и намиращите се там домашни животни (за домашните животни в града е говорил сам Господ Бог в книгата на пророк Йона). Друго е да кажеш „да се изтрие градът от лицето на земята“. Вземате бръснач и изрязвате кръгче от картата. Вие ликвидирате една абстракция. А с абстракции е лесно да се разделиш. Това ми напомня за един епизод от книгата на Оруел за испанската война: невъзможно е да се стреля по човек, на когото му падат панталоните. Защото този детайл веднага конкретизира абстракцията. „Фашистът“ това е абстракция, а човекът, на когото му падат панталоните, вече губи статуса си на абстракция.

Да си припомним и думите на Карл Ясперс: „Духът на ненаучността отвори вратите пред фашизма.“ Когато размишлявам над този атомизиран слой, който компенсира загубата на корените си с илюзорната и призрачна болка по хиперболата на почвата, на мен ми се струва, че най-важно тук е тъкмо пренебрежението към логиката, защото за подобен манталитет това е просто неизбежно. Само че тук не става въпрос нито за невежество, нито за глупост. Отхвърлянето на логиката не винаги е свързано с невежество. Националсоциализмът се развива в страна, която беше начело на европейската цивилизация по ниво на научната мисъл и образованието.

Тук има и нещо друго. Ако вие разсъждавате, винаги могат да ви опровергаят. Във всяка логическа верига може да се намери слабо звено. И само ако строите изказванията си на суверенно презрение към логиката и изводите не произтичат един от друг, то тогава вашият текст ще бъде неопровержим. По правилата на интелектуалната етика дори най-несвършеното логическо изказване е по-честно и следователно стои по-високо от издевателството с логиката.

Това не означава, че издевателството не може да бъде успешно. Нали ако човек е запушил устата на своите опоненти и те не могат нищо да кажат, значи той е прав и спорът е приключил. Човекът е успял да хвърли прах в очите на всички и те са смешни, а той не е. За инфантилното съзнание

този, който е смешен, не е прав, а онзи, който не е смешен, винаги е победител.

И в това е силата на всяко умонастроение, ориентирано към ненавистта; и това не става поради невежество или липса на интелектуално развитие. Спомням си едно изказване на някаква научна конференция. То можеше да се сметне за победа. Всички бяха ядосани, а чужденците, присъстващи там, не смееха да се доверят на своя руски, присмайки, че не са разбрали съвсем правилно. А тези, които бяха разбрали всичко, бяха ядосани, но никой не се опита да отговори. Защото на виртуозно алогичния текст не е възможно да се възрази. И това е победа! Да си представим, че човек с момчешка душа е присъствал на този конфликт. Той щеше да бъде във възторг. Беше отправено предизвикателство и никой не му отговори.

Аз не принадлежа към хората, които приемат за толерантен довода, че черното не е толкова черно, а бялото не е съвсем бяло. Защото контрастът между черното и бялото винаги е много голям (това, разбира се, не се отнася до идеологическите граници). Що се отнася до светогледните и религиозните традиции, то аз не вярвам нито във възможността, нито в желателността да се сведат до просто сливане. Четейки една книга за юдаизма, писана от юдей, аз бях поразен в края от следното съждение: всички християни и юдаисти са или ортодокси, или либерали. Ортодоксите и от двете религии считат, че различията са много сериозни, и по тази причина се държат помежду си враждебно. Либералите пък считат, че различията са несъществени, и се държат дружелюбно. Започнах да разсъждавам какъв християнин съм аз при подобно разделение. Не съм ортодокс, защото съм убеден в задължението си да се отнасям към юдеите (както и към последователите на другите течения, които не споделям) дружелюбно. Христос ненапрасно е изградил в притчата за милосърдието образа на друговеца самарянин! Представете си в 60-те години на XIX в. някой руски свещеник да говори за милосърден поляк, а полски ксендз за милосърден руснак. Но според това разделение не съм и либерал, тъй като смятам, че е обидно и за юдеите, и за християните да се приемат различията като несъществени. Несъмнено те са много важни.

Тук става въпрос не толкова за преодоляване на конфликта, колкото за промяна на стила на конфликта. Вероятно спрямо нас превръщането на духовния живот в нетрагически би противоречало на самия замисъл на Провидението. Именно трагиз-

мът придава сериозност на човешкия духовен живот и избор. Ето защо дори в нашия век любящи родители са се разделили с обичната си дъщеря Едит, която е станала католическа монахиня, а те са останали юдеи. (Едит Щайн е ученичка на Хусерл; тя е оставила следа във философията и е загинала от ръцете на нацистите.) Това е жесток сюжет, но неговата жестокост е от друго естество, различно от жестокостта на тривиалните конфликти. Тъй като всяка от страните поема страданието върху себе си.

Несъгласието между хората е много сериозно нещо, но несъгласието и враждебността са различни неща. Индиферентната толерантност и толерантността на вярата също са две различни неща. Там, където има индиферентност, угасва трагедията, огънят на която прави човека човек. Но където има ненавист, трагедията също спира и се замества с жестока мелодрама. Хората не на последно място избират ненавистта и поради това, че тя ги спасява от трагедията.

Аз смятам, че една от причините за новата вълна на нетолерантност е загубеното чувство за история. Идеята, че световната история е израз на Божията воля и съд над света (Weltgericht), както я нарича Шилер, също би могла да се разбира различно. Смятам, че хегелианските и подобни на тях опити представяват духовно зло, от което ние трябва да се откажем. И тъй като историософията навярно е най-големият противник на историята и историческото чувство. В наше време не съществува друга толкова разрушителна и чужда на историята сила, както историософията. Ето какво се сещам по този повод.

Еврейският философ Мартин Бубер, юдей, при това достатъчно непримирим към християнството, е бил обаче отворен човек. Веднъж един от неговите кореспонденти му написал сърдито писмо: „Аз съм евреин и отидох при своя еврейски учител Бубер. Колко много съм си мислил за него! Как се вълнувах по пътя. Но когато стигнах, какво видях в кабинета му? Кръст!“ Разберете ме правилно, на стената у Бубер не е било окачено разпятие: като юдей той не е можел да приеме кръста като религиозен предмет, а и е бил достатъчно разумен, за да не омаловажава това. Просто на стената е висяла гравюра, изобразяваща римското гето: и там над гетото се е извисявала църква, увенчана с кръст. Тази църква през вековете наистина е ядосвала евреите и е била построена нарочно до гетото като призив за „покръстване“ на евреите. А какво е отговорил Бубер: „Да, аз окачих на

стената тази гравюра, защото тя ни показва реално как Бог е устроил нещата. Може да си измислим каквато си искаме история, но истинската е само една и в нея всички ние се оказваме едни до други.“

В студентските си години, в разгара на увлечението си по Индия, отговорих така на един от моите събеседници: „Вижте, не е толкова важно да се обичат индусите, защото ние руснаците с нищо не сме ги обидили. А и те никога с нищо не са ни обидили. Затова аз ще опитам в краткия си живот да обикна тези народи, историята на който реално е свързана с историята на моя народ, така че реално има за какво да си прощаваме.“

Ненапразно в евангелията е заповядано да се обичат ненавиждащите ни. Това не означава просто да се избягва ненавистта, което би било будистка теза. Всъщност човекът, който ни ненавижда, е неразривно свързан с нас в някакъв контакт. И единственото, което можем да направим, е да го обичаме. Това е единственият изход. И то не само поради това, че могат да се избягнат кръвопролитията, т. е. с практическа и утилитарна цел.

Ненавистта също свързва много здраво. Честъртън затова казва, че тя унифицира, докато любовта диференцира. Справедливостта на подобно съждение е особено явна днес, когато всички видове етническа и верска нетолерантност имат по-скоро призрачна, отколкото реална психология. Защото само когато хората се обичат, те стават истински: това е някакво многогласие, в което музикалните партии са разделени. А не е унисон. Докато хората, които се ненавиждат, заприличват на огледални образи и започват да копират действията на врага си и неговите движения на тялото.

Накрая мога да заявя, че аз много отчетливо усещам идентичността си на руснак.

Но без моите приятели: евреи, латвийци, германци, англичани и какви ли не още, аз не бих разбрал, че съм руснак. Различията в нашите типове прави възможно разбирателството ми с тях, позволява по-добре да вникна в себе си и в другите.

Неизчерпаеми са и възможностите на хумора поради това, че човешките породи са различни... Отдавна е отбелязано, че мъжът и жената, които се обичат, винаги намират поводи за смях, тъкмо поради това, че той е мъж, а тя е жена. Тези възможности са заложени в етническите различия между хората. Докато психологията и идеологията на злобата е чудовищна и мъртва сериозност, тук дори с невъзможен

друг смях освен саркастичния и зъл смях, който повече прилича на конвулсия.

Проста истина и банален трюизъм е нещо, което все пак не е излишно да се повтори: всеки човек, който убива в себе си друг човек, всъщност убива себе си. Тъй като той разполага само с власт над себе си. В крайна сметка и националистът екстремист причинява зло само на своя народ. Крайният изход от хитлеризма беше ликвидирането на единната германска държава, без да говорим за ликвидирането на немската култура в нейната традиционна форма. В крайна сметка ненавистта винаги се обръща срещу себе си. И това като че ли е едно от най-силните доказателства за това, че историята все пак се управлява от духовни закони — защото това правило е неотменимо. Затова и собствените ми мотиви, поради които аз не мога да приема руския вариант „на новата нетърпимост“, са до еготизма типично руски. А по отношение на другите народи изпитвам вина, срам и съчувствие. Но се боя за Русия. Защото цялата злоба, породена в недрата ѝ, ще навреди единствено на нея. И само на нас.

А в собствения ми живот много силният мотив, който ме спасява от омразата, е егосистичното съждение, че ако си позволя това чувство, аз вече няма да мога да мисля и пиша като преди. Така както ако ръцете на пианиста са поставени правилно върху клавишите, те не могат да се свиват в юмруци — двете положения са несъвместими.

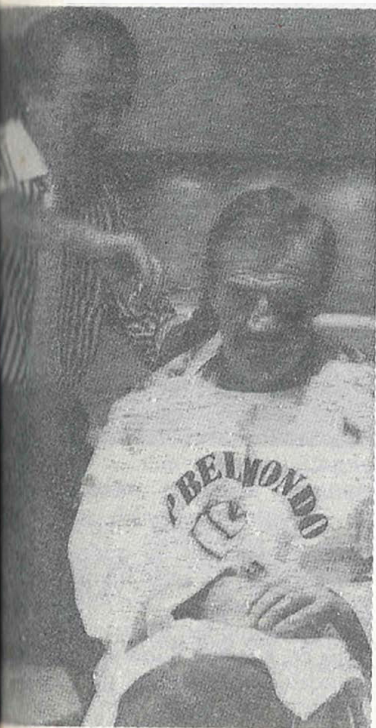
ЖАН-ПОЛ Белмондо

След една година триумф в театъра Бебел (Белмондо) остава носа на Сирано дьо Бержерак в шкафа.

— Бяхте Сирано, сега отново сте Белмондо. Кое беше най-трудно за издържане — 19-сантиметровият нос, мустациите или дългите коси?

— Дългите коси. Съгласете се, че на 57 години изглежда малко налудничаво да се носят такива коси. Нека тези прически си останат за жените, учените и художниците. Аз предпочитам онова, което отива на спортистите.

.....Най-голямото бреме на „Сирано“ бяха дългите коси....



— Може ли да се говори, че със Сирано в театъра вече е свършено?

— Съвсем не. Аз регулирам киното с театъра. След снимките на следващия си филм заминавам на турне със Сирано: Рим, Лондон, Испания, Америка, Япония и пр. Но тогава ще нося перука.

— Кажете за връщането си в киното. Знаем само името на режисьора, Едуар Молинаро...

— Става дума за един римейк на филм от 1934 г. Аз играя една роля на Ремю, която адаптирах по свой вкус. Става дума за човек, който успява в един бизнес, захвърля го, залавя се с друг, а най-накрая попада в затвора. Съмишленици в този филм ще ми бъдат Мариел, Рошфор, Вермие. Що се отнася до театъра, след класиката ще се захвана с нещо модерно, но не зная още с какво точно.

— Участието ви в „Сирано“ промени ли с нещо обичайния ви ритъм на живот?

— В никакъв случай. Аз винаги си лягам в 9 часа сутринта и се събуждам в девет. Закусвам и спортувам. Най-напред тичам, а след това 40 минути се боря с боксовия чувал. Моят drog е доброто ми физическо състояние.

— Следователно това не е каприз на звездата?

— Но защо тази дума звезда? Аз считам себе си за народен актьор в благородния смисъл на тази дума. Но ако да си звезда, означава филмите ти да бъдат показвани благодарение на теб, салоните да бъдат напълнени също така благодарение на теб, Сирано да може да бъде поставен в



Белмондо — наполовина Сирано

частен театър и да се играе без дотации с 42-ма, а не с 3-ма актьори, то тогава да, аз наистина съм звезда. Макар че предпочитам определеното „свещено чудовище“, използвано по повод на актьори като Габен, Пиер Брасьор и угола ми Мишел Симон.

— Думата звезда сякаш ви отвращава?

— Нека не преувеличаваме нещата. Този термин принадлежи на холивудската митология. Грета Гарбо беше истинска звезда. Нея никога ние не я виждаше. За нея се мечтаеше. Никога не знаеше какво точно обича или ненавижда. Голяма част от живота ѝ беше скрита за въображението на хората. Днес телевизията убива, обезкрвява точно това въображение. Тя непрекъснато преекспонира актьорите. Колкото повече се показвам по телевизията, толкова по-големи са опасностите за мен като актьор.

— Това ли е причината да ви виждаме толкова рядко на малкия екран?

— Отчасти да. В програмите на телевизията според мен трябва да се участва рядко. Защото вижте какво става, когато един филм тръгне да

излиза на екран. Телевизията със своите шест канала започва да прави предварителната му реклама.

Ако филмът тръгне добре, веднага се захващат да се надпреварват в хвалбите си. А ако към това прибавим и интервютата на актьорите, които са задължени да правят откровения за своите вкусове... Телевизията просто те съблича гол пред всички свои зрители. Това не трябва да се допуска. Спомнете си какво правеха Ава Гарднър и Марлене Дитрих: от душата си те показваха само толкова, колкото от тялото — едно мъничко квадратче. А какво ли ще е тогава останалото — са си казвали всички. А днес всичко, абсолютно всичко е подложено на показ. Каква грешка, какво безсмислие. Колкото по-известен е един актьор, толкова по-целомъдрен трябва бъде той.

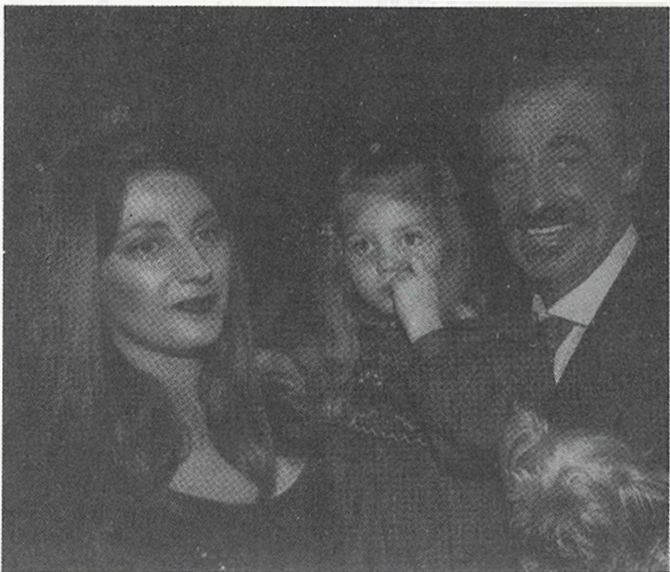
— Днес е модно да се канят актьори, които по телевизията да отговарят на въпроси, свързани с политиката. А за вас никой не знае в какво сте за и в какво против...

— Няма да го научите нито утре, нито пък в другиден. Не е моя задача да напращам на публиката си какво да мисли за Корсика или за Сагдам Хюсеин. Това е работата на политическите мъже. На тях аз оставам правото да решават проблемите на безработицата и на по-правилното разпределение на обществените блага. Ние затова и сме ги избрали. Обстоятелството, че по телевизията съм си позволил да разгрявам пози или онзи диктатор, не може да бъде



Грижовен син...

...и щастлив дядо



доказателство за моята смелост.

— Вие не одобрявате тези от певците и актьорите, които чрез известността си поддържат политически личности като Митеран, Ширак или Жискаръ?

— Те правят това, което смятат за добре. За себе си аз съм направил своя избор. Оставам на мястото си. Възмущавам се, когато видя някой реномиран политик да се оставя да бъде интервюиран по телевизията

от незначителна марионетка или да участва в евтини шоу-програми, само и само за да увеличи своя рейтинг. Тези политически мъже не би трябвало след това да се оплакват от представата, която са оставили за себе си. Да управляваш, е нещо много сериозно, а някои от тях сякаш са забравили това. Де Гол също имаше чувство за хумор, но дори само за ден не посмя да се реши да се прави на клоун. Той никога не сбърка своята професия с професията на някой друг...

— *А парите, вие никога не говорите за пари? Известно е, че печелите доста. Говори се, че всичките ви филми са били продадени на телевизионния „Канал Плюс“. За каква сума?*

— Нека самият „Канал“ ви отговори...

— *Намеква се за 250 милиона франка.*

— Не бих могъл да го отпрека.

— *А жените? С много от тях ли сте се целували?*

— На екрана почти с всички.

— *А в живота?*

— Излизате извън темата. Да останем в киното. Целувал съм се с най-красивите.

— *Това хареса ли ви?*

— Бях очарован.

— *Най-хубавите ви спомени?*

— От киното: София Лорен, Клаудия Кардинале, Лолобриджида...

— *Има ли за вас днес актриса, която може да бъде наречена звезда?*

— Джулия Робъртс, американката от „Хубава жена“. Тя носи звездното в себе си. Независимо че играе ролята на проститутка, показва по-малко

от себе си, отколкото по-голямата част от съвременните актриси. Тя е от тези, които карат хората да мечтаят.

— *Какво харесвате в самия себе си? Катрин Денъов предпочита краката си...*

— Аз пък харесвам ръцете си. Те са силни, мускулести. С тях аз прегръщам. И предпазвам семейството и себе си...

РЕКОРДНИ касови приходи в САЩ

Само в Щатите филмът „Всички са добре“ на Джузепе Торнаторе достига тринадесет милиона долара касови приходи. Това е най-високата сума, която филм, предложен на американския пазар в оригинал, е успял да спечели през последните двадесет години. Ролята на Матео Скуро, възрастен пенсионер от адресна служба, се изпълнява от Марчело Мастрояни. „Всички са добре“ описва пътуването на един баща, който търси своите деца, напуснали Сицилия с надежда за късмет и „реализация“ в съвременна Италия. Като преминава през почти цялата страна, този емблематичен герой успява да се срещне с много нейни неудачи. С непокла- тим оптимизъм обаче той заключава, че „всички са добре“.

— Кой е Матео Скуро?

— Мечтател, неоправим оптимист, човек който намира положителни страни във всичко, дори и в трагедията. За тази цел той си измисля дори една нова, несъществуваща реалност.

— Може ли да се каже, че това пътуване на героя от Сицилия на север е пътуването на самия режисьор?

— Във всички случаи у Матео има нещо и от мен. Всеки път, когато му поискат документите, го питат не е ли сицилианец. Същото ми се

Джузепе Торнаторе



Il regista sul set di „Stanno tutti bene“ e in basso due scene del



Марчело Мастрояни във „Всички са добре“

е случвало и на мен много пъти. Да си сицилианец, сигурно е нещо наистина много тежко. Написах сценария на филма още преди „Ново кино Парадизо“ да спечели Голямата специална награда на журито в Кан. За мен това беше един труден период. Питам се дали не съм сбъркал професията си, защото не успявах да постигна онова, което исках да кажа. Но на приятелски въпроси „как съм“ автоматично отговарях „добре“. Тогава забелязах дълбокото противоречие между това да живееш зле и срамът да го признаеш. Може би в това неудобство трябва да се търси автобиографичен смисъл.

— И тук, както и в „Ново кино Парадизо“, сюжетът на филма преминава през малки измислици...

— Това се ражда от условието, че нещо вече преживяно трябва да се разкаже по провокативен начин.

— Матео Скуро е голям оптимист, но в действителност синовете му са много нещастни. Оптимизмът му, общо взето, е безпочвен. Изглежда, че режисьорът е на страната на поколението, към което принадлежи Матео?

— Матео Скуро е възплъщение на желанието за оптимизъм. Той смята подобно на статистиките във вестниците, че италианците живеят много добре, печелят доста, всеки има собствена къща и прекрасна работа.

— По време на своето пътуване героят ти вижда една напълно нещастна Италия. Децата му не са това, което искат да бъдат: градовете са заети от движение, телефоните им са повредени, хаос цари навсякъде. Според тебе това ли е Италия?

— Не съм чак толкова самонадеян, за да хвърлям обвинения върху цялата страна. Но смятам, че много от трудности-

те, с които Матео и децата му се сблъскват, са и моите собствени. Животът в градовете на Италия вече е наистина непоносим. Всеки ден сме свидетели на жестоки неща. Смятам, че 80-те години бяха ужасен период — едно десетилетие на заблуди: усмивки, лустро и голи крака. И то в страна, която в действителност не е живяла и не живее така, както се пее в песните...

— Какво сицилианско има в твоето кино и в отношението ти към живота в Италия.

— Произходът винаги личи. Може би поради това, че съм сицилианец, съм се научил на горчива ирония. Но има и нещо друго — само един сицилианец може да нарисова портрета на друг сицилианец.

— Какво означава за теб в къщата си да имаш „Оскар“.

— Това, че една чужда публика, която не знае нито кой си, нито откъде идваш, е разбрала и оценила историята, която ѝ разказваш.

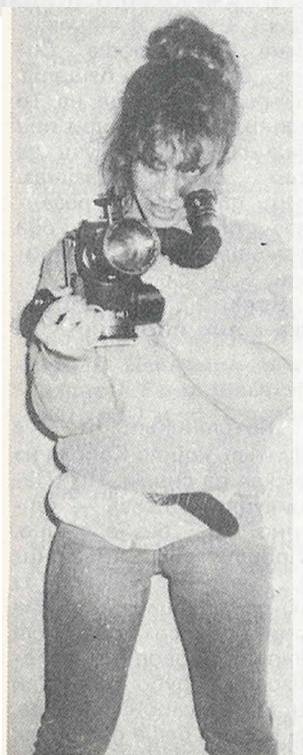
— Защо се харесваш повече в чужбина?

— Не знам. Докато нервната ми система разрешава, ще продължавам да работя в Италия и ще правя филми за нея. В деня, в който се отегча, ще замина. Може би тогава италианската критика ще ме приеме. Италианските филми никога не са имали лесна съдба в Италия, особено когато показват на италианците какви са.

ВИЕНСКО КОЛЕЛО

Така се нарича новият филм на Юлия Кънчева, завършен в края на 1990 г. След необичайния портрет на Румен Воденичаров тя продължава да се движи в неспазващия ритъм на живота, далече от публицистичната вълна в документалното кино, която подмени усещането за лична свобода с митингови еуфории и площадни крясъци. Този път погледът ѝ прониква дълбоко в пластове на моралните стойности на една

Режисьорът (Юлия Кънчева)



особена порода хора — дисиденти и емигранти в собствения си живот. Резултатът — един много личен и преболеудуван филм, размишляващ границата между документално и игрално кино. Главният персонаж е Милена Б., интелигентна и чувствителна жена (на 33 години), при това — близък приятел, чиято творческа и жизнена енергия е крепяла и спаси в определен момент бившата фондация „Людмила Живкова“. Субект, достатъчно примамлив като тематично откритие, за да превърне филма лесно в сензационен документ и политическа клюка. Но да търсим само това във филма на Юлия Кънчева, е повърхностно и лековато. Лице в лице с героинята си, в килията на нейните самоизмами, сред праха на разбитите илюзии, между вчерашното „светло бъдеще“ и утрешната неопределеност, режисьорката размишлява върху драмата на цяло поколение интелигенти, волно или неволно подпомагали възпроизводството на Системата.

За Милена този филм-монолог е нещо като терапия, прогонваща и опитомяваща собствените ѝ призрци, предрешени като амбиции, пристрастия, обвързващи норми и заблуди. Пренареждане на микросвета, в който е изолирана по /само/ принуда. Балансиране на ръба на алтернативата — да говоря или да мълча, люшкане между опиянението на себеразголяването и горчивината на слабостта. Свръхнапрегнат ритуал на изповед — като заклинание срещу



Героят (Милена Бойчева)

бялото нищо на безразличието. Това, че отвъд безпощадността на кадъра стои приятел, прави такава саморефлексия по-приемлива. Защото е жестока трудността да се спелят късметата на Аз-а, възривени от нахлулите спомени.

Операторът Ивайло Кузов, явно в тон с етиката и настроенията на режисьорката, успява да досъгради визуално паралелното мислене на автор и герой. Умело разграничава мисловните лабиринти на двете, за да ги събере накрая във взаимния им житейски и духовен скептицизъм.

Прекарасните портрети, в които прозират психическите сризове, са проникновено навлизане зад маските на личността, която всъщност се разпада от честата им смяна. Във филма има един многозначен епизод — с трескав и празен поглед героинята пътува във влак. Пътуване за никъде. Постигането на идентичност е твърде проблематично за Милена Б., макар и поднесено като спасителна цел. Конформист или бунтар в окопите на системата е тя? Кои съдник гнес би се нагърбил да реши това... Тъкмо заради невъзможността да се отговори прибързано, филмът завършва със спазъм и гърч. Финал — свидетелство не за окуражително стабилизиране, а за неговата непооттужимост. При това във време, нетолерантно по толкова нов и толкова познат начин.

Билиана Александрова ■

ТЕМИТЕ

на

„Кръстникът“ III

са темите

на „Крал Лир“

Продължение от стр. 1

Виждането на Копола за „Кръстникът“-III черпи енергия от самото разположение на Сицилия. Думата **шегъвър** е на устата на всеки, както и **Шекспир**. Напрежението и възбудата създават един контролиран делириум. Големите си очаквания, които Копола трудно прикрива, вливат нови сили на целия екип и на актьорите. Режисьорът смята, че темите на „Кръстникът“-III са темите на „Крал Лир“. Той и Ал Пачино непрекъснато си цитират „Хамлет“. Но към „Лир“ постоянно се завръщат. Когато знае, че никой не го наблюдава, Пачино — затворен човек, мрачен и красив — се зъби към небето, устата му е отворена в беззвучен гневен вой. Това е един могъщ Лир, смазан, крещящ срещу безкрая, предаден и отхвърлен от тези, на които най-много е вярвал и обичал, съблечен от всичко, което дава власт, живот и богатство, понасящ мъката на човек, чието дете е умряло преди него самия. Всъщност това е и Майкъл Корлеоне, предаден и отхвърлен, олицетворение на принципа, че характерът това е съдбата, че човек се саморазрушава от собствените си постъпки.

Дали Копола обича Майкъл Корлеоне?

„Обичам го... Аз се идентифицирам с него“, казва той.

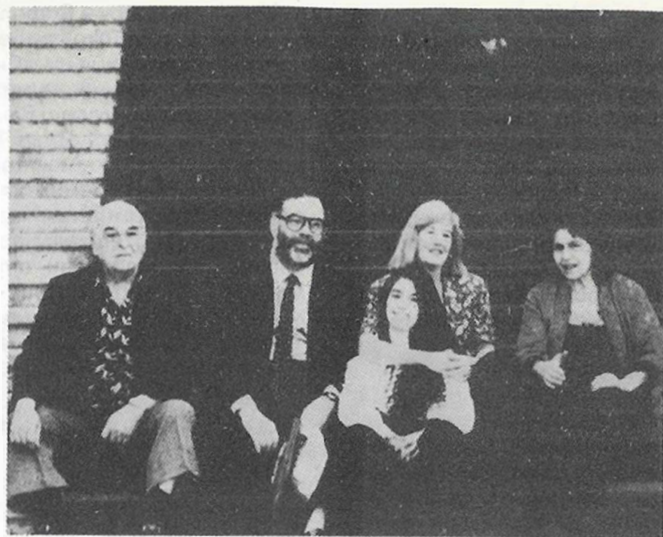
Жена му веднъж сравни начина, по който Копола снима с „пътуване към самия себе си“. И въпреки че Копола обикновено се съпротивлява на всякакви психологически интерпретации за работата си, той признава, че снимането на „Кръстникът“-III е „ужасен начин“ на правене на филм, защото отразява нещата от собствения му живот.

Лир? Нима Копола може да определи сегашния си живот с формите на трагедията?

Приближените му откритват постоянна меланхолия в него. Страдание то не го е напуснало от паметния ден на 1986 г., когато 23-годишният му син Джан Карло (с прякор Джо) е убит в автомобилна катастрофа. Синът обожавал бащата. Завършил училище на 16 години, за да работи при баща си и да се учи да снима филми. Загинал, преди да успее да реализира обещаното. Това променило бащата завинаги.

Всяко семейство има лоши спомени

„Кръстникът“-III е филмът, който Копола не е искал да снима. Но „Парамаунт“ е искал — отчаяно и безнадеждно. Първите два „Кръстника“ спечелиха Оскари за най-добри филми и двата заедно донесоха доход от киното, видеото и телевизията, грубо оценяван на 800 милиона долара. Но Копола беше дал обет, че е приключил с фамилията Корлеоне и че има други филми за снимане.



Копола и фамилия

Няколко години студията се опитваше да продължи „Кръстникът“ без него. Холивуд си е Холивуд, щом смяташе да използва дори Силвестър Сталоун и експатрирания руснак Андрей Кончаловски за режисьори.

Когато Копола беше убеден да прави „Кръстникът“-III, нуждата му от пари изигра немалка роля при вземането на решението. Той и писателят Марио Пузо се затвориха, взривиха мозъците си, рискуваха и писаха в Пепермил хотел-казино в Рено. Шест седмици по-късно се появиха с работния сценарий и подборът на актьорите започна. Според слуховете Пачино бил нает за 5 милиона долара, Даяна Кийтън получи 2 милиона да повтори ролята на Кей, сегашната бивша съпруга на Майкъл. Талия Шайър (сестрата на Копола) беше отново отличена, за да изиграе сестрата на Майкъл. Исканата цена за Робърт Дювал, който играе „конси-

лиере“ на Корлеоне в „Кръстникът“ I и II, бе твърде висока. Ролята беше извадена от сценария, а за Джон Севидж бе написана ролята на неговия син — свещеник. Участието на Джордж Хамилтън като тузаря адвокат на Майкъл и негов финансов съветник не достави голямо удоволствие на „Парамаунт“, но Копола надделя.

Бюджетът на продукцията, определен на 44 милиона долара (а казват, че нараснал на 50 милиона), не бе дребна работа. Но когато във всичко е вложен един фанатичен перфекционизъм, това е достатъчен откуп. Цветовете на палитра на филма е от огромно значение за Копола — и за оператора Гордън Уилис, и за художника Дийн Тавуларис, който не търси съперничество, а винаги общо виждане. Когато имената на Веласкес и Тициан се използват, за да опишат как ще изглежда филмът, нито

един детайл не е маловажен (полирано, тъмно, богато, сочно, пълно, кадифено, мъхесто зелено, бургундско червено, охра, злато, гълъбовосиво, перлено)... Хиляда и триста карамфила са изхвърлени, защото цветът е лош; спечелилата „Оскар“ художничка по костюмите Милена Канонеро боядиса стотици бели ризи с липтън чай, за да им придаде цвета на слонова кост.

Интериорът на неокласическия Театро Масимо в Палермо бе пресъздаден в Чинечита в Рим. Повече от десет дни един 23-минутен откъс от 69-минутната опера „Кавалерия рустикана“ („Селска чест“) бе изгран пред камерите, но Копола използва само десетина минути от този заснет откъс. Той дори направил дубликати на някои части от Сикстинската капела. Опера и религия: елементи, които разпалват артистичната енергия на Копола и вдъхновяват легендарното му внимание

към детайла.

От време на време изглеждаше, че нарастващият бюджет е последният от режисьорските му проблеми. В Рим „извънкадровият“ роман между Даяна Кийтърн и Ал Пачино довеждаше до изпитания, които вежливо могат да бъдат сравнени с морска буря. Кийтърн постави ultimatum на Пачино: Ще се ожениш за мен, щом снимките свършат, и пр. Като се има предвид, че Кийтърн и Пачино трябваше да изгряят сцената на нежно помирение между Кей и Майкъл, човек може само да си представи колко от силите си е трябвало да похаби Копола като „вуйчо“, за да предотврати бедствието.

След това се появи проблемът с Винона Райдър в ролята на Мери, дъщерята на Майкъл — млада жена с високоплатено образование, която ръководи филантропските действия на баща си. Райдър пристигна в Рим, но не можа да напусне леглото си — бе получила нервно изтощение — и се завърна въпреки почти веднага. Копола се разбесня срещу продуцентите; продукцията беше обхваната от суматоха. След това дойде до идея, която почти предизвика метеж на терена и ошааваши директорите на продукцията от „Парамаунт“; покани неопитната си 18-годишна дъщеря София да изгряе ролята на Мери, която изпитва обречена любов към Винсент (Енди Гарсия), пламенния син на неговият на чичо ѝ Сони, убитият брат на Майкъл.

Двама от членовете на фамилията Копола бяха вече част от изпълни-

телския състав — София и Талия Шайър, която е напуснала унижения си образ от предишните „Кръстници“ и играе величава матрона. Всъщност сред изпълнителите има и трети член от семейството, ако се имат предвид няколкото реплики, произнесени от майката на Копола, Италия, в една групово сцена.

Постепенно сагата за Корлеоне се е превърнала в сага за Копола.

Копола се „идентифицира“ с Майкъл.

„Кръстникът“ -III е историята на умирация от изтощение стар диабетик Майкъл Корлеоне, който отчаяно се стреми към легитимност и към връзки с Ватикана като залог за неговото мирско опрощение. Това е също история за власт и успех, за любов и предателство, за грях и прошка — и най-вече за семейството. Семейството като знак и реалност. Семейството като избор на веселие, мъка, деформации и прошки. Няма нещо, което да не се съдържа в семейството — институцията, която ни направлява, дори и когато не сме заложили изцяло на нея.

В свят, ръководен от смъртоносния код на честта и традицията, фамилията връзки никога не се разкъсват; свързването може да е насилствено, но е дълготрайно.

Копола има напълно ясна идея за семейството. Просто този е изворът и обектът на неговото изкуство. Сицилианският романист Леонардо Шава нарича това „агонизираща религия на семейството“.

Освен това в „Кръстникът“ -III Копола се въздържа срещу внушаващата благоговейен страх власт на католическата църква. Той отива далеч отвъд експлоатацията на религиозния материализъм: внимателно прониква в собствения ни греховен опит и в собствените ни насилствено потискани разбириания за греха — с тяхната деликатност и с нашата постоянна нужда от опрощение. Той ни подгарява света и плътта, Дявола и Господа. И ни ги поднася в контекста на фамилията, на семейството. От това нито ние, нито той можем някога да избягаеме.

Честува се 56-ата годишнина от сватбата на Италия и Кармине Копола; по съвпадение Франсиз Копола снима сватбена сцена в изискан бароков малък дворец, северно от Таормина. Лъвската глава на Кармине е отпусната, той задрямва, докато неговият син режисира италианските статисти и актьори на италиански с тежък акцент. Кармине похърква. Италия го побутва, неговото хъркане я гразни и смущава. Той си отваря едното око само за да ѝ каже да не го безпокоят. Трудно е да се каже къде започва нежността между тях и къде свършва насмешливата разгразнителност. Италия е облечена в тесни черни панталони, в копринена блуза, в китайски жакет с двойно лице и с мандаринска якичка. Носи мъжки кафяви полиестерни чорапи, кожни обувки с островърхи токчета. Начервена е и е с блестящо зелени сенки на клепачите. Тя е на 78 години.

Докато майка му и баща му играят своята кавга, Копола режисира Кийтън и Пачино, които се забавляват на сватбеното тържество и танцуват.

Това е от онзи тип сцени, които той прави брилянтно, разкривайки

цялата същност на спектакловостта. Когато сцената свършва, Кийтън поздравява Италия и Кармине и казва весело: „Петдесет и шест години! Как успяхте да направите това?“

Кармине: Аз оцелях.

Италия: Можете ли

да ми кажете какво да правя с този човек?

Кармине: Мъжете умират по-млади. Защото работят.

Франсиз: Какво значи това? Тя търкаше подовете, миеше и лъскаше, чистеше и готвеше.

Италия: И аз оцелях,



Ал Пачино и Даяна Кийтън

защото казвах „да“ на всичко, но пазех счетоводните книги.

„Израснах като истински италиано-американец, не като Де Ниро, който си беше американец,“ бе казал Копола. Той е слушал всички тези разговори, изпълнени с

престорена войнственост и язвителност през целия си живот. Той е растял, наблюдавайки домашния военен театър в италиано-американски стил.

„Аз пазя книгата“, казва Италия. Тя е приказлива толкова, колкото синът ѝ е мъчалив.

„Моят Кармине изгуби всичките си пари на Уол Стрийт. Ако зависеше от него, би живял с картофи и лук. Аз водех сметките. Трябват ми още 7000 долара, за да направя милион.“

Италия изпитва определена антипатия към

един от асистентите на Копола, който не ѝ обръща достатъчно внимание. „Що за хора са тези, които си позволяват да ме игнорират?“ Италия е враждебният и неговолюбив човек в семейството. Например тя гласовито негодува срещу роднините, които започват да стават досадни, когато Франси става знаменит — въпреки че Франси е готов да се примири с това. „Нима аз не знача нищо? Франси нямаше да бъде тук, ако аз не го бях понесла в утробата си.“

„Ще ви разкажа една история. Един от братята на Кармине беше също влюбен в мен. Той умря. Майка му каза: „Добре.“ **Добре?** Нима така говори една майка? Каза, че ще бъде срам за семейството, ако двамата мъже от него обичат една и съща жена.

Тя не биваше да се тревожи толкова. Аз нямаше да се омъжа за първия.“

„Не мислите ли, че Кармине трябва да си боядиса косата? Посъветвайте ме.“

„Свикнала съм да ръководя този мъж. Блх неговият мениджър. Но вече се отказах. Стига толкова. Свърших си работата. Върших всякаква работа: бях му секретарка дори. Но стига вече.“

„Родена съм в Бруклин, близо до стария Импаър Тиътър. Брат ми свиреше на тромпет в Рейдио Сити мюзикхол. Кармине свиреше в оркестъра. Така се срещнахме. Той искаше да се ожени за една хубава блондинка. Но постоянно се навърташе около мен. Ревнуваше, когато танцувах с друг. Но аз му казах: „Танцувай си

със своята блондинка, Кармине.“

„Казват, че геният се дължал на рода на Кармине. Но какъв щеше да е Франси, ако не беше в моя корем? Моят баща даде името на „Парамаунт пикчърз“, знаете ли това?

Не го знаете. Той го носе американските филми в Италия. Пиеше неаполитански песни. Да, една от тях се пее в „Кръстникът“.

„Какво ли знае човек? Обичам тази Ели, тя е светица. Никога не бих постигнала това. Даже когато Франси беше с Онази Друга Жена, той обичаше Ели. И когато Онази Друга Жена поиска от него да напусне Ели, той не можа. Ели — тя остана и тя спечели.“

„Мамо!“ Талия Шайър иска да спре откровенията на майка си. (Франсиз я съзерцава от другия край на терена; изглежда сърдит... развеселен... разтревожен... гръпнат.) Талия, хубава, практична и неприказлива, небрежно приветлива, разказва за трите си деца. Тя се стреми да направи разговора неутрален, но Италия е неугържима: „Талия не обича да се мотае около снимачната площадка, когато не работи. Веднага ѝ омръзва. Бедният Франси, работи толкова много. Ал е много привързан към него. Освен когато Франси не е много приятен. Но всеки с характера си.“

На терена наситпва тишина, когато Копола — грамаден, брадясал, немърлив — влиза. Следва го стар блед мъж, който гъвче гъвка. Стар

мъж, който влачи уморените си крака в старческите си обувки. Беген старец с бастунче, с трепереща глава. „Би ли казал някой на този юнак да се чули от терена?“, шепне операторът. И изведнъж — обща въздишка: старецът е Пачино.

Той умира. Смъртта влиза внимателно. Старческите ръце белят портюкал. Тежката му глава клюмва. Той умира.

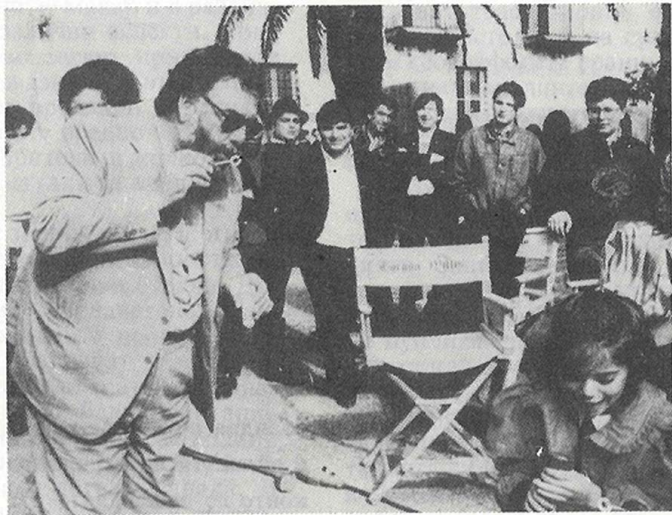
Ангелът на смъртта повиква при себе си Майкъл Корлеоне — човека, поразен от злото и семейните си чувства.

В следващия дубъл Пачино получава криза, губи равновесие и пада от стола си. Лежи безжизнен на земята с посивяло лице.

Безжизненото тяло на Майкъл Корлеоне — някогашното небрежно весело конте. Наблюдават се ослепени като от слънчева светлина. Кийтър започва да аплодира, разваляйки магята.

Твърде много топлина и емоционална сила има в цялата тази история. Има трагично величие, наистина сравнимо с „Крал Лир“. Няма как да не си спомним за Лир и неговата Корделия, когато София, гъщерята на Копола, застана на сред другите актьори, очаква пред църквата баща си.

Тя казва, че била бебето, родено от „Кръстникът“ I — от онези блестящи сцени, в които Майкъл Корлеоне застава пред Бога, за да отхвърли злото. Но докато Майкъл се посвещава в чистота, неговите креатури прострелват членовете на



Френсис Форд Копола надува поредния сапунен мехур

съперническата мафия. Образи от кръв и вода...

Връзки, връзки... Копола се „идентифицира“ с Майкъл, Майкъл е подобие на Лир. Копола е загубил сина си. Лир — дъщеря си. Човек не може да не си мисли за тайнствеността във финала на „Кръстникът“ - III особено като чуе как Копола използва думи като „спектакловост“, „сърцераздиращост“ и „трагизъм“. Тогава човек не трябва да се чуди защо Копола смени Винона Райдър със собствената си дъщеря в ролята на дъщерята на Майкъл. Трябва ли Майкъл да страда толкова, колкото е страдал самият Копола? Може ли самият Копола като Лир да изплаче

своята лична болка през широкия свят?

Лир, Корлеоне, Копола.
Всяко семейство има лоши спомени.

Из сп. „Лайф“

В крайна сметка Копола превърна невероятното в реалност. По стил и техническа перфектност неговият трети „Кръстник“ не отстъпва ни най-малко на двата си предшественика. Само за първите четири седмици филмът донесе приходи от над 50 милиона долара. Копола може да се отпусне доволно в стол и да се наслаждава на плодотелите на своята работа. Но би могъл и веднага да

започне подготовката на една също толкова грандиозна четвърта част. Главоболия му носят единствено опустошителните критически отзиви за посредственото изпълнение на собствената му дъщеря...

ПРЕД- ИЗВИКАТЕЛСТВО ПРЕД ТЕЛЕВИЗИЯТА

Майкъл Грейд

Съществува в Европа един частен телевизионен канал — прочутият „Канал 4“ от Великобритания, — който по всеобщо признание на медиаспециалистите единствен от комерсиалните канали засега съумява да обедини в себе си двете големи „К“ — „К“омерческата и „К“ултурната страна на своите програми.

Телевизионният канал е създаден през 1982 г. и за съвсем кратък срок съумява да си спечели реномирано име.

Особеното при него е изключително плодотворната му роля за стабилизиране и просперитет на британското филмово изкуство.

„Канал 4“ произвежда сам годишно 20 игрални филма и участва в съвместното финансиране на още 47.

Той оказва също

солидна помощ за изследвания в областта на игралното кино, които се провеждат от Британския филмов институт.

„Канал 4“ е сочен за пример във всички европейски дискусии като основа за бъдещото устройство на телевизионните взаимоотношения през следващите променящи се години. Затова ми се струва, че е направо великолепен шанс възможността да се запознаем с изследването „Предизвикателство пред телевизията“

на директора на канала Майкъл Грейд, което всъщност е неговият доклад по време на традиционните, двадесет и първи, „Дни на телевизионната критика“ в Майнц (Германия) през октомври 1988 г.

Текстът в превод на Ана Димова се публикува по сп. „Медиум“, кн. 1 от 1989 г.

ВЛАДИМИР МИХАЙЛОВ

Телевизията във Великобритания е изправена пред най-голямото предизвикателство в своята петдесетгодишна история. Това предизвикателство важи за телевизията в почти всички европейски страни — макар и в различна форма и в различни аспекти. Това предизвикателство засяга принципите на работа в телевизията. Симптомите позволяват да се предвиди коренната промяна в бъдещите предпочитания на телевизионните зрители и колко евентуално те биха платили за предлаганите им програми.

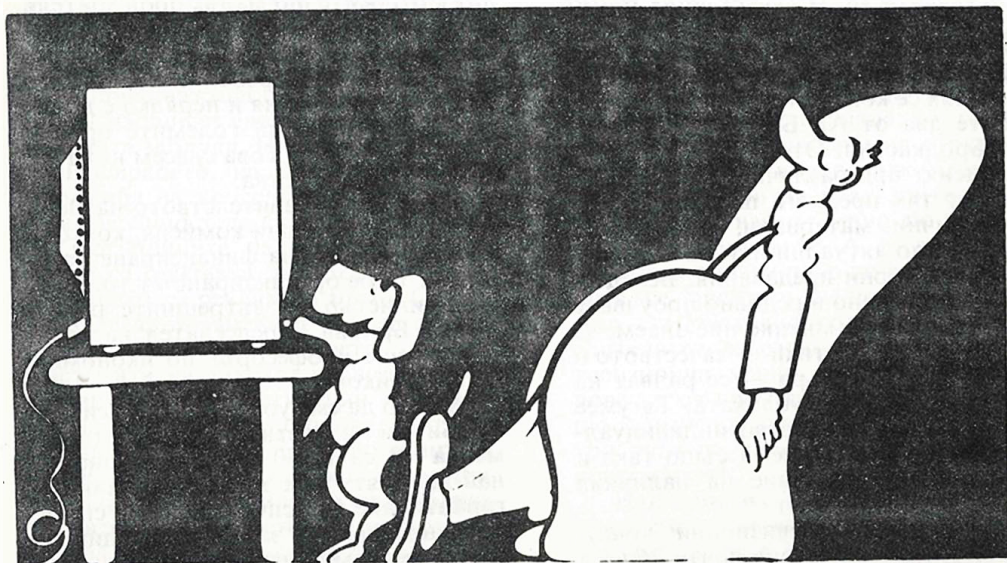
Става въпрос за две неща. На първо място — за изглеждащата проста на пръв поглед технологична страна. Досега националните предаватели получават от националните правителства правата, за да излъчват програми. Броят на вълновите обхвати, на каналите е ограничен. Във Великобритания в продължение на повече от 50 години ние имахме една-единствена телевизионна програма с четири канала. В други страни положението не е по-различно. Това ограничение на каналите е причината за строгия контрол и регламентация по отношение на телевизионните институции.

Но технологичното развитие сложи край на това просто съглашение. Излъчването на телевизионни образи по-

средством наземни предаватели вече не е единственият начин да се получават сигнали у дома. Кабелите — особено кабелите от стъклени влакна — дават възможност да се приемат сигнали по десетки канали. Спътниците могат да излъчват телевизионни образи на огромни разстояния, да прекриват с лекота географските граници и да заобиколят националните закони. Националните правителства вече няма да могат така лесно да налагат национална телевизионна политика.

Вторият важен фактор в съвременната телевизионна криза е нарастващата политическа подкрепа на дерегулацията. Защо телевизията да не може като всеки друг продукт да се подложи на силите на пазара, където плащащата публика според вкуса си определя успеха или неуспеха? Най-напред искам да отбележа, че това схващане е свързано с някои промени в икономическата философия, която отдава предпочитанията си на частния сектор в снабдяването със стоки и битови услуги и го налага навсякъде, където е възможно да се измести държавният сектор. Във Великобритания приватизацията се извърши в телекомуникациите, отчасти в нефтената индустрия, газопроизводството и въздушния транспорт.

Преди десетина години малцина британци биха допуснали подобно не-



що. Още по-малко биха си представили, че това е възможно да се извърши и с телевизията. Не случайно нашата телевизия се смята за финансово изгодна за зрителите и от много добро качество.

Новите технологии разрушиха тази сигурност. Макар и да не са окончателно съзрели, те отсега влияят върху политическата дискусия за телевизията. До края на века ще има толкова много телевизионни предавания чрез антени и по кабел — така пророкуват застъпниците на свободния пазар, — че регламентирането ще бъде излишно и неэффективно; на негово място ще дойдат нормалните икономически решения, а сключването на нормални сделки ще определя планирането и използването на телевизионните програми.

Така технологията заедно с икономическата философия разкриха перспективите на телевизионното бъдеще, в което програмите се разглеждат като стока, подобна на всички останали.

Преди да продължим да разсъждаваме за това, как би могло да функционира това бъдеще и дали изобщо би функционирало, може би е полезно да се спрем на предимствата и недостатъците на лимитираната и регламентирана телевизия, с която сме израснали. Ще говоря най-вече за Обединеното кралство. Телевизионният пейзаж в Европа не е много разнороден, като се изключат Италия и Франция, които в надпреварата си за дерегулация бързо се отдалечават от нея.

Във Великобритания имаме един модел с четири телевизионни канала, два от тях се контролират от Би Би Си, другите два от Ай Би Ей („Индипендънт Бродкастинг Оторити“). Акцентите се менят при различните канали, но всеки от тях предлага широк спектър от различни материали, от забавни програми до актуални или пък претенциозни културни предавания. Вследствие на интензивно и редовно проучване на общественото мнение ние знаем, че и двете характеристики — качеството и широтата на спектъра — се радват на добър прием сред публиката. Тя умее да оцени по достойнство индивидуалните предавания. Приема също така и постоянното нарастване на наличния програмен асортимент.

Британските телевизионни консултатори гледат телевизия почти 26 часа

седмично. Те са начело сред европейските страни; само в САЩ този показател е по-висок. Това съвсем не е случайно. Не съществува автоматизъм, според който всяка телевизионна система би могла да осигури на публиката всички програмни елементи, които тя желае.

При британската система два финансирани чрез такси канала си съперничат за вниманието на публиката с два канала, финансирани чрез реклами. Те не се конкурират взаимно за източника на печалбите си. Дори двата комерсиални канала са освободени от конкуренцията за печалба помежду си чрез едно споразумение, според което рекламните се предоставят едновременно и на двата канала.

Сигурността на приходите, създадена по този начин, дава на телевизионните институции творческата свобода да рискуват и да предлагат голям спектър от програми — и за най-широк, и за най-тесен кръг от зрители. Тя осигурява бавното и постоянно възникване на идеи за програми, които се нуждаят от време, за да пуснат корени сред общественото мнение. Тя позволява широк размах при представянето на новини, актуални репортажи и документални материали. Сигурността на приходите позволи да се регулира и комерсиалната телевизия. При други обстоятелства би трябвало да се направи опит веднага да се повишат печалбите, като се свалят от програмата предавания с относително малък брой зрители. Но британската комерсиална телевизия — след като е финансово обезпечена — се старае да изпълни поставените пред нея изисквания и нерядко е достигала качеството на големите продукции на Би Би Си. Това съвсем не са маловажни предимства.

През 1985 правителството на Великобритания назначи комисия, която да провери начина на финансиране на Би Би Си. Тя бе организирана от тогавашния министър на вътрешните работи Лайън Бритън. Председател на комисията беше професорът по икономика Алън Пийкок.

Макар да сме убедени, че таксите на Би Би Си за цветна телевизия (в момента те са 62,50 лири годишно) са най-добрият и най-евтин начин за гарантиране на всички току-що споменати предимства за зрителя, един известен рекламен шеф изказа мнението,

че и Би Би Си подобно на комерсиалната телевизия можела много ефективно да се финансира чрез реклами. За политическите противници на Би Би Си това беше нещо като вълшебна дума. На всички им се струваше, че професор Пийкок, известен като горещ привърженик на свободното пазарно стопанство, едва ли ще прояви някакви симпатии към системата на таксите. За новото икономическо мислене таксите представляват нечестен и ретрограден данък, който осигурява на Би Би Си незаслужени печалби и не е в състояние да стимулира нито повече ефективност, нито разумна активност.

Докладът на Пийкок — публикуван през 1986 — категорично изключва, за изненада на мнозина, рекламата като приложима възможност за финансиране на Би Би Си. Просто във Великобритания нямало достатъчно предложения за реклами, заявява Пийкок. Оттук следва, че Би Би Си и комерсиалната телевизия биха се конкурирали за един и същ, недостатъчен и за двете източник на приходи. Но това не е всичко. Пийкок приема аргументацията на Би Би Си, че конкуренцията за един и същ източник на печалба (рекламата) би имала унищожително въздействие върху многообразието на програмите. Примерът със САЩ е много поучителен. Защо най-богатата нация на света има телевизия с толкова ниско качество? Защо и трите големи телевизионни системи предлагат толкова банални програми? Защо единственият сериозен канал — финансираният от зрителите Пи Би Ес — е изолирано явление? Пийкок като честен учен икономист извади причината на бял свят. И по този начин изобличи една от най-разпространените заблуди. Пийкок установи, че финансирането на телевизията чрез продажба на програмно време за реклами всъщност не създава чист пазар.

Застъпниците на рекламата дълго време се опитваха да докажат, че въвеждането на реклама в Би Би Си щял да бъде по-правилният път да се даде на публиката онова, което тя иска. Системата на таксите позволявала на телевизионните институции да показват на зрителите само онова, което искат да им покажат елитарните продуценти. Много неща от предаванията не отговаряли на желанията на публиката. Затова телевизионните институции трябвало да се научат, че могат да печелят само ако предаванията им са та-

кива, каквито ги искат хората от рекламата и публиката. С други думи, това са предаванията, които обикновено имат най-висока квота на включване.

Но Пийкок не прие тази теза. Продажбата на програмно време за реклама, заключава той, не създава пазар, ориентиран към предпочитанията на зрителите. Той е ориентиран към интересите на хората от рекламата.

Не съвпадат ли обаче интересите на правещите реклама, след като те искат възможно най-широка публика, с истинските желания на тази публика? Няма ли именно по този начин да бъде задоволен всеки, с изключение именно на онзи разглезен елит, който твърде дълго си живя добре за сметка на публиката?

Като всяко опростенчество и този възглед просто не е верен. Ние твърде много разширихме проучването на публиката и стигнахме до смайващи резултати.

Първо: при една система с четири канала, при запълнено програмно време британската публика избира в 40 процента от телевизионното си време по-претенциозни предавания, тоест новини, актуални репортажи, сериозни телевизионни постановки и т. н. Това са предавания, които рядко имат най-голяма публика. Останалите 60 процента от времето публиката гледа телевизионни състезания, забавни програми, комедии, игрални филми и т. н. Това съотношение 40 на 60 не е резултат на насилствен избор. Хората не гледат по-сложните предавания поради липса на други възможности за избор. Те не ги гледат, защото споменатият елит не им предлага нищо друго. Напротив, при четири канала, които имат конкурираща се програмна структура, в един ден има твърде малко моменти, през които британският зритель да не може да си избере нещо по-приятно, по-леко и популярно. А, от друга страна, почти винаги поне по един от каналите се предлага нещо по-изискано. Ако следователно голямата маса от зрителите иска само лесномилаема телевизионна храна, защо не използва повече от времето си за тази цел? Защо леката храна представлява само три пети от цялостната телевизионна консумация?

Най-простият отговор е, че всеки се нуждае от програмно разнообразие. И аз смятам, че наистина всеки се нуждае. Съотношението 40 на 60 важи за

всички слоеве от населението във Великобритания. Важи както за хора с високи, така и за хора с ниски доходи. Важи за образованите и за по-малко образованите зрители. Важи и за млади, и за стари. Всеки оценява по достойнство асортимента на широкоразгърнатата програма, от която той може да направи своя индивидуален избор.

Последният аргумент, доказващ правилността на концепцията на Би Би Си, бе констатацията, че средният зритель гледа само две или три от десетте смятани за най-гледани предавания през седмицата. А хората на рекламната предпочитаха да вярват, че масата от населението твърдо си гледа десетте най-популярни предавания. Всъщност положението е такова: във Великобритания по време на някое от извънредно популярните предавания по един от каналите, приблизително същият брой хора гледат останалите три канала.

40 процента от времето публиката се интересува от нещо, което не би имало никакви шансове на съществуване при изцяло рекламнo финансирана система. Продажбата на времето между предаванията за реклами създава рекламен пазар, а не програмен пазар. Конкуренцията за приходи от реклами между различните канали застрашава тяхното програмно разнообразие. Хората от рекламната протестира: те не искали това да стане. Но телевизията е деликатен бизнес. Твърде лесно може да ѝ бъде нанесена рана по невнимание. И най-важното е, че начинът на финансиране оказва решаващо влияние върху онова, което в крайна сметка се появява на екрана.

Големият успех на британската телевизия е начинът, по който през последните 30 години към системата се прибавиха нови канали, без това да създаде опасност те да се конкурират за приходите си. „Канал четири“ („Ченъл фор“) съумя да заживее в най-добрия от „телевизионните“ светове. Неговото програмно време се продава от компаниите на Ай Ти Ви (тоест на индустриалната, рекламната телевизия), които обаче дават годишно от общия си доход гарантирана процентна част на двата канала. „Канал четири“ съществува следователно благодарение на рекламната, не страда обаче от съкращаване на програмите заради бясна

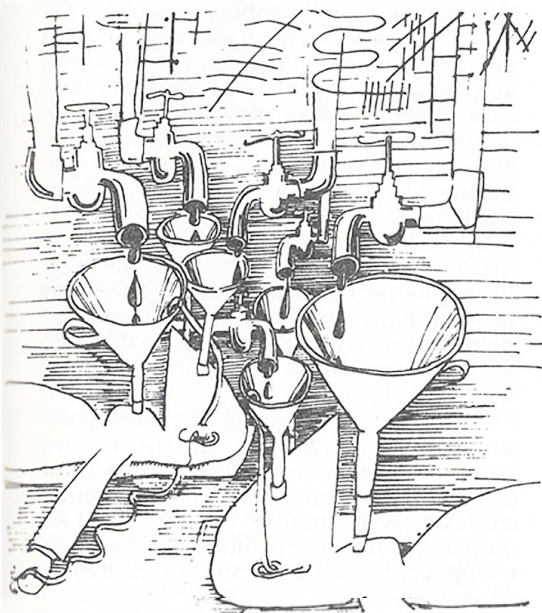
надпревара за паницата рекламна леща. Рекламната плаща музиката, но не тя свири. Зрителят, а не човекът на рекламната заслужава най-много внимание. Към това искам да добавя, че предложената от Европейската общност директива за телевизионната реклама би могла само да навреди на „Канал четири“ и неговата програма. Налагането на рекламни блокове би намалило нашите приходи. Британската телевизионна реклама е зрял пазар, който се е развивал над 30 години. Публиката е свикнала с кратките рекламни филмчета и прекъсванията на някои предавания с реклами. Рекламните блокове биха били по-малко атрактивни за зрителя. Поради това хората от рекламната ще плащат по-малко, а приходите на телевизионните компании ще спаднат.

Това силно би ограничило нашите възможности да инвестираме средства в нови, висококачествени предавания. А то едва ли е от полза за британския зритель, то е още една принуда за приввеждане на програмата към най-малкия общ знаменател. На континента нещата изглеждат малко по-различно. Но аз ви уверявам, че в британски контекст резултатът би бил по-лоша, а не по-добра телевизия.

Пийкок не приема безусловно и съществуващото положение. Неочаквано той открива, че новите технологии в някои от своите усъвършенствувани форми теоретично дават възможността за създаване на истински пазар между телевизионните продуценти и телевизионните консуматори. Ето как той си представя бъдещето: инициативата ще бъде поета от ново поколение предприемачи. Ще възникнат нови канали по кабел и чрез спътници в такова изобилие, че ще бъде дадена възможност за изява на стотици нови продуценти. Регламентирането на съдържанието ще се смята за остаряло и телевизията ще се изравни с печатните медии. Дори финансирането чрез реклама ще бъде поставено под въпрос, тъй като ще бъдат измислени нови начини, които ще накарат отделният зритель да си плаща директно за програмите, които гледа (платена телевизия). Това ще рече, че клиентът ще бъде господарят. Само той или тя ще определят какво той или тя ще гледат, какво той или тя ще си платят. Само консуматорът ще определя цената и широтата на дейст-

вие на телевизията. Телевизионните програми ще се правят, купуват и продават по същия начин, както книгите.

Научната фантастика на Пийкок за телевизията на ХХІ век изхожда от възможностите на пазара, които далеч надхвърлят практическото приложение на новите технологии; но по-важно е друго: той изхожда от виждането, че културното съдържание на телевизията може да бъде подчинено на законите на която да е икономическа спогодба. До-



ри на най-конкретно равнище аналогията с печатните медии не издържа. Никога няма да бъде възможно за голям брой продуценти да проникнат в един бъдещ телевизионен мултипазар. Икономическите условия на индустрията няма да позволят това. Началните инвестиции са твърде високи. Всички ние теоретически имаме свободата да създадем стоманодобивен завод или да построим самолетоносач. Но не всички ние имаме средствата за това. А разноските по създаването на телевизия са по-скоро от мащабите на стоманопроизводството, отколкото на издаването на стихове. Дори при новите технологии създаването и излъчването на качествени програми ще си остане доста скъпо начинание.

Ако въобще е възможно някакво сравнение с печатните медии, то това е възможно единствено с вестниците. В повечето западни страни съществуват малък брой национални и регионални вестници: производството и разпространението им е скъпо. Дребни предприемачи не могат да проникнат на пазара.

Да очакваме обаче телевизионно бъдеще, в което свободният пазар ще позволява на стотици нови продуценти да предлагат на очарованата и освободена публика най-прекрасни програми, е най-малкото романтична безсмислица. Много скоро ще се образуват монополи и картели. Неколцина международни спекуланти веднага ще завладеят пазара, както сеньор Берлускони в Италия. За да просъществуват икономически, те ще предлагат само популярни телевизионни предавания и ще сведат разходите си до минимум. Ще бъдат принудени да запълват телевизионното време със стари предавания и да купуват все повече чужди продукции. С какво ще бъде заменена съвкупността от приходи, ресурси и талант, която прави възможни творческите постижения на нашите сегашни предаватели? — С една насочена към конкуренция, но доста излиняла система, може би с повече канали, които обаче ще предлагат на публиката по-малко неща в сравнение със сегашните канали. Илюзията за свобода ще свърши със съкратени възможности за избор.

Пийкок, както и мнозина други, е заслепен от привидно освобождаващата сила на новите технологии за трансляция. Той забравя, че те представляват само нови начини на разпределение.

А начините на разпределение не гарантират съществуването на висококачествени, предназначени за разпределение стоки.

Технологиите винаги са съблазнителни. Старомодните институции винаги са скучни, особено ако пречат на остроумни, още неизпробвани идеи. Но прилагането на философията на пазарната икономика върху телевизията би имало опустошително въздействие върху нейните програми. Всички практически примери показват, че неограниченият пазар не може да гарантира спектъра от възможни предавания, които публиката очаква от нас. Самият Пийкок бе принуден да признае в своя

доклад, че дори и в прекрасния нов свят ще е необходима някаква контролираща организация, която да гарантира снабдяването с определени фактологични и културни предавания. Ние отдавна си имаме система, която се грижи за наличието на такива предавания, и то по начин, който е много чувствителен за нуждите на зрителя. Защо в такъв случай да разрушаваме замъка, за да построим след това по-лош?

Всяка европейска нация си има нови телевизионни властелини, които чукат на вратата. Те си мислят, че при една дерегулирана телевизия ще има доста печалби. Спътниковата и кабелната телевизия предлагат големи, макар и рисковани възможности за печалба на достатъчно големите и на достатъчно дръзките. Само успехите на съществуващите национални телевизии им пречат.

Ако те се премахнеха, пътят би бил разчистен. Европейската телевизия съвсем би приличала на телевизията в САЩ. Това би била една изцяло комерсиална институция.

Но в такъв случай не би съществувала и телевизионна компания, която да задоволява 40-те процента от доказаните зрителски предпочитания. Спектърът от програми би се стеснил и макар да е парадоксално, вероятно биха се увеличили разноските на зрителите. Срещу това би следвало да се защитаваме упорито и разумно.

И все пак не би трябвало да игнорираме бъдещето. Спътниковата телевизия вече съществува. Тя прекрива националните граници. Някои от спътниковите програми ще бъдат популярни и ще имат успех. Представям си като привлекателни за една добре плащаща публика например спортни и музикални програми, премиерни игрални филми и може би детски предавания.

Но това са само добавки. Това са услуги, които допълват асортимента на наземните национални системи. Тези нови услуги обаче няма да са в състояние да съчетаят приходите и талантите, за да достигнат до голямата маса от телевизионните зрители. Струва ми се, че тази маса винаги ще бъде спечелвана от съществуващите канали, ако те продължават да предлагат на своята национална публика свежи, нови предавания.

Нека експериментите си продължа-

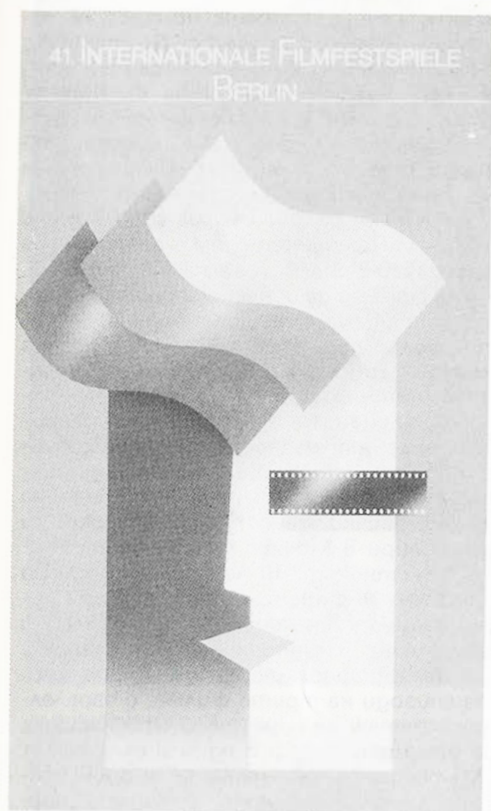
ват. Защо да не е позволено на някои да предложат нещо по-добро, ако могат?

Но не бива да се отказваме от това, което имаме, преди да е създадено нещо по-добро. Нито захласът по технологиите на бъдещето, нито фалшивите обещания на пазарното стопанство не би трябвало да подкопават волята на публиката за спазване на стандартите в телевизията.

Пред подобни проблеми е изправена всяка европейска нация. Това не е само въпрос на технология; не е и просто въпрос на икономиката. Това е същевременно и жизненоважен културен въпрос за националната идентичност и националното доверие. Ако ние във всяка една от страните загубим способността да правим на национално равнище добра телевизия, това ценно културно благо никога вече няма да бъде създадено.

Във Великобритания филмовата индустрия се отклони от своя път и се превърна до голяма степен в придатък на тази индустрия в САЩ. В никоя европейска страна не бива да позволяваме на телевизията да тръгне по този път

Вярвам, че може да се съобразяваме с обещанията на бъдещето, но без да се поддаваме на заплахите на една безпочвена атлантическа телевизионна система. Ако нашите правителства се поддадат, техните избиратели няма да им простят, след като видят и разберат резултатите.



Джулия Робъртс не дойде. Не пристигна и Кевин Костнър. Той обаче изпрати учтиво писмо, което бе прочетено преди прожекцията на неговия филм „Танц с вълци“ и публикувано в пресата... Отказаха да участвуват в тазгодишния фестивал в Берлин и други известни имена — актьори, режисьори, членове на журито. Причината — обстановката в Персийския залив. Фестивалът съвпадна с разгара на военните действия и едва ли е имало човек, който да не е бързал между две прожекции, за да види последните новини, които Си Ен Ен непрекъснато излъчваше...

Хората, които не дойдоха, сигурно са се страхували от евентуални терористични действия. И не са били единствените, защото приходите на самолетните компании и на хотелите през февруари вече бяха силно намалели. Наистина по време на фестивала нищо сериозно не се случи. Избухна само една бомба. И то в хотела, в който живеях. За щастие жертви нямаше. Така и не разбрах кой е авторът на този атен-

ПИР ПО ВРЕМЕ НА ВОЙНА

Владимир Игнатовски

тат.* Някои от недошлите пък се мотивираха с аргумента, че не е морално по време на война да се провежда празник, бил той и филмов. Това чувство се оказа добре развито у германците. В Германия заради войната в Персийския залив бе отменен дори традиционният годишен карнавал — празник, който по своето значение може да се сравнява само с Коледа.

Още преди началото на Берлинале се появиха слухове, че фестивалът няма да се проведе. За щастие директорът на фестивала Мориц де Хагел не е германец, той е швейцарец, роден в Лондон и израснал в Италия. А това естествено определя друг поглед върху нещата. В разговор той изрази категоричното мнение, че фестивалът непременно е трябвало да се проведе именно в дните на войната. Първо, защото между войната и фестивала няма нищо общо. И второ, защото всички филмови фестивал, а този особено, е един опит за диалог между различните култури. Когато липсва диалогът, тогава започва някоя война.

Така мисля и аз и не бих могъл да споделя протеста на онези млади хора, които бяха опънали палатките си в подножието на Гедехнискурхе и настояваха веднага да се спре кръвопролитие в пустинята. Лозунгите им не предизвикаха особено внимание — а и те не искаха ничия оставка. Тук властта се опира на едно стабилно общество, а промените в ръководството на страната се извършват по демократичен и законен път. Не видях и някой да се спира, за да попита протестиращите какво мислят за децата в израелските градове, заплашени от ракетите, които изстрелва срещу тях Сагдам Хюсеин...

Но все пак шоуто се състоя. При това не бе лишено нито от блясък, нито от представителност. В Берлин за

фестивала бяха дошли около 10 000 гости, само журналистите бяха 2800, не липсваха и големи имена. Най-много бяха французите. — Жан-Пиер Лео и Клод Бери например. Но те пък нямаха блясъка на Джейн Ръсел. Някогашната красавица, най-популярната „пин ъп гърл“ на американските войници по време на Втората световна война, актрисата, която бе започнала кариерата си със скандал и бе отговорила на упрека на представител на църквата: „Мисля, че и християнките имат големи цици“, сега бе развеждана навсякъде из фестивала в Берлин като циганска мечка. Не съм чул да съществува общество за защита на застаряващи звезди, което да поеме Джейн Ръсел под своето крило. А и не вярвам тази суматоха да не ѝ е доставляла удоволствие.

Джейн Ръсел бе в Берлин по повод на панорамата, посветена на нея и на Робърт Митчъм. Другата голяма панорама в рамките на фестивала се казваше „Студената война“ и демонстрираше блестящо параноята, която обхваща от време на време човечеството. При това образците на двуполусното мислене, при което има само врагове и приятели, са еднакво нагледни както в съветското, така и в американското кино от онова време.

Американските филми доминираха ретроспективите, но не само тях. Това кино отдавна е завладяло европейския пазар и това е факт, който никога не може да отрече. Съпротивата на европейците при всичките им опити за обединяване и създаване на институции за организиран отпор, не носи реални резултати. От години насам делът на американците на европейския филмов пазар нараства не защото те пращат повече филми, а защото спадат европейското филмово производство. Битката срещу един механизъм, настроен с десетилетия, в който се влагат огромни средства и се направлява от хора, познаващи вкусовете на публиката и знаещи как да ги удовлетворят, е почти безнадеждна. В Берлин американците винаги са имали почетно място, присъствието им бе такова, че преди няколко години се разнасяха сериозни упреци към ръководството на фестивала. Може би с основание — защото фестивалът се откриваше и закриваше с американски филми, а и очакваните едно-две събития неизменно идваха отвъд океана. Тази година присъствието на амери-

канците бе редуцирано, но това не означава, че е било по-слабо. Достатъчно е да спомена, че в програмата присъствуваха „Кръстникът“-III на Ф. Копола, „Танц с вълци“ на К. Костнър, „Мълчанието на агнетата“ на Дж. Джима, „Руският дом“ на Фред Шепизи по романа на Джон льо Каре.

„Руският дом“ е събрал Шон Конъри и Мишел Пфейфер, редом с Клаус Мария Брандауер в ролята на руски физик, който се стреми да изнесе истината за въоръженията на неговата страна, но като филм представлява нещо средно между туристически справочник и каталог от илюстрирани картички. Основните сцени на действието се развиват пред най-известните туристически обекти на Москва и Ленинград, диалозите преминават пред кубетата на почти всички действащи църкви и манастири в Москва и околностите.

„Кръстникът“-III не носи нищо ново в сравнение с предходните две серии — все същият сюжет, същите семейни конфликти и отношения, дори структурният строеж е еднакъв — финалните епизоди на трите филма, с паралелния монтаж на нарастващото насилие, са отливани сякаш в един и същ калъп. „Мълчанието на агнетата“ е един психоаналитичен трилър, прекалено перверзен и хладен, но навярно тези качества му отредиха и една от наградите на международното жури.

Ако имаше събитие сред американската програма на Берлинале-91, то това несъмнено бе „Танц с вълци“ на Кевин Костнър, познат у нас от участието си в „Недосегаемите“. Това не е обикновен филм, а близо тричасов епос за герой от гражданската война в Америка, който поема доброволно пътя към усамотен форт на Запад. Там той постепенно опознава хората от едно индианско племе и установява с тях чисто човешки контакти. Попаднал сред представителите на американската армия, бива пребит и третиран като изменник на каузата на „белия човек“. Филмът не разчита на сюжетни стереотипи и клишета, а на дълбока автентичност. Сценарият е преведен на езика на племето сиу. Преводачката — преподавателка в университет, сама изпълнява второстепенна роля заедно с десетки индианци, които не само те потапят в езиковата атмосфера на своето племе, но и играят с онази очарователна наивност, каквато има само



Джуди Фостър в „Мълчанието на агнетата“

у непрофесионалните изпълнители. Кевин Костнър е успял да изгради едно епично повествование, в което единението на човека с природата, отношенията между отделните раси са представени без каквато и да било екзалтация и лозунги за ползата от екологията... Не случайно неговата работа като продуцент, режисьор и изпълнител на главната роля бе удостоена със специалната награда на журито — за изключително индивидуално постижение.

Онова, което предложиха европейците, не бе безинтересно, но не и особено впечатляващо. Но журито, ръководено от Фолкер Шльондорф, прояви своеобразен европейски патриотизъм и присъди основните награди именно на европейски, по-точно на италиански филми. Човек би могъл да си помисли, че Марко Ферери, Марко Белокио и дебютантът Рико Тоняци възраждат времето на неореализма или поне на 60-те години...

Но подобно впечатление би било измамно. Италианците не предложиха нищо изключително. Филмите им не са нито открития в областта на изграждането на екранното повествование, нито нови рецепти за пътищата на киното. Със същия успех за тези награди можеха да претендират и френските филми, включени в конкурса. Да не говорим за това, че внушителното присъствие на Жерар Депардйо в два филма в конкурсната програма трудно би могло да бъде подминато. Решението да се даде наградата за най-добра мъжка роля на един дебютант — чернокожия изпълнител на главната роля във филма на Брюс Бересфорд „М-р Джонсън“ — е по-скоро проява на кинематографичен снобизъм, отколкото конкретно отчитане на постиженията, представени на този фестивал. Твърде често у членовете на едно или друго жури съществува страхът от вземането на решение, което е близко до здравия разум, за да не бъдат обвинени в конформизъм или робуване на известността.

Решенията на всяко фестивално жури трябва да се възприемат в определен контекст. Те се вземат след отчитането на десетки съображения от личен вкус, след продължителни спорове и естествено не могат да бъдат окончателен критерий за мястото на един или друг филм в световното кино. Така според мен се получи и с филма на Марко Ферери „Къщата на усмивките“. Това, че той бе удостоен със „Златна-

та мечка“, е по-скоро последица от определено конкретно разположение на силите, отколкото от някакви негови изключителни достойнства.

Във филма има известна доза провокация — става дума за любов и секс в старчески дом. Обект на желанията е застаряващата Ингрид Тудин. Марко Ферери е съградил тази история с чувство за хумор, без да се бои от отблъскващи интонации. Историята е задвижена от една комедийна интрига, чийто център се превръща откраднатото чене на героинята... Героят не е в състояние да възстанови толкова скъпата и толкова необходима вещ и предлага на дамата на сърцето си ерзац — вампирски зъби, продавани като карнавално украшение. Ферери посрещна с видимо равнодушие освиркванията в залата при връчването на „Златната мечка“, дори провокативно подканяше освиркващите го да продължат. След това заяви, че е направил този филм, защото сам чувствувал приближаването на старостта и това го е накарало да се замисли върху проблемите на третата възраст.

Биха могли да се оспорват и останалите решения на журито. Филмът на Марко Белокио „Присъдата“ все пак носи белега на режисура от висока класа, макар да остава в рамките на един психологически експеримент. На екрана с прекалено много диалог се разискват сложните отношения между половете и такива проблеми като съблазняване и изнасилване, способност да задоволиш другия и съмнение в собствената пълноценност. Според мен и присъждането на наградата за режисура на Рико Тоняци за филма „Ултра“ е просто необяснимо. Основното достойнство на този млад човек е, че е син на известния си баща, актьора Уго Тоняци. Това той непрекъснато изтъква — и в посвещението на филма си, и при получаването на наградата. Но това не променя факта, че „Ултра“, посветен на италианските футболни хулигани, е тривиялен и напълно познат и като замисъл, и като реализация...

Ако имаше филм в Берлин напълно достоен за „Златната мечка“ и напълно пренебрегнат от журито, то това бе „Пътуването на капитан Фракас“ на Еторе Скола. Той е използвал сюжета на Теофил Готие, за да създаде една екранна приказка, в която пътуванията на странствуващата трупа от актьори се

превърща в повествование, изпълнено с много очарование и поезия. В него режисьорът не се бои да произнесе гуми, каквито рядко се срещат днес на екрана, да напомни, че има неща като любов, вяра, дълг, достойнство, чест, приятелство. При това той е вплет в едно киното и театъра, фантазията и истината, обаятели с мъдра ирония. А над всичко стои неподражаемото изпълнение на Масимо Троизи. В сложните сметки на международното жури то обаче остана незабелязано.

Не е възможно да отминем човек тъжните размисли, които предлагаше фестивалът в Берлин, що се отнася не само до нашето кино, но въобще до участието на бившите социалистически страни. Някои от тях наистина регистрираха присъствие — Унгария бе представена в панорамата с два филма, единият от тях „Това е свобода“ на Петер Вайда, тъжен размисъл за срещата на неподготвеното съзнание на социалистическия човек със западната действителност. Съветският съюз отнесе една от наградите чрез „Сатана“ на Виктор Аристов. Мисля си, че и тази награда бе повече платен данък на интереса към онова, което става в Съветския съюз, отколкото потвърждение на някакви художествени качества. Носителят на наградата за режисура отпреди две години Душан Транчик също участва в конкурса, но „Когато звездите бяха червени“ е копродукция с Франция... България просто я нямаше. Рангел Вълчанов необяснимо бе отказал

Виктория Абрил в „Любовниците“ (награда за женска роля)



участие в Панорамата, в която си позволяват да присъствуват Оливър Стоун и Стивън Фриър. Цените на самолетните билети бяха разпръснали останалата българска група, която обикновено биваше сред най-внушителните на фестивала. Но това едва ли е най-важният проблем. Спадането на производството у нас, а и не само у нас, навярно ще роди трети полюс в световното кино освен двете линии на напрежението — Европа и Америка. Ще се образува едно своеобразно кинематографично гето — на страните от Източна Европа, и навярно ние ще бъдем сред онези, които с особена мъка ще прескачат неговите стени.

Епизодично ще бъде и нашето присъствие на фестивали като берлинския. Не е възможно да не се забележи отливът в интереса към съвместна работа с Изтока и особено с нашата страна. Бизнесмените и в киното влагат парите си много внимателно и изискват гаранции, че те ще се върнат... Гаранции, които нашата икономическа и правова ситуация трудно може да даде. През последните години киното на страните от Източна Европа присъствуваше като своеобразна алтернатива на фестивала в Берлин — извън параметрите на големия спектакъл от Холивуд и с различни от западноевропейските търсения. На това място ще се появи празнина... Дали ще я почувствуваме болезнено самите ние? Не зная, времето ще покаже. Но знам едно — в киното хуманитарна помощ няма...

* Едва след фестивала се разбра какво се случи в хотела през нощта на последната вечерна фестивална церемония. Бихме искали да се извиним за неудобствата от този инцидент, който можеше да ви коства живота, въпреки че бе извън контрола на фестивала. Според местните вестници тази вечер е била планирана среща между група от американски тайни агенти и някои техни ливански партньори. Обаче срещата не се е състояла или някой друг е преобърнал нещата. Ръчна граната е експлодирала и е имало стрелба, преди всички участващи страни да изчезнат в неизвестна посока.

Ние не можем да твърдим, че всичко това е истина, но можем да ви уверим, че Берлин е един все още сигурен град и че подобни случаи са повече от изключение — те вероятно са свързани с войната в залива...

Из писмо до гостите
от Мориц де Хагелн —
директор на фестивала в Берлин

РАВНИЩА НА ДЕЙСТВИТЕЛНОСТ

Александър Донеv

С голяма доза сигурност може да се твърди, че „Индиански игри“ увенчава определен етап от киното на Иван Андонов. В последното си произведение от приключилото десетилетие той запазва много белези на режисьорския почерк, с който се наложи като един от най-продуктивните творци на българския екран. Но същевременно задълбочава до краен предел конфликта между реално и условно, върху чийто баланс се основаваха предишните му две произведения „Вчера“ и „Адио, Рио“. За неговите филми въобще може да се каже, че се опират не само на любопитна интрига, но и върху представянето на някакъв свят — самостоеен и доста цялостен образ на обществото. Още в „Самодивско хоро“ и „Дами канят“ по-същественото беше именно причудливата атмосфера на провинциалното градче, което особено в „Дами канят“ твърде много приличаше на полуавтономно феодално боярство. Последва „Бяла магия“, който като повечето ранни (и по-добри) филми по Константин Павлов представляваше не просто разказ, а визуализация на един поетически космос. Колкото и странно да изглежда, в тази поредица един филм за Благоев „Мечтатели“ беше не само биографично произведение, но и упражнение в стил „ретро“.

Но особен интерес гнес представлява еволюцията, на която се подчиняват последните три филма на Иван Андонов: от доста безхитростния черно-бял сюжет за несъстоялия се бунт в тоталитарния български „колеж“ („Вчера“) през тромавото алегорично подплатяване на елементарния учредженски анекдот („Адио, Рио“) до главолонната каскада от различни равнища на действителност („Индиански игри“). Разбира се, характерът на тази градация до голяма степен зависи от стила на различните сценаристи (Влаго Даверов — Марко

Васил Михайлов в кадър от филма



Стойчев — Виктор Пасков), но при всички случаи нейният главен генератор остават Вкусът и разбиранията на режисьора. Засегнат или най-малкото предизвикан от пренебрежението, с което критиката посрещна касовия успех и безспорните жанрови сполуки на „Вчера“, Иван Андонов направи опит да създаде филми, които съчетаваат примамката за публиката с определен вид интелектуална претенция. Функцията на подобна стръв изпълняваха лицата на популярни актьори плюс името Кирил Маричков като автор на музиката, както и сръчно-то използване на определени социално-психологически особености на българския кинозрител в последните години на тоталитарната епоха. Това беше ехидното подхилване при всяка прозрачна заявка с властта, приятното низвергване в зрителското въображение на действително правоимащите, самостоятелството от „откритието“, че в измисления и абсолютно изкуствен сюжет всичко е „също както в живота“, че „и авторите на филма мислят като мен“. Подобен естетически популизъм не можеше да не бъде приветстван от публиката, жадуваща срутването на натрапените ѝ кумири. В същото време режисьорът Иван Андонов, може би смущаван от примитивността на зрителските реакции, без да се отказва от тях, търси възможности да облече битово-политическите алюзии на сюжетите си в някаква по-изискана обвивка. Така във „Вчера“ се появи героят на Стоян Алексиев, режисьор от любителски театър, търсещ изпълнител за своя спектакъл по „Спасителят в ръжта“. В „Агуо, Рио“ тази задача трябваше да изпълнят повърхностните позовавания на Библията, които в своята пошлост въздействаха

чисто атеистично. По-наблюдателните и по-свободно асоцииращи зрители на филма сигурно са забелязали и комичната парафраза на основния сюжетообразуващ мотив от „Покаяние“ — непогребания труп, но всеки опит за разширяване и задълбочаване на това сравнение ще ни отведе до задънена улица.

„Индиански игри“ безспорно бележи крайната точка в обстойно очертаната дотук еволюция. Още в експозицията на „Агуо, Рио“ като доминанта се заявяваше битово достоверната история за проекта в Рио, а алегорията за трупа се имплантираше в нея. В новия филм разпределението на равнищата на действителност е диаметрално противоположно: във фантасмагоричния свят на „индианската“ община е въведен пришелецът от реалния свят (Христо Шопов), за чийто хатър обичащите имагинерното си битие „индианци“ за известно време се правят на нормални. Ако в „Агуо, Рио“ трупът е само дневен кошмар на нечистата съвест, то в родово-тоталитарната антиутопия на „Индиански игри“ се мяркат нещо като фрагменти от инсцениран репортаж за „Актуална антена“. Колкото повече условният пласт на сюжета се абстрахира до притча, толкова повече реалният се оголва до фейлетон. Вместо да създадат един пълноценен художествен свят, авторите просто са илюстрирали цитираната във филма епиграма: „Подобрява се положението на главатар от населението.“

С надеждата да нюансират и обогатят предпоставената схема Виктор Пасков и Иван Андонов са прибегнали и до някои „полуетажи“ на действителност, които може би ще заинтригуват по-претенциозните наблюдатели, но със сигур-

ност ще объркат обикновените зрители: 1) Наслаждане на сюжета на филма върху структурата на Шекспировия „Хамлет“: престъплението спрямо бащата, което синът разследва, наличието най-малко на три Офелии например плюс известната Хамлетова реплика за облака, приличащ на камила. 2) Пласирането на филмовото действие във фолклорно-митологичен контекст (с особен акцент върху вярванията за смъртта и вампирясването) — знак за колективизирането и регресията на индивидуалното съзнание в условията на индустриалното комунистическо общежитие. 3) Прокарване на метаестетическа проблематика: заплахата, която носи изкуството за абсолютната власт на главатаря: съществуват забранени песни, чиято музика гразни

слуха му, а думите са направо табу. 4) Не толкова широко представено, но не по-малко важно е и използването на румънския език като интерпретационен код. Той не е само белег за географското местоположение на ставащото. В по-широк политически смисъл всяка асоциация с Румъния доскоро служеше преди всичко като намек за върколашкия режим на Чаушеску.

С водата от тези доста различни „кладенци“ Виктор Пасков и Иван Андонов искат да ни представят един вече почти банализиран образ на довчерашното ни битие. В него тираните са кръвожадни главатари на племе людоеди, децата им са капризни и развратени, а поганиците — абсолютно деградирани, стерилизирани лумпени, които страхливо спазват всички забрани и

„Индиански игри“



с упоение се самоунижават. Не бих оспорил основателността на подобни оценки в едно художествено произведение. Страхувам се само, че те чувствително са закъснели, а и ефектът от тях едва ли ще е положителен. За кой ли път игралното ни кино, както и по-голямата част от изкуството ни, изпада в неудобното положение да догонва действителността! Или може би след 20 или 50 години „Индиански игри“ ще ни послужи като документ за една отминала епоха? За тази цел обаче филмът е твърде рационално конструиран и беген психологически, пък и кой знае дали потомците ще искат да си спомнят въобще за това време, така както почти никаква памет не е останала за първите векове на робството.

Разбира се, никой не може да оспори на Иван Андонов високия реализаторски професионализъм, само че стремежът към бързина и икономичност го тласка не само към елементаризиране на замисъла, но и към постановъчна невзискателност. Подозирам при това, че нито достоинства на филма, нито недостатъците му ще стимулират реакцията на публиката. Създаден в друго време под напора на рефлексията и сам изискващ въглеждане, „Индиански игри“ има нещастие то да излезе на екран в период на борба за физическо оцеляване на нацията.

Проблемите на делника са твърде далеч както от сюжета, така и от патоса му. Нито достатъчно атрактивен, нито достатъчно проникновен, съществува опасност много хора просто да не разберат за какво става дума. А това би означавало, че подобен род кино за нас в момента е прекален лукс. Колко по-човешки би прозвучала днес историята от ранния филм на Иван Андонов „Покриџ“, която непрепен-

циозно показваше пътищата за разрешаване на един съвсем делничен и заедно с това екзистенциален проблем: построяването на собствен дом. Именно отказът от превземките и натрапчивата иносказателност сочи една от перспективите за оцеляване на българското кино в променените условия на днешния ген.

„ИНДИАНСКИ ИГРИ“ — български игрален филм, производство на творчески колектив „Хемус“, 1990 г. Сценарист — **Виктор Пасков**, режисьор — **Иван Андонов**, оператор — **Димко Минов**, художник — **Мария Иванова**, композитор — **Кирил Маричков**.

В ролите: **Христо Шопов**, **Васил Михайлов**, **Коста Цонев**, **Константин Коцев**, **Ваня Цветкова** и др

ТРЕТО: НЕ СПОМЕНАВАЙ НАПРАЗНО ИМЕТО НА ГОСПОДА, СВОЯ БОГ

Карин Янакиева

Пред много български филми, които сега излизат на екран, стои тежък проблем: как да изглеждат съвременни, вълнуващи и по възможност покъртителни в едно само по себе си покъртително време. Работата е там, че езоповският език

вече не помага, а злободневните флиртове направо гразнят. Спасителната формула още не е намерена, а резултатите са повече от печални — всеобщо безразличие, уморени неразбиращи лица, празни салони, досада...

В такъв момент било съдено на театралния режисьор Красимир Спасов да завърши филма си „О, Господи, къде си“ — втора работа в киното след „Забравете този случай“ (1984). Несъмнено това е амбициозен замисъл, повлиян от злободневната шумотевица, но искрен опит да се надскочи мъртвата точка на обикновената констатация. И без това вече всичко е ясно — живяхме лошо, с всеки изминат ден последиците стават все по-видими и болезнени. Затова пък ни остава „привилегията“ да се възлеждаме до безсъзнание в мрачното си минало или окаяно настояще и да търсим спасение за душите си. Кои както може.

Изглежда, подобни настроения не са били чужди на Красимир Спасов, когато се е захванал с тази твърде предизвикателна история. Впрочем тя донякъде се базира на действителен случай, залегнал в литературния първоизточник на сценария — повестта „Записки в нощта“ от Любен Петков. В нея става дума за това, как млад нашенски Остап Бендер, предрешен като майор от Държавна сигурност, въвлеча в тъмни дела група наивници и ловко ги ограбва. Така е било според съдебните архиви. Във филма героите и събитията са видоизменени и гобиват свършено различен (не битово-криминален) смисъл. Организаторът на въпросната група не е мним, а действителен агент на държавна сигурност, при това с 25-годишен стаж. Някогашното еничарче, вкарано в правата вяра от собствения си баща — сталински комунист, — сега е незначителен доносник, самотен и загубен в един

„О, Господи, къде си“ (Наум Шопов и Стефан Маврогиев)





Стефан Маврогиев в кадър от филма

враждебен, несправедлив свят. И с присъщите за този тип хора инфантилност и плам, въстава срещу собствената си участ, но въстава с единствено познатите му средства — агресия и насилие. Заедно с други, подобни нему несретници, организирани в „специална“ група (самотното отмъщение е дълбоко неприсъщо на националния ни характер), провеждат наказателни акции срещу предварително набелязани партийни негодници по тъмните улици на провинциалния град. Постепенно групата се разпада, докато в обърканото, разяждано от чувство за вина съзнание на героя се оформя последно отчаяно решение. Така режисьорът очертава един неосмислен и зле канализиран бунт, проследява неговите първични, нелепи и дори комични проявления, за да завърши накрая съвсем по Достоевски — с отцеубийство и

самоубийство. Чисто символичен акт, израз на тоталното несъгласие с властничеството, манипулацията, с познатата ни до болка система, произвела точно такива безжизнени хора, превърнала нормалната човешка енергия, волята в съляпо подчинение, добрите намерения в безпомощни напъни.

Всеки автор има право да потърси най-ярък художествен израз на своята присъда над нашето общо „минало несвършено“. В този смисъл финалът на „О, Господи...“ би могъл да бъде проява на истински творчески замах и решителност. Въпросът е дали предхождащите го събития достатъчно убедително и естествено тласкат историята именно към подобен завършек. Защото в противен случай съществува опасност целият филм да прозвучи претенциозно и преднамерено. Или казано по друг начин — дали

е достатъчен аргумент в полза на идеята точно този син да убие точно този баща. Красимир Спасов очевидно е възлагал големи надежди на своя неорднерен герой, изигран самоотвержено от актьора Стефан Мавродиев, но не е успял да изведе неговия бунт от тесните рамки на патологичното, да го превърне в общозначим. Не, Мавродиев наистина не е Давид. Но и Голиат не е. В лицето на няколкото озлобени сталински отломъка, той не е убедителното предизвикателство, срещу което си струва да извадиш ръждясалия партизански парабелум. Затова и доброволната саможертва на бившия доносник, макар и изстрадана, е повече трогателна, отколкото величава. А прочутата библейска фраза: „Господи, защо ме изостави?“, е редактирана — един Господ знае защо. В същото време бесовете, наследени от миналото, вилнеят из филма, който не успява да донесе на душите и умовете ни тъй нужното просветление.

„О, ГОСПОДИ, КЪДЕ СИ“ — български игрален филм, производство на творчески колективи „Поглед“ и „Алфа“. Сценарист и режисьор — **Красимир Спасов**, по повестта „Записки в нощта“ от **Любен Петков**, оператор — **Пламен Сомов**, художник — **Виолета Йовчева**.

В ролите: **Стефан Мавродиев**, **Васил Михайлов**, **Марин Янев**, **Ивайло Христов**, **Георги Новаков**, **Димитър Еленов**, **Станка Калчева**, **Наум Шопов**, **Васил Банов**, **Георги Русев**, **Анета Сотирова**, **Румена Трифонова** и др.

ВЕЛИКОЛЕПНИЯТ ТАВЕРНИЕ

Павлина Желева

От една страна, киното на французина Бертран Таверние, особено най-новото, сякаш е предназначено за изискания вкус на нечий кралски двор. То следва една добра традиция и не се стреми да пресилва емоцията в себе си. Без да е помпозно, съдържа достатъчно пиетет към ритуалното и към онова, което е прието да се нарича *bon ton*. Аристократизмът му проличава и от съдържаността, вкуса и мярката, намиращи се твърде далеч от плебейската непросветеност. А тя, както знаем, може да бъде открита винаги и навсякъде.

От друга страна обаче, това кино е *par excellence* киното на един интелектуалец хуманист, който не дели хората на добри и лоши, изискани и недовъзпитани, култивирани и неучи. То е предназначено за всеки и за всички и е демократично в най-широкия смисъл на това толкова изтъркано от употреба понятие. Подобно на романите на Достоевски (сравнението не е пресилено, ще видите защо) наред с всичко онова, заради което те принуждава да се тормозиш, киното на Таверние успява да докосне заложената у всеки естествена склонност към мелодраматичното. И успява да я накара първо да трепне, после да се остави да бъде поведена от разбиращ и опрощаващ просветител.

Това е сигурно тя, желаната от всеки точка на съвършенството. Към нея напоследък Таверние се е насочил твърдо.

И ако това твърдение се стори някому преувеличено, нека види (отново) предпоследния филм на режисьора „Животът и нищо друго“. А аз предварително съм наясно, че аргументите му против не могат да не се окажат бледи и несъстоятелни.

Откъде идва това съчетание между висок вкус на формата и широка достъпност на съдържанието? Да назовем една или друга причина, бихме могли лесно, но надали ще отговорим изцяло на въпроса.

Освен всичко, за което можем да се досетим, трябва непременно да допълним, че Таверние е нито пове-

че, нито по-малко радостното успокоение на френското кино, което, познало славата заради колоси като Реноар, Клер, Карне или Превер, имаше за какво да се тревожи години по-късно. От естетическото му неудобство, знаем, го извади провокативната „нова вълна“, която доста време го захранваше с интелектуален скепсис. Но лесно ли е да защитаваш правото на собствена идентичност в едно кино, в което негласният император на духа дълго време се е наричал Жан-Люк Годар?

Без да е бил наследствено обременен от комплекса „нова вълна“ (а може и да е бил, знае ли човек), Таверние доказва себе си без взривове, постепенно, дори донякъде рационално.

Филип Ноаре и Сабин Азема в „Животът и нищо друго“



Кариерата му е балансирана от заглавия, които му придават ореола и на социолог, и на историк. Тя е търговска, защото успява да привлече публиката („Нека празникът започне“, „Смърт на живо“, „Хайка“), но и интелектуално незаинтересована от ограниченията на филмовия пазар („Часовникарят от Сен Пол“, „Една седмица ваканция“, „Една неделя на село“, „Около полунощ“).

Истина е, че на моменти Таверни сам се е опитвал да се измъкне от добре подредената градина на своята природна умереност. Но истина е също така, че той отново и отново се завръща в нея. За да докаже, за кой ли път, че силово кино може да се прави (почти) от всички, а такова като неговото — от малцина.

„Животът и нищо друго“ е драма на чувствата, която е решена като дълга и ритмическа поема. В нея има много от литературния сантиментализъм на XIX век, което ще рече: хипертрофия на любовното чувство, постоянна зависимост от деликатността като гагеност и като стил на живот, изненадващи и непредсказуеми дълбочини под иначе привидно повърхностното общуване между героите. Заг добре изиграната безизразност на сломената вдовица, тръгнала да търси диригите на своя загинал по полетата на Първата световна война съпруг, се крие мечтателна Стендалова героиня. Тя носи страданието със себе си и то блясва в очите ѝ винаги щом погледне лика си в миниатюрното си огледалце. Поначалио шансовете ѝ да намери своето щастие при един-единствен партньор са много малки. След като веднъж е гала воля на стаяваната страст, по-късно, на финала на филма, тя вече излъчва известна отдалече-

ност, ако не и насмешка над всеотдайното любовно чувство на прекарания по-голямата част от живота си сред барут и трупове бивш военен (Филип Ноаре). По логиката на познати литературни внушения, но и с незабележимия ироничен коментар на режисьора, от самотна жертва в началото тя се превръща в олицетворение на нежния и изкусителен идеал. Чувствителният, почти по мопасановски нещастен заради своето моментно безсилие герой просто е принуден да падне на колене пред него.

За разлика от това, което доскоро се правеше от съветското, а в момента продължава да се прави от американското кино, войната тук е представена по доста необичаен начин. Ако някога някой художник импресионист бе имал идеята да я нарисува, то тя сигурно би изглеждала като във филма на Таверни: нито комично идеализирана, нито пък агресивно мрачна. А доста нежна и малко измислена като декорация, на която обаче не липсва нито грам пластическа хармония. Приятната импресионистична меланхолия допълнително обогатява този така акуратно построен и майсторски изведен филм...

„Животът и нищо друго“ още веднъж убеждава зрителя си, че киното на неговия режисьор не се опира само на импулси, а на трайна и стабилна ерудиция. Освен за всичко казано дотук, то е доказателство и за отличното владение на онези културни *одовете, които са неизменна част от съхранената хармония на великолепия му създател.

ВОЙНАТА НА СЕМЕЙСТВО РОУЗ

Димитър Бъргарски

„Когато човек, който взема по 400 долара на час, иска да ви разкаже някаква история безплатно, заслужава си да го изслушате“, казва адвокатът Гейвин (Дани де Вито) на своя млад клиент в началото на филма. И финалът потвърждава думите му. Но аз няма да преразказвам фабулата — когато в един филм си партнират актьори като Майкъл Дъглас и Катлийн Търнър, заслужава си той да бъде видян, дори и срещу новите цени. Нещо повече, бих казал, че филмът гоставя не по-малко удоволствие и при второ гледане. Всичко е изпипано, обмислено, на място и навреме поднесено.

Още в началното преливане на нежнобялата материя, която ни кара да си представяме широко, пухкаво легло сред просторна розова спалня, в елегантната носна кърпичка на Гейвин, а после преминаването от хремата към едно от фаталните изкушения в неговия живот ни подготвя за тона на филма, в който романтическото съседства със смешното, иронията с горчивината, розата с бодлите. След кратка лирична прелюдия пред очите ни се разиграва вечният триъгълник, в който двата от ъглите се стремят да докажат — всеки за сметка на другия — своята правота. А двата прави ъгла в един триъгълник не може да има... Всъщност те все повече се изострят един срещу друг — като двата камъка от поговорката, които не мелят брашно — и накрая естествено завършват в една обща равнина — ненамерили пресечна точка до последния момент. Що се от-

нася до третия герой — той не е нито мъж, нито жена, но макар да не е определен по род, е в единствено число — 1 (една) къща — това отприщва лавината — от първите коварни стрелички до последната гибелна прегръдка.

„Тук няма победа, казва Гейвин на своя колега и приятел, има само степени на загуба.“ Но този глас на предупреждението остава нечул. Нима наистина ние, хората, сме дотолкова впримчени в своето честолюбие, амбиции, жажда за притежание и надмощие?

„Войната на семейство Роуз“ не възразява да бъде сметнат за банален в своето послание. Важното е, че успява да не бъде скучен и нравоучителен. Той не настоява да ни въвлече насила в проблема за връзката между социалния просперитет и личното щастие, но не ги и заобикаля преднамерено. В дългата традиция на комедията върху „битката между половете“ — от Сесил де Мил до Уди Алън, този филм лабира между развлекателното и сериозното като между Сцила



Катлийн Търнър, Майкъл Дъглас и Дани де Вито върху плаката на „Войната на семейство Роуз“

и Харибда. В тази игра с люшките се вълни на разноликата публика режисьорът Дани де Вито майсторски улавя вятъра в платното на екрана. Естествени и при все това отшлифовани диалози, елегантна разработка на интериора и детайлите, ритъм и атмосфера, изградени с мярка и сякаш без усилие — всички тънкости на занаята са заложени

като щракащи един след друг капани пред винаги склонното към изпаряване внимание на зрителя. Който иска, може пак да види този филм, за да поразмишлява над суетата на човешките страсти, а който иска, може просто да заведе някой, с когото му е хубаво.

СЕДЯ СИ

НА КЛОНА

И МИ Е ДОБРЕ

Димитър Бърдарски

На фона на пълната реабилитация и възрождения интерес към творците и филмите от „чешкото чудо“ от 60-те години последните продукции на тази кинематография от предхавеловите времена някак естествено избликват. Надявам се, че най-новият филм на Юрай Якубиско все пак няма да убегне от погледа на ценителите на доброто кино, които може би си спомнят показаната с успех в много страни, включително и у нас, негова предишна творба „Хилядолетната пчела“.

Всъщност този словашки режисьор привлича вниманието към себе си още през 60-те години, а в пакета от неотдавна освободени от забраната, но не и от забравата заглавия той фигурира с цели три произведения. Така че сега се срещаме с един майстор, който няма нужда да доказва себе си или да търси свой почерк — това е едно чисто, уравновесено повествование, в което фолклорната образност се преплита с документално-исторически реалии, поетичното се оттласква от натуралистичното, гримасите

на времето (войната и следвоенното десетилетие) не могат да заглушат порива към нежност в човешките души. Ако трябва да потърся някакъв паралел за този самобитен и труден за преразказ филм, бих посочил „Селцето“ на Иван Терзиев по сценарий на Константин Павлов. Разбира се, националните интонации и акценти не могат да бъдат сбъркани, но има и нещо, което ги прави сродни: парадоксално-независимият авторски поглед, стремежът да се обхване чрез типичното, а някъде и чрез афишираната символика един продължителен и граматичен отрязък от народния живот — с неговата противоречивост, страдания и надежди, усмивки през сълзи и непресекваща виталност. Авторското виждане на режисьора е добило органика и дишане, подкрепено от културата на изображението, фината актьорска игра, цялостната пластичност и лекота на разказа въпреки продължителността на действието. Искаме ли се да приема този филм не като достоен епизод на едно неподдало се на конюнктурните съблазни лично творчество, а като излизане от засухата и влажен полъх на настъпващата мъдра и плодна есен.

През 1976 г. излиза автобиографичната книга на Симон Синьоре, „Носталгията не е това, което беше“.

Книгата, в която се редуват беседи интервюта с въображаем събеседник и пасажи, в които разказът се води от авторката, има огромен успех. Той се дължи не толкова на популярността на актрисата, колкото на откровения ѝ тон, на чара и на самата ѝ личност. През 1979 г. актрисата издава още една книга със спомени — „На другия ден тя се усмихваше“. През 1985 г., малко преди смъртта ѝ излиза романът „Сбогом, Володя“.

НЕЩО МЪЛНИЕНОСНО, НЕДИСКРЕТНО И НЕОБРАТИМО

Симон Синьоре

с ИВ Монтан

— През коя година срещнахте ИВ Монтан?

С. С.: На 19 август в Сен Пол дьо Ванс, в „Златният гълъб“, към 20.30 ч. Беше в края на почивния ден на лятно турне. Той беше дошъл с пианиста си Боб Кастела, който продължава да е неговият пианист, и с



Симон Синьоре
и ИВ Монтан

китариста си Анри Крола, който от есента на 1960 г. не е ничий китарист. Това е единственият покойник, който е в състояние въпреки смъртта си да разсмива до сълзи приятелите си.

— През 1949 г. Монтан бе една от големите звезди на френския музикал. Обичахте ли музикхола? Бяхте ли виждали Монтан на сцената?

С. С.: С Ив Алегре бяхме големи любители на музикхола. Следяхме кариерата на Монтан още от самото ѝ начало, но от залата. Отивахме зад кулисите, за да поздравим Крола, защото се гордеехме с нашия стар приятел от кафене „Флор“, от времето, когато едва свързваше двата края. Не смеехме да отидем да поздравим Монтан, гримьорната му бе винаги пълна с народ.

— В личен план какъв беше за Вас този перуог?

С. С.: Бях актриса, на която ѝ „вървеше“. След „Деде д'Анвер“ с Алегре бяхме получили предложения от американците. Снимките на „Манежи“ бяха приключили, а през есента ни предстоеше „разузнавателно“ пътуване до Холивуд. С Хауърд Хю бях подписала договор за четири години, който предвиждаше по един филм годишно, избран по взаимно съгласие. Иначе бях на почивка с децата, т. е. с Катрин, която беше на 3 години, и с Жил (синът на Алегре), който бе на 14.

— Монтан обичаше ли киното?

С. С.: Много. Беше гледал почти всички филми. С изключение на моите. За първи път ме видя да играя в „Манежи“ — живеехме вече заедно от три месеца. Казваше често, че ако бил гледал филма, преди да се запознаем, сигурно щял да си помисли дали да се влюби в такава мръсница... Сигурно ще се върнем на въпроса за опасностите от идентификацията между актьор и герой...

— Да се върнем на вечерта в Сен Пол дьо Ванс: Монтан идва да вечеря...

С. С.: На другия ден идва да обя-

ва, вечерта аз отивам до Ница за концерта му, той отново идва в Сен Пол, аз отивам в Кан за концерта, след това той заминава с Крола и Кастела да пее другаде... и това е непоносимо. Това е. Не искам да изпадам в сантименталности. През тези четири дни се бе случило нещо мълниеносно, недискретно и необратимо.

— Защо недискретно?

С. С.: Защото всичко беше толкова очевидно, имаше толкова много свидетели. Семейство Превер бяха там и семейство Пуго, и семейство Ру, и Жил, и всички те обичаха Алегре, обичаха Монтан и ме обичаха. Те бяха свидетели и аз не исках да правя от тях съучастници. Когато Алегре се върна, аз отидох да го чакам на пътя. Не исках първо да влезе в „Златният гълъб“ и да чуе: „А, добър ден, господин Алегре, как прекарахте в Париж? Тук времето е хубаво...“ Аз първа му казах, че нещо се бе случило.

— Знаехте ли тогава, че е необратимо?

С. С.: Не знаех, че ще продължава вече двайсет и седем години, но това, което се бе случило, бе наистина необратимо — поне за мен, — а аз не исках да разиграваме водевил. Фейдо е наистина забележителен! Тези надути глупаци, тези голи амбиции без никакво покритие, тези глупави и безсърдечни буржоазки напълно заслужават бурния смях, с който ги гарява публиката, която в повечето случаи не си дава сметка, че на сцената е представен собственият ѝ живот! Но тъй като ние не бяхме на сцената на Комеди франсез, никой не се смя. Тогава още не допусках колко много сълзи ще се проляят, но важното беше, че никой не се смя.

— Кой плака?

С. С.: Най-вече аз. Няма нищо по-тъжно на този свят от това да нараниш някого, на когото желаеш само доброто, и да си неспособен да направиш единственото нещо, което би оправило нещата, т. е. да

престанеш да обичаш другия. Глупаво е да се опитваш да залагаш на разума. Ужасно е да мислиш за другия, когато не е до теб и който може би те е забравил. Прекрасно е, когато ти се обаждат от другия край на Франция. Убийствено е да се правиш, че всичко е наред, когато сърцето ти се раздира от мъка. Всъщност всичко беше както е и при другите хора, когато им се случват подобни неща.

— Тогава Вие напуснахте Алгре...

С. С.: Не. Няколко седмици и тримата се опитвахме да закърим нещата. Но нищо не излезе от това. Лятото бе свършило. Всички се бяхме прибрали в Париж. В някой светски роман този епизод би могъл да носи заглавие „Идилния край крепостните стени“. Нямаше обаче и помен от идилния. Това беше страст с всичките ѝ последици.

— И Вие избрахте да изживеете свободно тази любов?

С. С.: Не знам в каква степен човек е свободен да избира това, което ще преживее. Ако бях срещнала Монтан някъде в чужбина, далеч от моите, от неговите близки и от близките на Алгре, нямаше да има свидетели, нямаше да ги има тези погледи, които десеторно усилват всичко. Мисля, че любовните истории приличат на ангажиментите, които поемаме в живота, които въпреки са също любовни истории. Монтан ми постави ультиматум. Обясни ми, че познава достатъчно гами, които го посещават следобед, така че или да си събера багажа и да се преместя да живея при него, или по-добре да не му се обаждам повече.

— Той не беше ли женен, нямаше ли връзка?

С. С.: Той беше женен за музикхола и връзките му бяха от рода на тези, за които споменах. Съвсем млад той е преживял любовната си история с Едит Пиаф. Когато тя го напуснала, той е бил на двайсет и три години и дълбоко е преживял

раздялата. А тя го е изоставила, когато двамата са се изравнили професионално. Отначало той е бил неин ученик. Тя не го е научила на всичко, разбира се, защото има неща, които не се научават, които човек носи в себе си. Когато Монтан започнал да лети без чужда помощ, да избира сам песните си и да не иска да пее тези, които Едит избирала за него, тя го зарязала. И тъй като той я обичал и обичал да се смеят заедно — човек се смееше много и от сърце в компанията на Едит, — много дълго време е бил нещастен. Вече не беше. Беше напълно свободен, когато нашата история се стовари върху главата му. Страстта е времевна. Когато човек пее всяка вечер, е по-добре да е зает само с рецитала си. Страстта много пречи на работата.

— Вие си събрахте багажа...

С. С.: О, съвсем малка бохчичка. Причиних мъка на Алгре, на Жил, по-малко на Катрин, която беше свикнала с моите отсъствия и беше още много малка, наруших навиците на приятелите си. Когато човек променя живота си, променя и техния. Някои ме осъдиха, други, които не обичаха Алгре и не хранеха към него топлото чувство, което аз изпитвах и запазих, одобриха постъпката ми. Трудно е и жестоко — и пак ще повтора, недискретно — „да започнеш наново живота си“. Всичко това е придружено с много сълзи. И трябва страшно много обич, за да се подкара странната двуместна машина на един нов съвместен живот. Въпреки всички и въпреки всичко...

Когато Жан-Кристоф Аверти идва на гости у дома, понякога се обръща към мен и ми казва с тънък хумор: „Тази песен Монтан я пееше още когато ти му беше „групи“. Групата са момичетата, неотлъчно следващи певците и музикантите. Обикновено те са млади и красиви, без определено занятие и най-вече напълно взаимозаменяеми. Когато станах „групи“ на Монтан,



той пееше в едно нощно заведение — „Бакара“, което отдавна вече не съществува и което беше последното заведение в кариерата му. В него аз открих странното съучастничество, което свързва обслужващия персонал и артистите в едно кабаре. От едната страна на барикадата бяха клиентите, а от другата — останалите. Естествено аз бях във втората група... Гримьорната на Монтан представляваше нещо като килер, скован от шпертплатови плоскости в сутерена и навлизащ в територията на кухните. Местният дизайнер бе залепил на вратата една звезда от станиол и накачил с кабърчета няколко финтифлюшки по стените. Монтан загряваше гласа си, Крола настройваше китарата, сервитьорите крещяха поръчките, а готвачите се караха. Тъй като исках да слушам Монтан, а не можех от приличие всяка вечер да ангажирам маса, имах уговорка с бармана. Чаках в кулисите-кухня в сутерена. Малко преди да започне представлението, един келнер идваше да ме извика. В тъмнината се промъквах зад бара и там, права до бармана, се правех на „групи“. Щом публиката почнеше да ръкопляска, двамата сравнявахме шепнешком аплодисментите с тези от предната вечер. Оценките ни винаги съвпадаха: ако присъстващите се бяха представили като лоша публика, те неизменно се бяха проявили и като лоши клиенти.

След представлението изпращахме Крола до неговата „групи“ — Кролет, т. е. Колет, с която живееха, откакто бяха женени в „Сити хотел“ на площад „Дофин“...

В кокетното апартаментче на Монтан, наето мебелирано, господстваше една особа, от която ме втрисаше. Не помня вече името ѝ. Тя бършеше праха от белия роял, от време на време готвеше и час по час отговаряше по телефона, съобщавайки на Монтан полуугласно и в мое присъствие: „Пак е госпожица Гулен...“, или „Какво да предам на госпожица Шантал?“. Идваше на рабо-

та с шапка, за която обичаше да по-втаря, че е подарък от г-жа Налисе-сещате..." Господине, Налисиспом-няте?... Ако бях в апартамента „за малко“, може би щяхме да станем добри приятелки, но тъй като се бях застояла, явно я гразнех. Започвах нещо наново и предпочитам да е в ново жилище. Монтан също. Един прекрасен ден един от многобройните приятели, които тормозехме с въпроса „Не знаеш ли някой, който да дава апартамент?“, реши да се направи на интересен и ни отговори: „Знам някой, който продава магазин!“ „Много смешно! И къде се намира магазинът?“ — „Ке-дез-орфевр.“ Ставаше дума за книжарница, близо до ресторант „Пол“. Един час по-късно всичко беше уредено и ние бяхме намерили нашата „каручка“, в която живеем и днес. С нея започвахме наистина нещо ново. Жилището имаше всички предимства и изглед към кея и към площада „Дофин“.

Катрин гойде да живее с нас и по този начин престанах да бъда госпожата, за която портиерката казваше: „А, ето я тая от втория етаж, дето си зарязва детето...“ Моето дете израсна в „каручката“, играеше по стъпалата на съдебната палата с палавите си приятелчета, спеше на разтегателен диван като тези, които женските списания ни препоръчват, за да спечелим място в тясното жилище. Тя пишеше първите си домашни под звуците на китарата на Крола, на пианото на Боб, на контрабаса на Судьо, на барабаните на Парабоски и на гласа на Монтан. Тя нищо не узна за огромните апартаменти с безкрайни мрачни коридори, в дъното на които се намира детската стая, където децата чакат мама и татко да им пожелаят „лека нощ!“. Тя имаше късмет, че бе момиченце, или по-скоро аз имах късмет, че не бях довела момченце. Тя нямаше още и четири годинки, Монтан не бе навършил двайсет и девет — беше неиз-

бежно: те се обикнаха. В каручката имаше вече две групите.

— Докато малката „групи“ ходи на училище, Вие се завръщате в киното...

С. С.: Не толкова често. Аз не бях вече актрисата, за която бе немислимо да не подпише договор за нов филм, още преди да е завършила този, който снима в момента. Някои хора заявиха, че съм била „пожертвала кариерата си“... Нищо не жертвах. Просто бях достатъчно хитра, да не жертвам личния си живот и достатъчно хитра, да не изпускам добрите филми, които ми предлагаха. Толкова по въпроса за моята пожертвователност...

Аз откривах нов свят, този на музикхола, и това струваше повече от всички филми независимо дали се снимаха в Цюрих, или на брега на Нил! Харесваше ми да слушам новите песни на Монтан, да откривам тайните и трудностите на занаята, за който нищо не знаех. Знаех отдавна как трябва да се чете сценарий, сега откривах как трябва да се прочете една песен — малък сценарий от три куплета. Научих, че за да има успех, една песен трябва да е „закръглена“. Научих, че да се определи мястото на една песен в рецитала, е толкова важно, колкото и монтажът на един филм. Откакто ми беше потръгнало в кариерата, бях винаги заобиколена от колеги, с които разговаряхме като равни. А ето че изведнъж се оказвах в съжителство с човек, който умееше да прави нещо, което аз не можех и никога нямаше да мога да правя. Бях любопитна, пленена, смутена.

— Защо смутена?

С. С.: Когато Монтан пее, всяка вечер той отива в залата много преди началото. Ако трябва да излезе на сцената в 9 вечерта, той е в гримьорната още от 7 часа. Но всъщност още в 6, където и да се намира, той присъства там само тялом. Духом е другаде, насаме със себе си. Отначало ми беше много

трудно да разбере това. Все едно че изведнъж ме напуснаше. Беше до мен, но всъщност го нямаше. Трябваше ми известно време, за да разбера, че от 6 нататък не трябваше да му се говори. Човек трябваше да бъде до него, незабележим, невидим, но винаги на разположение.

В пустия театър разпоредителките бършат прах и си разказват паметата — едната от партера, другата от балкона. Коридорът с гримьорните е в приземието с циментен под. В тоалетната с клекало, казанчето капе — единственият шум, нарушаващ тишината. Това, което описвам, е бившият театър „Етоал“, днес превърнат в гараж, в кулисите на който съм прекарала — като се съберат годините — повече часове, отколкото много певци, танцьори или акробати, излизали на сцената му. Всеки път, когато Монтан пееше в „Етоал“, концертите му продължаваха по шест месеца.

Влизам в гримьорната. Донесли са пощата. Писма на любители-

композитори и много, много писма на жени, на които не им и минава през ум, че мъжът, зарязал в шест часа жената, която най-много обича на света в момента, няма ни най-малко желание да разбере какво точно гласът му „събужда в сърцата им“ — според техния израз. Аз четях тези писма. С доста гребнаво чувство, смес от ревност и гордост. Имаше много красиви писма от посестрими на Ема Бовари, които говореха за литература. Имаше и доста недвусмислени писма, придружени от недвусмислени снимки. Когато в писмата ставаше дума за репертоара му, Монтан проявяваше интерес. Към снимките също, понякога.

Коридорът постепенно се оживява, оркестрантите пристигат един по един, чукат на вратата, влизат и се смеят. Това е „кадрилята“, която се отбива при торерото, преди началото на коридата. Никой няма да бъде убит, защото няма бик, но все пак съществува рискът на една малка смърт — неу-

Артур Милър, Симон Синьоре, Мерилин Монро и Ив Монтан



спешния спектакъл. Когато торерото започва да облича лъскавите си одежди — в случая тъмнокафявия си костюм, групито се чувства толкова излишно (въпреки че и кадрията, и торерото много го обичат), че излиза в коридора. Ето какво имах предвид, когато казах, че бях „смутена“.

Нещата не са се променили до днес. Когато Монтан облече тъмнокафевия си костюм, той отново остава сам със себе си. Това, че и двамата сме такива, каквито са ни направили съвместно прекараните години, нищо не променя. На сцената той ще излезе сам. Крис Маркер не случайно озаглави филма, който му посвети — „Самотният певец на дълги разстояния“.

Спомням си един забележителен разговор с Брел. Радио Люксембург бе представило на Жак цял един ден от предаванията си. Жак имаше пълна свобода на действие и бе взел интервюта от много хора, включително и от мен. Много скоро разбрах, че ме бе избрал, защото бях съпругата на Монтан, а не Симон Синьоре. Той ми зададе много въпроси на различни теми, но накрая и аз му зададох един въпрос: „Каква трябва да бъде според вас съпругата на един певец?“ Той ми отговори: „Такава съпруга не съществува!“ — „Но да приемем, че в някакво идеално общество тя все пак съществува, каква трябва да бъде?“ Той ми даде горе-долу следното определение: „Тя трябва да бъде там още преди концерта, но да бъде незабележима, да присъства в залата по време на рецитала, да е там в края на спектакъла, но да изчезне в мига, в който посетителите започват да пристигат в гримьорната, трябва бързо да се прибере вкъщи, да пригответи вечерята и да чака мъжа си още на стълбите, за да може да му каже: „Браво, днес беше по-чудесен и от вчера!“ Жак беше прав, такава жена не съществува. Аз не бях такава. Или поне само наполовина. Първо, не се прибирах вкъщи

да сготвя. Второ, за мен беше важно да бъда смайвана, смущавана. Притеснена за другия, горда заради него. Сама бях избрала да бъда „групи“, никои не ме бе наел за това. Имах професия, която по собствено желание не упражнявах. Това бе израз на любов, бе възнуващо и забавно.

— Защо забавно?

С. С.: Защото падаше много смях зад кулисите на театър „Етоал“, след края на коридата. Всяка вечер той ме зарязваше в шест, но се завръщаше в единайсет и петнайсет. Връщането започваше още с поклоните на сцената. Той благодареше любезно на публиката, която викаше „Още една! Още една!“... Завесата се спускаше, после пак се вдигаше и в краткия миг, докато тя бе спусната, той поглеждаше към мен и се усмихваше на мен. Публиката продължаваше още дълго да вика „Още една!“, но лампите в залата светваха и се чуваше едно разочаровано „О-о-о-о!“. Ние се връщаме в гримьорната, имаше още един странен момент, когато усещах, че ще е по-добре, ако говоря само когато ме питат. Най-накрая настъпваше истинското отпускане и започваше веселбата. Ще са ми необходими още неколкостотин страници, за да разкажа за тези вечери след представлението в театър „Етоал“. Гримьорната се превръща в корабната кабина на братя Маркс — това бързо се разчу и приятелите ни, които играеха в други театри, бързаха да свалят грима си и да дойдат при нас, за да не изтърват майтапа. Ако не ми вярвате, питайте господата Жозе Артюр, Франсоа Перие, Бернар Блие, Роже Пиго, Серж Режиани, Жак и Пиер Превер — сериозни хора, на които може да се вярва.

— Не чувствавахте ли неудовлетворение от това, че не играехте?

С. С.: Ни най-малко. Никога не съм се чувствала неудовлетворена, че не играя, когато не играя. Когато

играя обаче, нищо друго не ме интересува. Това ще рече, че ако бях продължила да играя, през това време нищо и никой нямаше да ме интересува. Бях се опитала да действам противно на тази основна истина, когато още не я знаех. Снимах се няколко дни в „Хоровод“ на Офюлс — новелата с Режиани и тази с Жерар Филип, който беше изключителен в този филм, но неразбран и охулен от критиката. Работех, но непрекъснато си гледах часовника. Снимах също един криминален филм с Франк Тътъл. Тъй като това беше по време на спектаклите на Монтан в „Бакара“, лягах си в 3 сутринта, ставах в 7, през целия ден се

прозявах и дебнех кога Монтан ще дойде да ме вземе, а той хич не харесваше новата си роля на „любовник на актрисата“... Снимах също нещо, което се казваше „Светлини и сенки“, където играех луда пианистка, изпадаща в транс по време на Първия концерт на Чайковски — съветската публика страшно го хареса. Впрочем това беше единственият филм с мое участие, който тя беше гледала, когато ние пристигнахме в Москва през 1956 година. Бих казала, че по онова време бях по-скоро неудовлетворена, когато се снимах, отколкото обратното. Не играех с душа и сърце, умът ми беше просто другде.



— През есента на 1949 г. не трябваше ли да заминете за Америка? Какъв беше този договор, за който споменахте?

С. С.: След края на войната американците започнаха да пращат в Европа търсачи на таланти — „та-лът-скаутс“ — с мисия да привличат в Холивуд всички артисти, способни да вляят нови и млади сили в американското кино. Предложението бе винаги едно и също — „седем-годишен договор за изключителни права“. Даже Монтан бе подписал такъв договор с „Уорнър брадърс“ през 1948 година. След като го бе прочел и накарал да му го преведат, той си бе дал сметка, че се обвързва напълно за седем дълги години като обикновен служител, заплащан на седмица, за да прави това, което му поискат, или нищо да не прави. Той бе прекратил договора, компанията бе завела дело и всичко това бе вдигнало госта шум в Париж. Беше станала известна телеграмата на Монтан до компанията, толкова подробна и дълга, че бе струвала навремето 50 000 стари франка. По напълно неверни и демагогски причини аферата Монтан — Уорнър бе придобила политико-шовинистична окраска, от която се възползва пресата. „Монтан отказва на американците и отхвърля доларите!“ — такъв беше тонът на вестниците. Истинските причини бяха чисто художествени, макар че бе започнала, студената война все още не бе обявена. Монтан не казваше „не“ нито на американците, нито на доларите им, казваше просто „я си гледай работата“ на Джек Уорнър, така както го бе казал на собственика на театър „АБС“, който отказваше да акордира пианото.

Мен също ме бяха проучвали търсачи на таланти. „Деге г' Анвер“ бе имал успех в Ню Йорк, но аз системно отхвърлях всякаква възможност да се обвържа за седем години с „Парамаунт“, „Метро Голдуин Майер“ или „Фокс“, не помня вече. Не бях по-умна от Монтан, но вла-

деех английски писмено и говоримо и имах може би по-добри съветници. Както и да е, един търсач на таланти, по-упорит от останалите — Чарли Фелдман, — ми направи единственото разумно предложение, което аз приех. Беше всъщност изключителна възможност. Договор за четири филма, които щяхме да изберем по взаимно съгласие с Хауърд Хю и които щяха да бъдат заснети в продължение на четири години. Не познавах Хю, знаех, че е конструирал самолети, знаех също, че е продуцирал филми, в които актрисите имаха добри роли. Но пътешествието до Холивуд, предвидено през есента на 1949, никога не се състоя. Никой не бе в състояние да ме накара да отида без Монтан от единия край на Париж до другия. Какво остава до Америка! Бях помолила да ме извинят, бях обещала, че ще отида при първа възможност. Хю беше търпелив човек, каза, че ще ме изчака... Наложи му се госта дълго да ме чака. През 1950 г. с Монтан подписахме Стокхолмския апел. Така че бяхме приключили с Америка за дълго време.

БЕЛЕЖКИ

ИВ Алегре — френски режисьор, един от най-добрите представители на „черния филм“ в следвоенните години. Първи съпруг на Симон Синьоре и баща на дъщеря ѝ Катрин Алегре, също актриса.

Жозе Артюр — френски актьор и продуцент на радио- и телевизионни предавания.

Роже Пуго — френски актьор и режисьор на криминални филми.

Жак Бекер — френски режисьор (1906—1960). Неговият шефдовър остава „Златната каска“, първият голям успех на Симон Синьоре в киното.

Реймон Руло — френски режисьор, заснел „Салемските вещици“.

Артър Милър СМЪРТТА НА МЕРИЛИН



(Продължение от миналия брой)

Ако парафразирам характеристиката на Уинстън Чърчил за немците, печатът или падаше в краката на Мерилин Монро, или я хващаше за гушата. Крайно десни вестници като „Ню Йорк дейли нюз“ сякаш се дразнеха от моята поява в играта. Разтрогването на нейния според тях образцов американски брак с Джо Димаджио показваше не само неблагодарността на Мерилин, но беше просто непроситим гаф. Затова след завръщането ѝ от снимките на „Автобусна спирка“ тези вестници счетоха за абсолютно необходимо не само да я съсипят като личност, но и да помрачат красотата ѝ, още повече че нейната мечта да играе с Оливие бе на път да се сбъдне. Вместо да потъне във вехтошарския килер на безбройните старлетки, които претендират, че правят изкуство, тя щеше да замине след нашата сватба за Англия, за да се снима в „Принцът и танцорката“. Това не трябваше да се оставя току-така.

Временно се бяхме настанили в една къща на „Сютън плейс“ и всяка сутрин още в осем часа тълпи фотографии обсаждаха входа ѝ. Отначало си мислех, че това се дължи на смайващата ѝ популярност. И въпреки че в крайна сметка и двамата дадохме пътем нещо като спонтанна пресконференция, надявайки се след това да ни оставят на мира, репортерите на „Нюз“ и „Поуст“ (тогава с либерален уклон) не пропускаха ден, идвайки още преди да се съмне. Питяхме се защо? Отговорът дойде сам, когато една сутрин Мерилин, забелязвайки ги от фоайето, се връща назад и опитва да се измъкне от задния вход през мазето. Без грим, в размъкнат, прекалено широк пуловер, със забрадка, вързана под брадичката, сякаш я боли зъб — така тя ходеше в града при своя психоаналитик, за дане я познат хората.

Пъргавата преса хукна по алеята към нея, обгради я при кофите за боклук и получи снимките, заради които не мърдаше оттук дни наред. „Нюз“ изпълни с тях цяла първа страница. Ето ви я тази така наречена красавица, любимка на Америка — наежена, с подпухнали очи, заканително вдигнала ръка към читателя, като побъркана скитница, която рови в сметта и ругае безобидните минавачи. Естествено шест години по-късно същите вестници посвещаваха на смъртта ѝ целите си броеве, за да могат редакторите да изкажат своята неутешима скръб.

След 12-часовия полет над Атлантика във витлов самолет и шурма на летището, който Лорънс Оливие, хихикащ от възбуда, нарече най-голямата пресконференция в историята на Англия, заспах изтощен в чуждо легло. Бяха дошли най-малко 400 журналисти от цяла Англия, дори от най-затъntenите мъгливи кътчета на Шотландия, плюс някаква група от Континента, включително двама навъсени баски с барети, и цялата тази тълпа беше обградена от полицейски кордон. За миг фотосветкавиците образуваха плътна завеса от бяла светлина, която сякаш се задържа почти половин минута, истински ореол, безумие, което накара дори фотографите да избухнат в смях. Разбира се, не си спомням нито дума от въпросите и отговорите, но това нямаше значение нито сега, нито тогава; всички бяха просто омамяни от това, че Мерилин Монро е сред тях — истинска богиня, изплувала от студеното море. Когато Мерилин се усмихваше, и те се усмихваха, заставаха сериозни, когато тя

ставаше сериозна, а когато тя се смееше нервно, те се разсмиваха гръмко от все сърце; щом заговорваше, в миг ставаше тихо като в храм и гласът ѝ се понасяше толково нежен и успокояващ, че от мелодията му мъжете губеха сили.

За Мерилин това възхищение, изпълнено с респект и нито капка пуританска надменност, беше ново преживяване. Каквито и сексуални проблеми да са имали тези журналисти, те не се преструваха, че не биха влезли в затвора за доброто на своята любовка или че не биха откъснали за нея розата, която цъфти на отвесната скала над пламъците на ада. На другия ден вестниците почти не пишеха за друго, така беше и през останалите месеци от престоя ѝ в Англия. Ако някой беше пренесъл Острова в Индийския океан, хората надали щяха да забележат. Когато Мерилин отиваше просто да пазарува или кажеше нещо, което би могло да се цитира, това беше достатъчно, за да се появи нейната снимка на някоя първа страница. Кралица-та и парламентът навярно управляваха страната, но Мерилин властваше над сърцата. Когато няколко седмици след пристигането ни реши да посети „Маркс и Спенсър“, магазинът беше затворен за други купувачи, а входовете бяха заключени, защото се опасяваха от неконтролируемо стичане на хора, които искат поне веднъж да я зърнат на живо. Мерилин разчупи хилядолетното английско равнодушие.

Мерилин беше свикнала да парафразира текста, да пропуска думи и изречения. Хюстън, който сам беше сценарист, не можеше да приеме нейните поправки. Той държеше на точните реплики и някои сцени връщаше по десет пъти. Опасявах се, че паметта понякога ѝ изневерява, но тя веднага обясни, че думите сами по себе си не били важни, важни са само чувствата, които изразяват. Тя просто прокарваше теорията на Страсбург, така както го разбираше. Подобно осакатяващо поведение, каквото бях забелязал вече и при други актьори, според мен подсилваше нейното непреодолимо напрежение по време на снимки. Тя гледаше на думите като на препратствие, стремеше се към спонтанност и неподправена чувственост въпреки, а не посредством тях. Понякога това я освобождаваше, но в повечето случаи засилваше нейната несигурност, особено ако партньорът ѝ работи на друг принцип, ако се придържа, както и режисьорът, разбира се, към текста. Според Хюстън това беше хитруване и недисциплинираност. Попитах я как тя и Пола виждат себе си в класически роли, каквито според Страсбург тя ще изпълнява след време при положение, че хората познават текста прекрасно и никой не би поощрил неговото свободно изменение. Но очевидно тя само повтаряше онова, което беше провъзгласено от висшия авторитет и патосът, който прозираше, беше сърцераздирателен, макар и не за мен или за който и да било друг. Същност най-добрата роля на Мерилин дотогава беше по сценария „Някои го предпочитат горещо“ на Били Уайлдър и Даймънд. Комичността на диалога не позволяваше никаква промяна, иначе вицовете биха пропаднали. Същата прецизност се изискваше и за драматичната роля, каквато тя изпълняваше за първи път. Но окуражена от своя ментор, тя се луташе в импровизаторското налукване на ролята, което навярно би било уместно в часа по актьорско майсторско, но не и на снимачната площадка.

Сънят ѝ не беше сън, а немощно пулсиране на изтощен човек, който се бори със зъл демон. Как се наричаше този демон? Според Мерилин причината бе желанието на другите да я пожертват и предадат, сякаш тя е само спътница на собствения си живот. Но както и всеки друг човек, тя беше и шофьорът! И как иначе? Предполагам, че тя също го разбираше, но не можеше да си признае пред мен. Ето защо аз ѝ бях вече ненужен, в най-добрия случай я дразнех. Най-ужасната ирония се състоеше в това, че бях засилил представата ѝ, че е станала невинна жертва, защото не можех да приема живота ѝ такъв, какъвто беше, защото пожелах да я избавя от него, вместо да призная, че именно това е нейният живот. Аз отблъсквах ужаса, в който живееше тя, и отричах неговата мощ. Но отблъсната се е чувствала Мерилин. Само един благороден жест на милосърдие можеше да надмogne това. Но такъв нямаше. Не ѝ оставаше нищо друго освен да продължи да защитава своята невинност, в която тя дълбоко в душата си се съмняваше. Невинността убива.

За да спаси започнатия филм, Хюстън хвана бика за рогата и уреди полет на Мерилин до една частна клиника в Лос Анжелос, където под грижите на психоаналитик да бъде освободена от приспивателите.

След около десет дни тя се върна. Невероятната ѝ устойчивост сега ми се видя направо героична. Тя създаваше впечатление, че се владее прекрасно, макар да не беше озарена. Но навярно и това щеше да се оправи, ако успееше да се откаже от приспивателното. Нижеха се дни на съсредоточена работа и ние отново разговарях-



ме. Тя се отнасяше към мен дистанцирано, но вече не с явна омраза. Без да говорим за това, и двамата знаехме, че сме се раздалечили. Имах чувството, че се е отърсила от някаква тежест, и това ме радваше.

Последният епизод, който трябваше да се заснеме, беше последен и във филма. Ленглант спира колата, за да може Рослин да отвърже кучето, което е останало там, докато те са събирали мустангите. Този кадър трябваше да се снима в студията в Лос Анжелос; през задното стъкло на колата се проточват дирите на кола, заснети в пясъка на пустинята, кадърът спира, когато Мерилин скача от колата, за да отиде при кучето. Гейбъл трябва да я проследи с поглед, в който се чете неговата растяща любов. Аз стоях до камерата, на три метра от него, и забелязах само едва доловима промяна в изражението му.

„Стоп! Добре! Благодаря, Кларк! Благодаря, Мерилин!“ Сега Хюстън беше бодър и делови, недопускаш никакво сантиментално обръщане назад; без да се колебае, той се сбогува, като каза, че има работа с редактора на филма. Попитах Гейбъл дали е убеден, че е бил достатъчно изразителен в последния кадър. Това го изненада. „Трябва да гледаш в очите ми. В киното всичко се събира тук. — и описа с пръст правоъгълник около очите си. — Не бива да се преиграва, защото на екрана всичко се уголемява стократно.“ Когато видях първите копия на тази сцена, с облекчение се убедих, че е бил прав; той излъчваше силната любов, която в павилиона не можеш да забележиш. На тръгване той ми каза, че бил гледал филма в суров вид и смята, че той е най-добрият му филм, който някога е правил. Той се радваше като дете, хвана ме за ръка и нежно ме докосна по рамото; не бях виждал очите му толкова щастливи. Беше дошъл и един негов приятел, с когото щяха да заминат на Север на риба и лов. Вгледахме се за миг един в друг с чувство, че сме свършили нещо добро, после той се обърна и влезе в големото кристъл-комби, което го отнесе. След четири дни умря най-ненадейно от сърдечен удар.

Тъкмо завършвах вече „След грехопадението“, когато дойде потресаващата вест, че Мерилин е починала вероятно поради свръхголяма доза приспивателни.

Някои хора са толкова жизнени, че сякаш не си отиват след смъртта и седмици наред трябваше да се насилвам да приема факта, че Мерилин вече я няма. Хващах се, че все още се надявам да я срещна отново някой ден някъде и да поговорим разумно за всички онези глупости, които ни довършиха, и тогава аз сигурно пак щях да се влюбя в нея. Желязната логика на нейната смърт не можеше да ме избави от тези мисли — аз все още я виждам как идва по поляната към мен или как се докосва до нещо и се смее, а в същото време аз стоях пред смъртта и почти като човек, който наблюдава залеза. Когато един репортер ми позвъни по телефона, за да разбере дали ще отида на погребението в Калифорния, думата погребение ми прозвуча толкова нелепо, че както бях слисан, без да мисля, отговорих: „Тя няма да бъде там.“ Чух неговото учудване, но успях само да оставя слушалката, това не можеше да се обяснява. Във всеки случай няхах сили да се включа в този цирк от безброй камери, крясъци и сензационност. Бях сторил вече всичко, което можех, и не виждах смисъл да позирам на фотографите до някакъв камък. Не знам защо често си спомням нещо, което и бях казал преди много време: „Ти си най-тъжното момиче, което познавам.“ А тя отвърна: „Никой не ми го е казал досега!“ — и се засмя с едно вътрешно учудване, което ми напомни за моето удивление като момче, когато продавачът с дървения крак ненадейно рече: „Ти вече си станал сериозен човек.“ И това ме накара да погледна на себе си с други очи. Толкова е странно, че Мерилин никога нямаше право да бъде тъжна.

Сега, разбира се, целият печат запя в хор своята зауспокойна меса, същият онзи печат, който до неотдавна се подиграваше с нея, чиито възхвали и снизходителност, дори презрение Мерилин като актриса приемаше прекалено навътре. За да оцелее, тя трябваше да стане цинична, или още повече да се дистанцира от реалността. Но тя предпочете да бъде поетеса и от ъгъла на улицата се опитваше да рецитира пред тълпата, която ѝ дърпаше дрехите.

Рожба на 40-те и 50-те години, Мерилин беше доказателство за това, че сексът и сериозното не можеха да съжителстват в душата на американеца, че всъщност те са два враждебни, взаимоотноблъскващи се полюси. В крайна сметка Мерилин трябваше да отстъпи и да легне гола в един плувен басейн, за да направи следващия филм.



• Джордж Лоутър

Първо действие от вашата пиеса: среда (епизод Б)

Започваме да анализираме средата на I действие, която макар и кратка по време, ще удостоим с названието „епизод“, наричайки я „епизод Б“. Независимо от краткостта си, това действително е един завършен епизод със свое начало, среда и край.

Епизод А от I действие завършва с изненадващата поява на съпруга на Кей Дан, за когото се знаеше, че е отишъл в Лорелтън. А сега внимавайте добре какво ще стане по-нататък.

I действие — епизод Б

Кей (крайно изненадана и сепната). Дан! А аз мислех, че си отишъл в Лорелтън! Какво правиш тук?

Дан. Какво правя тук ли? По-скоро ти какво правиш тук?

Кей. Не е възможно да си ходил до Лорелтън и да се върнеш за толкова кратко време!

Дан. Не съм и ходил! Промених решението си и се върнах.

Том. Как така? Кей ми каза, че си искал непременно да изпратиш с тазвечерния влак някакъв материал на твоя нюйоркски издател.

Дан (уклончиво). Аз... хм... реших, че в края на краищата това не е толкова бързо. Кей, ти още не си ми отговорила — попитах те какво правиш тук?

Кей. Том и аз решихме да проверим на практика твоята теория за завръщането на убиеца.

Том. Не знам какво мисли Кей, но що се отнася до мене, уплахата, която преживях преди малко, когато видях да се отваря вратата, ми отне всякакво желание да проверявам каквато и да било теория. Не мислите ли, че е по-добре да си вървим?

Дан. Защо бързаш? Аз още не съм видял това място. Бих искал да го по-разгледам малко.

Том. Така ли? Никога ли не си идвал по-рано тук?

Дан (оглежда се). Не.

Том. Не е възможно — един писател на криминални романи! Мислех, че често си идвал насам. Още повече че живеете в хотел, намиращ се толкова близо до мястото на двете убийства!

Дан. Ако смяташ, че е трябвало да се запозная с атмосферата тук за колорит в писането, трябва да ти кажа, че мога да си измисля и по-добра обстановка на убийство. Така че не ми е било необходимо.

Кей. Тогава защо реши да дойдеш именно днес?

Дан. Може би и аз също искам да проверя своята теория.

Том. Само за това ли си дошъл тук, Дан?

Дан. Не. (пауза) Можете да ми се смеете колкото си искате, но... Е, добре, аз се... тревожех за тебе, Кей. Защото все още мисля, че теорията ми може да се окаже вярна.

Кей. Но откъде узна, че сме тук?

Дан. Нелс Ларсен ми каза. Каза, че ви е чул да говорите за идване тук.

Кей. И на мене ми се иска вече да си вървя. Хайде, да тръгваме!

Дан (усмихва се иронично). Да не би да те е дострашало?

Кей. Какво искаш да кажеш?

Дан (свива рамене). Нали си дошла тук за силни преживявания. Е, добре, стой тогава и им се наслаждавай!

Кей. Напрежението мина. Вече минава 4 часът, а убиецът не се показва.

Дан. Това не значи, че въобще няма да дойде. Той има на разположение още почти цял час.

Том. Как така! Според собствената ти теория убиецът трябваше да се върне в 4 часа.

Дан. Никога не съм твърдял подобно нещо. При следствието се установи, че двете жени са убити в този заслон **между** 4 и 5 часа, в един и същи ден, с по една година разлика, така че ако питате мене, убиецът трябва да се чака отсегга нататък всеки момент до 5 часа.

Кей. Аз нямам никакво намерение да го чакам. Замръзнах от студ.

Дан. Лесна работа. Ще запалим огън. (Тръгва към вратата.) Почакайте ме, докато донеса дърва. Навесът е отзаг.

Кей. От навеса ли? Как не се сети за него, Том, когато поусках да донесеш дърва?

(Дан се усмихва и излиза. В момента, в който затваря вратата след себе си, Кей и Том се споглеждат.)

Том. Откъде знае, че има навес с дърва, след като никога не е идвал?



Видяхте ли? Отново техниката на тизъра. Единствената разлика се състои в това, че и при двата епизода — А и Б — имаме едно преимущество, което липсваше в тизъра — нашите герои са вече изпаднали в неприятност. Както при тизъра усилваме неприятността отначало постепенно, след това по-бързо и по-бързо, докато отново достигнем до кулминация и свършим с нотка на напрежение. Виждате нагледно как теорията се прилага на практика.

Все пак теорията е едно, а практиката съвсем друго нещо. И ако няколко страници, от които се състои средата на I действие, ни изглеждат толкова прости, че започва да ви обзема лъжливо успокоение, веднага се отърсете от летаргията си. Защото епизод Б, както и всички други епизоди в „Завръщането на убиеца“ е само привидно — лесният резултат на известна гоза сложно и уморително обмисляне — нещо, което и вие трябва да правите, ако сте достатъчно разумни и следвате съвета на г-н Кауфман.

„Завръщането на убиеца“ е нещо като развръзка на криминален роман — вместо да търсим кой е убиецът, търсим кой ще бъде убитият. В началото ние ефектно казахме на зрителите: „Ето ви една мила, привлекателна млада дама, която поради лекомислие идва в този усамотен планински заслон, където две последователни години наред, в същия този ден са извършени убийства на две жени. Така тя сама се предоставя за следваща жертва. И нещо повече — тя е толкова безразсъдна, че е тръгнала с човек, когото познава едва от седмица и който спокойно би могъл да бъде убиецът. Направихме всичко това приемливо за зрителите, като:

а) направихме Кей лекомислена и б) накарахме я да не вярва в теорията на своя съпруг, че ще се случи трето убийство. След това състихме напрежението на тизъра, намеквайки, че Том може да се окаже убиецът.

Дотук всичко добре, но оттук-нататък е необходимо много солидна обосновка на онова, което ще последва. Това предизвиква грижливо обмисляне на епизод А от „Завръщането на убиеца“ от каквото обмисляне се нуждае и епизод А на пиесата, която пишете или се готвите да напишете.

Първото нещо, което трябва да се направи, е да се поддържа подозрението, че в края на краищата Том може да се окаже убиец. Затова ние го накарахме да каже на Кей, че „гори и аз да съм убиецът, фаталният час още не е настъпил“. По този начин не само даваме обяснение на публиката защо той още не убива Кей, но и оставаме въпроса, дали е убиец или не, нерешен.

Освен това, въпреки че вие (както и зрителите) сигурно не сте забелязали, всичките сведения в епизод А за отиването на Дан в Лорелтън бяха дадени именно сега с цел да станат част от обстановката, върху която ще се изгради епизод Б и следващите след него епизоди.

Както вече узнахте, Дан стана подозрителен на свой ред в момента, когато влезе в заслона. Наистина той би могъл да пристигне тук заедно с Том и Кей и по някакъв начин пак да събуди подозрението на публиката. Но тази мисъл беше отхвърлена още в предварителния замисъл на пиесата, защото, ако станеше така, щяхме да имаме за задача в тизъра да обясняваме 3 образа вместо 2. Би трябвало да изясняваме какъв е всеки един от тях, какво правят тука, как се казват, кой какво становище поддържа, какви връзки имат, помежду си и все неща, които биха удължили тизъра допълково, че той щеше да престане да бъде тизър и да се превърне в цял епизод.

Освен това съществуват и други, много по-важни причини да пазим Дан за резерва. Карайки го да се появи неочаквано, ние създаваме за зрителя една силно драматична изненада, която използваме ловко точно там, където е необходима — в края на началото на I действие (епизод А).

Това е от голямо значение и трябва да го запомните добре. В бъдеще, когато напишете достатъчен брой пиеси и придобиете практика, ще започнете сами да чувствате, да отгатвате интуитивно кога има нужда от драматически момент. Но дотогава е най-добре да следвате съветите, които ви даваме тук.

Всъщност главното се състои в това: така, както дългого говорене отегчава зрителя и дългата пауза между малките вълнения започва да разсейва. Поради това вие трябва да имате готови в запас вълнуващи моменти, да ги подготвяте предварително като леки уловки за привличане на вниманието. Те обаче няма да ви паднат от небето — сами трябва да ги измислите, да подготвите почва още в епизод А за онези, които ще дойдат в епизод Б, в епизод Б — за онези, които ще бъдат в епизод В, и т. н.

Именно поради това споменахме в епизод А, че има нужда от дърва, за да се запали огън и свари кафе. То не беше само предлог, за да се създаде на Том и Кей известна „работа“, а и част от елементите, върху които се изгражда епизод Б, в който се разкри лъжата на Дан. Понеже той знае за съществуването на навес с дърва, това означава, че е идвал в заслона поне веднъж, макар и да твърди обратното. Ние не само хвърлихме още едно подозрение на Дан, но и даваме на зрителите още един момент на напрежение точно тогава, когато се нуждаят от него — в края на средата на I действие.



Внезапно си зададох въпроса, дали не съм започнал да ви отегчавам с много приказки. Може би повтарям прекалено често тези няколко прости при-

нципа на драматична техника. Но това са основни неща, без които не можете да направите нищо.

Ако след всичко казано дотук вие си извадите заключение, че писателят е някаква механична кукла, ограничавана постоянно от купища правила, това си е за ваша сметка. Но аз държа да ви припомня, че съм преживял повече от четвърт век като свободен творец и наистина мога да си дам сметка каква е стойността на тези правила, които са толкова прости на теория, но могат да бъдат овладени само с упорит труд! Аз знам също така, че както при рисуването, композирането или моделирането или каквото и да било друго изкуство трябва да има форма, рисунък, концепция, така и в писането. И докато не овладеете тази форма и рисунък, няма да напишете много неща, които да видят бял свят. А ако не видят бял свят, кой друг освен вас ще ги знае? А ако ги знаете само вие, какъв смисъл има изобщо да съществуват те?

Първо действие от вашата пиеса-край (епизод В)

Вече стигаме до края на I действие, до третия финален откъс, който сме нарекли епизод В.

Тук отново са използвани правилата на тизъра, но епизодът ще бъде по-къс и ще стигне по-бързо до кулминация.

I действие — епизод В

Том. ...Откъде знае, че тук има навес с дърва, след като никога не е идвал?!

Кей (Отказва да разбере намека.) Сигурно предполага...

Том. Нищо не предполага! Имаше вид на съвсем уверен в съществуването му!

Кей (с неудобство). Том, престани да си съчиняваш налудничави хипотези!

Том. От колко време познаваш Дан, преди да се омъжиш за него, Кей?

Кей. От два месеца. (Вижда израза на лицето му.) О, Том, за бога, стига! Само защото по една случайност Дан влезе тук точно в 4 часа.

Том. ...След като е заявил, че отива в Лорелтън по много важна работа. Ами сватбеното ви пътешествие? Ти ми каза, че сте го отложили със 6 месеца само защото той имал да довършва някаква книга.

Кей. Е, и какво от това?

Том. Сигурна ли си, че не е отлагал само за да бъде в определеното време с тебе тук?

Кей. Дан не е убиец! Човек не може да обича така, както аз обичам Дан и да не усеща какъв е любимият му!

Том. Много се радвам, че така му вярваш. (Изважда от джоба си малък пистолет.) Но ако нямаш нищо против, аз ще се доверя на това!

Кей (неприятно изненадана). Не знаех, че носиш пистолет.

Том. Нямах намерение да те плаша, Кей! Исках само да имаме защита. И добре, че го взех!

(Отвън се чуват стъпките на Дан. Том бързо прибира пистолета в джоба си. Дан влиза, ръцете му са пълни с дърва.)

Дан. Том, моля те, помогни ми малко.

Том. Разбира се! (Приближава се до Дан, който прехвърля всичките дърва в ръцете му и когато те и двете са заети, с бързо и неочаквано движение бръква в джоба на Том и изважда пистолета.)

Дан (в отговор на изненаданите и възмутени погледи от страна на Кей и Том се усмихва спокойно). Гледах ви през прозореца, видях, когато Том показва пистолета си на Кей.

Том (захвърля дървата и се изправя срещу Дан). Върни ми го!

Дан (със спокоен тон, но продължава да държи пистолета насочен към Том). Нека да остане в мене, Том. Аз по-добре боравя с тези неща, отколкото ти. (Поглежда усмихнато Том и Кей, след това се обръща отново към Том.)

Запали огъня. Том! Тук е студено като в гробница. А се налага да почакаме още... (Обръща се към Кей, която го наблюдава угрижено и гобавя.)... още известно време...

Затъмнение

Край на I действие.



След като стигнахме до края на I действие и видяхме как техниката на тизъра се прилага навсякъде, може да се каже, че вече сте запознати с механизма, който ви е необходим, за да напишете първото действие от вашата собствена пиеса. Оттук-нататък е по-нужно да приложите онова, което сте научили, отколкото да научите повече неща, защото останалото е ненужно украсяване, празни приказки. Както чиракът дърводелец, след като са му показали по какъв начин да реже и кове дървото, трябва най-после да използва познанията си, ако иска да стане майстор, така и вие достигнахте до същия момент от вашата кариера на телевизионни писатели.

Казано ви е всичко, което има да се научи относно основата, за първоначалната структура на една телевизионна или каквато и да било друга пиеса. Няма нужда да научавате повече. Всъщност вие не можете и да научите повече, защото останалото се крие в самите вас! Подобно на чирака дърводелец сега трябва сами да се упражнявате, да тренирате мозъка си, както ви научихме да усъвършенствувате уменията си и да наблюдавате! Преди всичко да наблюдавате!

Във връзка с казаното дотук сега ще ви оставим да прочетете и анализирате второто и последно действие на „Завръщането на убиеца“. Вие ще трябва да четете II действие сами. Вие сами ще наблюдавате прилагането на тизъровата техника. Когато направите това, ще научите за 5 минути повече, отколкото ако ви учат 5 седмици.

„ЗАВРЪЩАНЕТО НА УБИЕЦА“

II действие

Оттъмнение.

Вътрешността на заслона. В камината гори огън. Някой е направил кафе и тримата пият. Кей седи права близо до камината и пуши цигара. Том е седнал на един стол, а Дан на друг. Той все още държи пистолета.

Дан (гледа безмълвно един-два мига Кей и се усмихва насмешливо). Кей?

Кей. Моля?

Дан. Сега мислиш, че аз съм убиецът, нали? Казвай си: „Човекът, за когото съм се омъжила, е маниакален убиец.“

Кей. Не ставаш ли прекалено мелодраматичен, Дан?

Дан. Но съм прав. Мислиш си точно така, нали?

Кей (неубедително). Н-н-не...

Дан Лъжеш, мила. Точно това мислиш. Точно това са мислили и **те**.

Дан (почти на себе си). Всяка една от тях е мислила точно това. Те може би не са били женени за убиеца, но рано или късно са си казали: „Този човек е убиец и ме доведе тук, за да ме убие? (Засмива се.) Но аз не те доведох тук, Кей. Том те доведе!“

Том. Откъде си толкова сигурен, че убиецът е мъж?

Дан. Сигурен съм. (Том и Кей бързо се споглеждат. Дан леко се усмихва.) Защото според шерифа от Лорелтън след всяко убийство на пода са намерени пепел от лула и кибритени клечки, каквито се употребяват само от пушачите на лула. А жените не пушат лули, Том!

Том. Но ти пушиш!

Дан (усмихва се). И ти също. Както виждаш, това нищо не доказва. (Тегли пистолета на ръката си.) Но това може да докаже нещо. По една случай-

ност той е от същия тип, същата марка, същия калибър, с каквито са били убити и двете жени. Откъде го взе, Том?

Том. Знаеш много добре откъде? От полицата в оръжейната зала на хотела!

Дан. Откъдето и всеки друг може да го вземе, нали? Значи в края на краищата и това не доказва нищо...

Кей (оставя чашата си и хвърля цигарата в огъня). Хайде да се махаме оттук. Всичко това ми омръзна! Том не е убиец, Дан, нито пък ти!

Дан (нежно). Откъде знаеш?

Кей. Знам. И това ми е достатъчно. (Тръгва към вратата.) Сега, моля, хайде да си вървим.

Дан (твърдо). Искам да останеш!

Кей. Отивам си!

Дан (препръчва ѝ пътя). Не!

Кей. Дан!...

Дан. Сега е мой ред малко да се позабавлявам!

Кей. Какво искаш да кажеш?

Дан. Нищо повече от това, че ти много често се забавляваш за моя сметка, надсмивайки се над „идиотската ми теория“ за убиеца, който трябва да се върне в заслона днес, за да убие още веднъж. Най-малкото, което можеш да направиш сега, е да ми дадеш възможност да докажа правотата на теорията си.

Кей. Ти знаеш много добре, че теорията ти може да се потвърди само по един-единствен начин!

Дан (хили се). Да.

Кей (леко ужасена). Дан, остави ме да изляза оттук! Моля, остави ме да се върна в хотела!

Дан. Защо, за бога, толкова искаш да си отидеш! Ти гоише тук, търсейки силни преживявания. Остани и се забавлявай!

Кей (обръща се умолително към Том). Том!

Дан. Не се обръщай към него! Той чудесно би могъл да бъде твой убиец така, както и аз.

Том. Изглежда, забравяш, Дан, аз никога не съм крил, че съм идвал тук преди.

Дан. Казваш това по повод на гървата ли?

Том. Да.

Дан. Глупаво излезе. Усетих се много късно, че сам се издадох.

Том. ...Нито пък съм лъгал, че отивам в Лорелтън, за да се появя изведнъж тук. И щом сме започнали да говорим за това, кой от двамата ни уреди така, че да отложи сватбеното си пътешествие с цели 6 месеца само за да „може“ на днешния ден да бъде тук?!

Дан (спокойно). Но ти си този, който говеде Кей. И носиш пистолет.

Том. За защита.

Дан. Защита ли? Защо? Нали и ти като Кей се подиграваш на моята теория. Защо тогава изведнъж почувствува нужда от защита?

(Кей започва да си дава сметка, че има улики както срещу Том, така и срещу Дан.)

Том (кисело). Съществуваше съвсем малка вероятност теорията ти да се окаже права!

Дан. Обяснението ти звучи неубедително. Ти самият си даваш сметка за това.

(Кей започва да се придвижва небрежно към камината.)

Том. Виж какво, всички тия приказки само ни опъват нервите! Ако ще стреляш, стреляй!

Дан. Да умреш ли бързаш, Том? Или искаш и ти е необходимо да видиш Кей застреляна?

Том. Какви са тези глупости?

Дан. Аз съм убеден, че убиецът изпитва вътрешна необходимост да убие жена в този заслон в определено време и че ако може, ще я убие. Но ако е

възпрепятствуван, ако например има насочен срещу себе си пистолет, както срещу тебе, неговата необходимост ще го застави да иска да види умиращата жена дори с цената на собствената си смърт!

(Кей взима едно гърво, като че ли иска да го хвърли в огъня.)

Том. Изглежда, знаеш доста подробно какви точно са вътрешните изживявания на убиеца.

Дан. Да. Е, не всичките. Но много от тях.

(Кей се обръща с лице към Дан и Том, все още гържи в ръка гървото.)

Почти съм уверен, че първото убийство е станало от ревност.

(Кей прави две предпазливи крачки към Дан.)

След това убиецът внезапно...

(Кей удря с гървото Дан по ръката. Той извиква от болката и изпуска пистолета.)

Том. Добре го направи, Кей! (Прави движение да вдигне пистолета, но Кей е по-бърза от него.)

Кей (сграбчва пистолета малко преди Том да го досегне, прави крачки назад и гържи под прицел Дан и Том). О, не!

Том. Кей, какво за бога...

Кей. Ако нямате нищо против, това ще остане в мене, докато не открия кой от вас е истинският убиец!

Дан (разтрива ударената си китка, болезнено). Полудяла ли си. Кей? Наистина ли вярваш, че аз мога да те убия?

Кей. Не.

Дан. Е, тогава?

Кей. Не вярвам, докато си нормален! Но спомни си, че според твоята собствена теория, а не моята, убиецът действа под подсъзнателен импулс. Ти казваше, че дори когато убива, той може да не си дава сметка какво прави и след това в съзнанието му да не остане никакъв спомен за извършеното.

Дан. Възможно е.

Кей. Тогава защо да е изключено ти да си убиецът, без да го осъзнаваш?

Дан. Чисто и просто, защото съзнавам, че не съм убиец! (Кимва към Том.) Ето го твоя убиец!

Том (иронично). Сигурно! Аз съм онзи, който изигра цялата комедия с отиването в Лорелтън...

Дан (рязко). Признавам, нарочно ви заблудих само защото знаех, че в мисълта, когато си обърна гърба, Кей ще се втурне към този заслон. Знаех също, че съществуват твърде голяма вероятност убиецът да е наредил нещата така, че да дойде тук заедно с нея. Съмненията ми се потвърдиха, когато показа пистолета.

Том. Виж какво, глупако, тя ме накара да я придружа. Аз не съм я карал!

Дан. Вярно ли е това, Кей!

Кей (мъчи се да си спомни). Мисля, че не беше точно така.

Том. Така беше!

Кей. Аз може и да съм те викала...

Дан. Викала ли си го или не?

Том. Тя ме извика!

Дан. Отговори ми, Кей!

Кей. Не си спомням. Аз...

Гласът на Нелс (чува се отвън от известно разстояние). Хелоу, заслона! Хелоу-у-у!

Том. Кой вика?

Кей (отива до прозореца и поглежда навън, но все още гържи под прицел Том и Дан). Това е Нелс Ларсен! Слава богу! Съвсем забравих — беше казал, че днес ще води група скиори в планината. (Опитва се да отвори прозореца, но той е закован. Счупва стъклото с пистолета.) Нелс! Нелс! Елате бързо! (Втурва се към вратата и я отваря. След миг Нелс влиза в заслона.)

Нелс (със силен норвежки акцент). Гласът ви звучи, като че ли сте в опасност, госпожо Уили.

Кей. В опасност съм, Нелс.

Нелс. Какво се е случило? Защо гържите пистолет?

Дан. Добър ден, Нелс. Жена ми мисли, че може би аз съм онзи, който е убил двете жени тук.

(Нелс поглежда най-напред него, после Том учудено.)

Том. Или пък че убиецът съм аз!

Нелс. Нищо не разбирам.

Кей. Ако бяхте тук, щяхте да разберете!

Нелс. Какво се е случило?

Кей. Всичко е много объркано, за да ви го обяснявам сега, Нелс. Моля да ми вярвате и така. Да, и вземете този пистолет. Не обичам оръжия.

Нелс (прибира пистолета). Никога не съм предполагал, че се страхувате от пистолети. Никога не съм предполагал, че изобщо нещо може да ви уплаши, г-жо Уили!

Кей. И аз мислех така до този следобед!

Нелс (кумва утвърдително). Разбирам какво искате да кажете. И те бяха такива.

Дан. Кой?

Нелс. Двете жени, които бяха убити в този заслон, г-н Уили.

Том. Вие открие пък знаете какви са били?

Нелс. Ами нали бяха гости на нашия хотел. Взимаха уроци по ски от мене. Познавах ги много добре. (Усмива се глуповато.) Егната гори се влюби в мен.

Том. Не се учудвам. Вие сте мъж за харесване, дори и с пистолет в ръка.

Нелс (с крива, странна усмивка). Тя не беше на същото мнение, г-н Морган.

Кей (насмешливо). Коя „тя“?

Нелс. Барбара — онази, която се беше влюбила в мен.

Дан. Говорите безсмислици, Нелс. Как може да е влюбена във вас и да не ви харесва?

Нелс. Тя само се преструваше на влюбена.

Том (той и Дан разменят внезапни погледи). А вие обичахте ли я?

Нелс. Много. Силно. След това открий, че само се е забавлявала с мен. Тя и приятелите ѝ от хотела ми се надсмиваха.

Дан (отново разменя погледи с Том). Как узнахте за това?

Нелс (простичко). То беше тук в заслона. Затова я убих.

Кей. Вие... сте я убили?

Нелс (като нещо съвсем обикновено). Да. И Нанси също. Не зная защо убих Нанси. Но много добре зная защо убих Барбара. Тук, в заслона, я умолявах, на колене я молих да ме обича поне малко. Поне мъничко. Но тя ми се изсмя. Тогава я застрелях. (Поклаща учуден глава.) И въпреки това не зная защо убих Нанси. (Поглежда Кей с мътни очи.) Не зная защо трябва да убия и вас.

Кей. Не...

Нелс (изважда пистолета, който тя му е дала от джоба си, а от другия джоб вади още един пистолет). Донесох си моя пистолет. (По бузите му започват да се ронят сълзи, но гласът му продължава да е спокоен, равен, почти като в транс.) Не искам да ви причиня болка, госпожо Уили. Не искам да ви убивам. (учудено) Но трябва. (Прицелва се в Кей, която изпищява и припада в момента на изстрела. Том и Дан скачат върху Нелс. Бързо го обезвредяват.)

Дан (Коленичи до Кей и я взема в прегръдките си). Кей! Кей, ранена ли си?

Кей (започва да идва в съзнание, вкопчава се в Дан). Дан! О, Дан!

Том. Ранена ли е?

Дан. Не, само загуби за миг съзнание. Моля те, извикай шерифа.

Том. Шегуваш ли се? Тук няма телефон.

Дан. Излез на вратата и го извикай!

Том. Той навън ли е?

Дан. Аз не дойдох тук сам, Том. Виждаш ли, шерифът повярва на моята теория.

Том. О, ако бях... (прекъсва изречението си и се втурва към вратата, викайки). Шерифе, ей, шерифе! (През това време Дан презгъща много благодарната и успокоена Кей.)

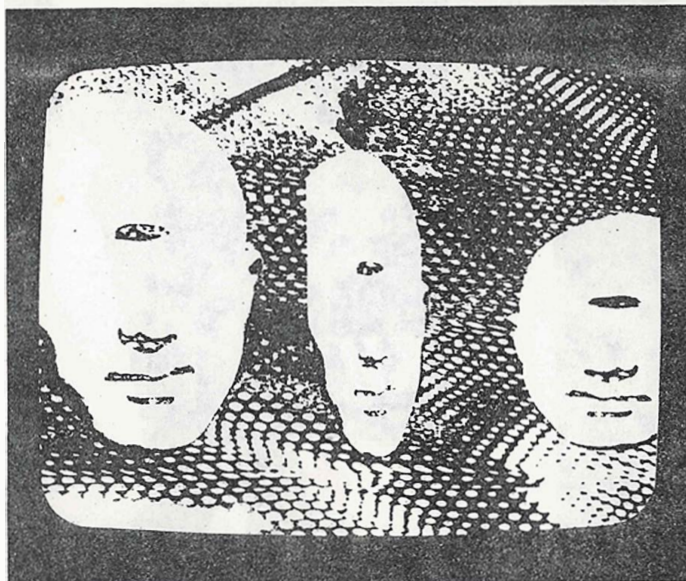
Затъмнение.

Край

Тошу-що имавте възможност да анализирате доста голяма част от една половинчасова телевизионна пиеса. И без съмнение сте приятно изненадани да откриете колко много неща сте научили. Четейки последното действие от „Завръщането на убиеца“, вие почти автоматически си отбелязахте механизма на тизъровата техника и неговото развитие, нали? Аз съм сигурен, че сте направили това, защото след всичките домашни упражнения — гледане на телевизионни предавания аналитично, писане на собствената ви телевизионна пиеса, научаване от тази книга елементите на техниката, — те са станали (или скоро ще станат) ваша втора природа.

Добре. Сега сте готови да пристъпите към самостоятелно изучаване на една цяла телевизионна пиеса. Това ще ви се стори много по-лесно и приятно, отколкото предишните упражнения, когато пиесата беше разделена на парчета и откъси, защото сега ще забележите нещо, което може би по-рано ви се е изплъзнало — целостта ѝ, нейният строеж и рисунък, основната нишка, преминаваща от едно действие в друго.

Вече сте готови да проследявате всичко това сами, но тук все още често ще срещате коментари, припомняния, съвети, на местата, където те са необходими. Но само когато са необходими. Но само когато са необходими. Защото трябва вече да помните, че отсега нататък вие наистина ще учите сами!



CONTENTS

MAGAZINE, MAGAZINE,1

PERFORMANCE

Moderate absurdity within the framework of the reality. By **Valentina Ilkova (8)**. That girl with a blue beret... (an interview with **George Stoyanov** by Kalinka Stoyanova (11)). An impromptu interview with the scriptwriter Christo Boitchev between two cigarettes and a snow-grift. By **Bilyana Alexandrova (16)**.

Fritz Lang acted by... Fritz Lang (21).

DEMONOLOGY OF XX CENTURE

When the hand doesn't clench itself a fist. By **Sergey Averintsev (35)**.

?TV!

Challenge in the face of TV. By **Michael Grade (51)**.

FESTIVALS

A feast (a Fest) during the War. By **Vladimir Ignatovski (57)**.

ACCENTS

"Indians games". By **Alexander Donev (62)**. "Oh, God, where you are?". By **Karin Janakieva (65)**. "The life and nothing else". By **Pavlina Zheleva (68)**. "The war of Roses" (71). "I'm sitting on the bench and I'm fine". By **Dimitar Bardarski (73)**.

NOSTALGIES

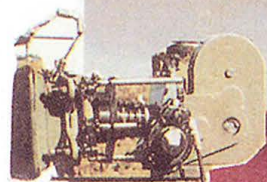
Something instant, unconfidential and irreversible. By **Simone Signoret (74)**.

READING-MATTER

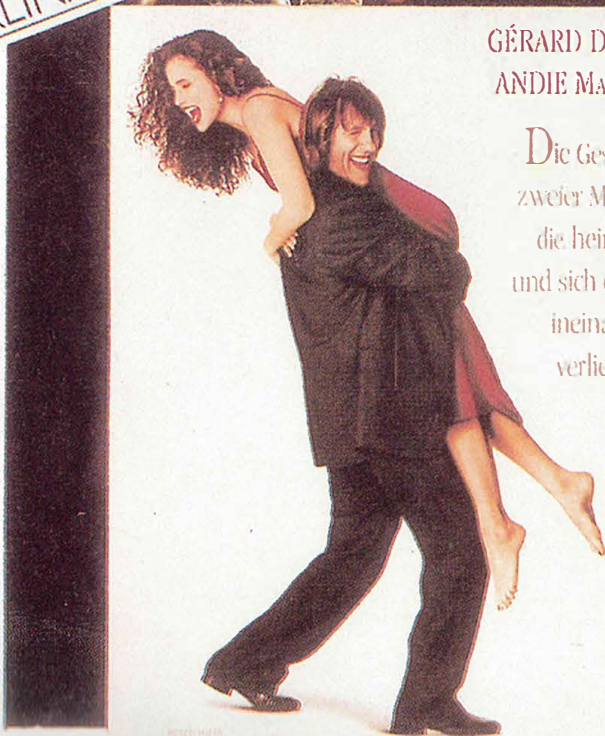
Merilin's death. By **Arthur Miller (83)**.

How to write TV scripts. By **George Lowther (87)**.





BERLINALE



GÉRARD DEPARDIEU
ANDIE MACDOWELL

Die Geschichte
zweier Menschen,
die heirateten,
und sich dann erst
ineinander
verliebten.

GREEN CARD

КИНО¹⁹⁹¹3

ЦЕНА 4 ЛЕВА

ISSN 0861 — 4393

СИМОН СИНЬОРЕ & ИВ МОНТАН

