

Бокидар Михайлов — Бележки за комичното в българския филм.
Георги Стоянов — Бигор — Новаторска концепция за киното.
Иван Стефанов — Филмът и съвременната култура. Фестивалите в Пезаро и Краков
Черемухин — „Кит“ (сценарий)

БР. 8 АВГУСТ 1967

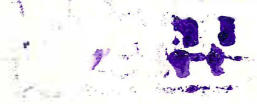


киноизкуство





ФРЕНСКАТА ФИЛМОВА АКТРИСА МАРИНА ВЛАДИ



**кино
изку
ство**

Г О Д И Н А **22**

бр. 8, август 1967

орган на Комитета за изкуство и
култура, на Съюза на кинодейците
и Съюза на българските писатели

с ъ д ъ р ж а н и е

ДИМИТЪР ДИКОВ — ЗА ПО-СЪВЪРШЕНА СИ-
СТЕМА НА РЪКОВОДСТВО НА НАШАТА КИ-
НЕМАТОГРАФИЯ

БОЖИДАР МИХАЙЛОВ — БЕЛЕЖКИ ЗА КОМИЧ-
НОТО В БЪЛГАРСКИЯ ФИЛМ

ЕДУАРД ЗАХАРИЕВ — АВТОР И ДОКУМЕНТ
ПО НАШИТЕ ЕКРАНИ

50 ГОДИНИ ОКТОМВРИ

ГЕОРГИ СТОЯНОВ — **БИГОР** — НОВАТОРСКА
КОНЦЕПЦИЯ ЗА КИНОТО

АЛ. ГРОЗЕВ — РАЗГОВОР СЪС СЪВЕТСКИЯ РЕ-
ЖИСЬОР МАРЛЕН ХУЦИЕВ

ИВАН СТЕФАНОВ — ФИЛМЪТ И СЪВРЕМЕННА-
ТА КУЛТУРА

ХРИСТО БЕРБЕРОВ — ПЕЗАРО — 1967

Д-Р АЛ. ТИХОВ — КРАКОВСКИ ПАНОРАМИ — 67

ИРИНА САДОВСКА — ПЪРВИЯТ АВТОРСКИ
ФИЛМ НА ДРАМАТУРГА АЛ. ВОЛОДИН

РАУЛ КУТАР — ДНЕВНА СВЕТЛИНА

ХРОНИКА

ЧЕРЕМУХИН — КИТ (СЦЕНАРИЙ)



киноизкуство

излиза всеки месец

Главен редактор
ЕМИЛ ПЕТРОВ

Редакционна колегия

ХРИСТО БЕРБЕРОВ
ПАВЕЛ ВЕЖИНОВ
БУРЯН ЕНЧЕВ
ХРИСТО КИРКОВ
ДУЧО МУНДРОВ
БОГОМИЛ НОНЕВ
ВАЛЕРИ ПЕТРОВ
БОРИСЛАВ ПУНЧЕВ
Д-Р АЛЕКСАНДЪР ТИХОВ
РАШО ШОСЕЛОВ
ИВАН БОЯДЖИЕВ (редактор-уредник)
ДИАНА ДИМИТРОВА (коректор)

Адрес на редакцията
София, пл. Славейков 11, III етаж
тел. 87-91-11, вътр. 60; от 9—12 ч. 88-37-97
каса — 87-64-01
Издателство „Български писател“
ул. „6-ти септември“ 35
Годишен абонамент 5 лева, за чужбина 7 лв.
Тираж 7500
Абонаментът се внася при всяка
телеграфопощенска станция в страната

На първа страница на корицата из новия български игрален филм „Шведските крале“

ЗА ПО-СЪВЪРШЕНА СИСТЕМА НА РЪКОВОДСТВО НА НАШАТА КИНЕМАТОГРАФИЯ

ДИМИТЪР ДИКОВ
научен сътрудник

Практиката на световното кино категорично доказва: големият филм е рожба на голям талант. И нашата практика потвърждава: няма ли талант, нищо не помага филмът да стане изкуство.

Таланти се раждат навсякъде, макар и не всеки ден. Нужен е обаче климат, за да се развиват и дават плодове. Защото талантът не вирее при всякакви условия. А условията са твърде сложна плетеница от исторически, социални, политически, икономически, културни и много други нишки. Конкретните условия за творчество обаче се създават от организацията и ръководството, особено в киното, където има сложна техника, заангажирват се огромни производствени и финансови средства, хиляди работници и специалисти.

Една по-съвършена система на ръководство би трябвало да създава благоприятни условия не само за раждане на вълнуващи кинотворби, но и за тяхното най-широко популяризиране, за довеждането им до масовия зритель. Само тогава кинематографията ще изпълнява пълноценно своето обществено предназначение.

Нашата кинематография, рожба на социалистическото ни развитие, играе активна роля в обществения и културния живот на страната: ежегодно 120 милиона зрители минават през салоните на повече от 2500 кина, създават се вече 14 игрални и над 200 късометражни филми, изявиха се талантиливи кинотворци, натрупан е опит, имаме съвременна филмопроизводствена база. И все пак Деветият конгрес на партията отбеляза, че кинематографията не отговаря на съвременните изисквания. Буди тревога идейно-художественото равнище на нашето киноизкуство, качественото състояние на филмовия фонд и на кинотеатрите, незадоволителната идеологическа работа с филмите, големият отлив на зрители от българските филми, общото намаляване на зрителите в кинотеатрите и др. явления.

Причините? Те са много, разнородни, сложно преплетени. Но почти всички опират къде пряко, къде косвено до организацията и ръководството. Не случайно проблемата за по-съвършена си-



стема на ръководство вълнува от дълго време кинодейците и специалистите, стана предмет на оживени спорове, предизвиква специални изследвания, широки обсъждания. Не може да се каже, че тази проблема е окончателно решена, но с колективни усилия концепцията за нейното решение е вече изяснена. Благоприятна предпоставка за това създаде новата система за ръководство на народното стопанство с нейния новаторски, демократичен дух, с творческия подход, който тя налага към въпросите на организацията и ръководството; също така и първият конгрес на културата. Основните положения и другите документи, регламентиращи работата на Комитета за изкуство и култура.

Усилията досега показват, че за да имаме една по-съвършена система за ръководство на кинематографията, трябва да се направят съществени изменения:

- в организационната структура;
- в икономическия механизъм на обособените организации и предприятия;
- в съчетаване на държавното с общественото начало на ръководството на кинематографическите процеси.

Организационната структура

В областта на филмопроизводството необходимите изменения се свеждат до по-нататъшно развитие на специализацията между художествено-творческите и материално-производствените процеси. Това означава организацията и ръководството на художествено-творческите процеси да се осъществява от напълно обособени, специализирани организации — киностудии, а производствено-техническата база да се обособи в отделно специализирано предприятие — български киноцентър.

Разбира се, специализацията налага и по-добро коопериране между тези звена, научна организация на връзките между тях, регулиране на взаимоотношенията им чрез договори върху принципите на стопанската сметка.

Това са предпоставки за по-ясно разграничаване на задачите, правата, отговорността и резултатите на всяко звено за правилно изграждане на стимулите, за компетентно ръководство и пр.

При тази специализация се създават условия и за концентриране на средствата за филмопроизводство, което носи всичките принципиални технически и икономически предимства на производствената концентрация. Разбира се, това не означава, че някои специфични технически средства не могат да бъдат предоставяни за постоянно или за определено време на съответната студия.

От друга страна, тази специализация позволява киностудията да стане чисто творческа организация, с малоброен щатен състав, което открива възможности за известна децентрализация в организацията на художествено-творческите процеси. Това означава да имаме по начало не една, а най-малко две студии за игрални филми, две студии за късометражни филми, отделна студия за анимационни филми. При положение, че творческите работници са на договор, тази децентрализация позволява не само киностудиите да избират творците, но и творците да избират студията, където ще творят. Едно съревнование между творчески работници и между киностудии при обективните критерии за ефективност на тяхната работа, които следва да създаде новият икономически механизъм, е от изключително значение за развитието на нашето киноизкуство.

И далеч неоснователни са опасенията, че при такова положение ще се загуби партийното ръководство. Напротив, ще загубят почва примитивните, административните методи и форми, за да се наложат плодотворните ленински разбирания и методи за ръководство на художественото творчество.

Целесъобразната, умно осъществена концентрация на средствата за филмопроизводство и децентрализация в организацията на художествено-творческите процеси не означава еkleктика и противоречие в системата, а използване на принципи — отражение на обективните закономерности, по които се развиват съответните разнородни процеси.

В областта на кинообслужването откъсването на окръжните предприятия „Кинефикация“ от едно централно държавно ръководство доведе до неравномерно териториално развитие на мрежата от кинотеатри, до големи несъобразности в строителството на салони, до безперспективност в развитието на кинотехниката и обзавеждането на кинотеатрите, до затруднения в идеологическата работа с филмите. Анализът на тези и други явления води към извода, че е необходимо да се установи единно, компетентно, заинтересовано и отговорно ръководство на целия комплексен кинематографичен процес — от създаването (вноса) на филмите до тяхна-

та реализация. Това може да се осъществи чрез обединяване на всички кинематографски звена в държавно обединение. Но то не означава пълно откъсване на окръжните предприятия „Кинелефикация“ от народните съвети, които следва да запазят и доразвият редица свои права и задължения в кинообслужването на населението.

При тези принципиални изменения организационната структура на кинематографията би имала следния вид:

Държавно обединение „Българска кинематография“ със:

А. Художествено-творчески киностудии

— за игрални филми

— за късометражни филми, в т. ч. и за анимационни филми.

Б. Филмопроизводствена база — ДП „Български киноцентър“

В. Организация за внос, износ и разпространение на филми.

Г. Окръжни предприятия „Кинелефикация“.

Трябва да забележим, че обединението не означава обезличаване и ограничаване самостоятелността на обособените организации и предприятия. То има за цел да провежда определена идеологическа и техническа политика, като съдейства предимно с икономически средства за укрепване на организациите и предприятията, за правилно изграждане на връзките между тях върху принципите на стопанската сметка.

Икономическият механизъм

В условията на социалистическите стоково-парични отношения стопанската сметка е обективно необходима и най-подходяща форма за икономическа организация на обособените предприятия и в системата на кинематографията. На основата на обществената собственост върху средствата за филмопроизводство и кинопоказ стопанската сметка позволява да се използва обективното действие на икономическите закони, особено законът за стойността и неговите категории, пари, цена, печалба, данъци, работна заплата и др., за въздействие върху колективите и отделните работници за постигане на резултати, каквито обществото изисква от тях. Проблемата е да се усъвършенствува механизмът на стопанската сметка според спецификата на организациите и предприятията в системата на кинематографията. За това е необходимо:

а) да се разбира разнородният характер на процесите в кинематографията, тяхната взаимна обусловеност и противоречивост, при което обективно определяща роля имат художествено-творческите и културно-възпитателните процеси и резултати. Това разбиране да стане за всички органи, които имат отношение към проблема, основна специфична методологическа позиция при изграждане на икономическия механизъм.

б) да се отстрани съществуващото противопоставяне икономическите на идеологическите резултати. Сега за киностудията крайният икономически резултат се определя от изпълнението на план за бройки филми, за срокове и икономии от планови бюджети, а не от идейно-художествените качества на филмите, от успеха им сред зрителите и износа, макар че обективно именно в последните насоки се проявяват основните идеологически резултати от филмосъздаването. Така формираните икономически резултати не само че не съвпадат с идеологическите, но на практика им се противопоставят: за да се изпълни планът за бройките и се получат премии, се правят компромиси в приемането и пускането на сценариите в производство, в цялостната художествено-творческа подготовка и накрая — в качеството на филма. Икономическият резултат на кинотеатъра, на окръжното предприятие „Кинелефикация“, на ДП „Разпространение на филми“ се определя единствено от броя на зрителите, без оглед на това, от какви филми се получава този брой. Икономическият резултат не зависи в никаква степен от по-широкото популяризиране на високохудожествените и особено на българските и светските филми. Нещо повече, търсенето на този резултат кара киноработниците да свалят преждевременно от екран именно тези филми.

В сегашната насоченост на икономическите интереси на организациите и предприятията, на ръководителите и на работниците не е трудно да открием част от корените за принципиалните слабости в нашето киноизкуство и в културно-възпитателната работа с филмите. Нека си позволим само една по-далечна асоциативна връзка и си отговорим на въпроса: при тези икономически интереси на студията какво може да бъде отношението към талантливите творци и към занаятчиите в киноизкуството, какъв е климатът за виране на едните и на другите.

Разбира се, общо взето, климатът не се определя само от икономическите интереси на студията. Но ако искаме да използваме и икономическите методи за ръководство на филмосъздаването, на киноизкуството и културно-възпитателната работа с филмите, обективно необходимо е новият механизъм да постигне такова съчетаване на икономическите лостове, при което икономическите резултати да изразяват идеологическите резултати от дейността на организациите и предприятията.

в) ако осъществим горното изискване, става възможно да свържем работната заплата с крайните икономически резултати, да постигнем еднопосочност в интересите на колективите и отделните работници с интересите на обществото, да съчетаем материалните с моралните стимули. В такъв случай може с увереност да се засилват материалните поощрения и материалната отговорност, да се използват по-широко икономическите средства за провеждане на партийната политика в областта на филмосъздаването и кинообслужване на населението.

г) при тези условия става възможно организациите и предприятията на кинематографията да бъдат освободени от дребната административна опека, от многобройните планови и контролни показатели, да им се предостави по-голяма самостоятелност и инициативност.

д) един от основните принципи на стопанската сметка, самоиздръжката, предполага съизмерване на приходите с разходите. Това изисква при изграждане на икономическия механизъм да държим сметка за обективната тенденция, породена от телевизията и други фактори, към задържане и намаляване броя на кинозрителите и съответно на приходите от кинотеатрите.

От друга страна, ежегодно разгат разходите, свързани с количественото развитие и качествено изменение на филмопроизводството, кинорежата и филмовия фонд.

Тези срещуположни тенденции, които доведоха кинематографиите в много капиталистически страни до криза, безспорно усложняват икономическите условия за работа и на нашата кинематография. Това налага да се построят по друг начин взаимоотношенията на кинематографските организации и предприятия с държавния бюджет. Сегашното облагане на входните билети с данък върху оборота поставя 80% от кинотеатрите и $\frac{2}{3}$ от окръжните предприятия на загуба, макар че през последните десет години е оставал чист доход за бюджета от 3 до 6 млн. лв. след приспадане на всички разходи в системата на кинематографията.

При изграждане на взаимоотношенията с бюджета трябва да се вземе предвид също, че някои кинотеатри и окръжни предприятия поради обективните условия, в които работят, не могат да покриват сами своите разходи и следва да бъдат подпомогани, ако искаме да се провежда определен културна политика в национален мащаб.

Следва да се вземе предвид още, че нашата страна е малка и зрителите на един български филм по начало са недостатъчни, за да се възстанови пълният размер на производствените му разходи. Приходът от износ поради характера на филмовия обмен също не е в състояние да помогне за пълно покриване на производствените разходи, макар че в това отношение възможностите са неограничени и трябва да признаем — малко използвани. При тези обективни условия нашите игрални филми възстановяват с чистия приход от кинорежата и износа средно около 50% от производствените разходи. Това налага създаването на игралния филм да бъде подпомогано от централизирания фонд на обществото, респективно — от чистия доход на кинорежата, който отива за натрупване, когато има такъв. За късометражните филми въобще е непригодно да се търси пряка индивидуална възвръщаемост на разходите, затова те следва да се финансират от общия приход на кинорежата, тъй като с тях се комплектува програмата на всеки кинотеатър, или от държавния бюджет, тъй като служат по-непосредствено за провеждане на партийната и държавната политика.

е) При тези условия и тенденции е необходимо да се създадат два специфични фонда: „Филмопроизводство“ и „Икономическо въздействие и подпомагане на предприятията“ към обединението „Българска кинематография“.

Средствата във фонд „Филмопроизводство“ следва да се набират главно: от нормативно определени отчисления от бруто прихода на кинорежата, като се държи сметка колко е чистият приход на българските филми; от прихода срещу износ на филми; от ежегодна помощ (премия) от бюджета по дългосрочен норматив според петгодишните планове за развитие на филмопроизводството и от др. източници. От този фонд ще се финансира създаването на всички видове филми, ще се дават премии за идейно-художествени постижения, за международни отли-

чия, ще се изплаща на съответната киностудия част от чистия приход, който носи всеки филм след възстановяването на кредита от фонда, ако е ползуван такъв, и пр.

Средствата във фонд „Икономическо въздействие и подпомагане“ следва да се набират главно от ежегодна помощ (премия) от бюджета по дългосрочен норматив съгласно петгодишните планове за развитие и модернизиране на киномрежата и филмовия фонд; от излишъци при регулиране доходите на предприятията и др. От този фонд ще се подпомагат отделни кинотеатри и предприятия, когато изпадат в затруднение поради намаляване на кинозрителите; ще се подпомага откриването и функционирането на нови кина, които не могат да покриват разходите от приходите си, но по идеологически съображения това е необходимо; ще се дава премия на ДП „Разпространение на филми“ за по-широко популяризиране на българските, високохудожествените съветски и др. филми и пр.

Разбира се, начинът на предоставяне средствата от тези фондове, както и целият икономически механизъм на предприятията, трябва да създава условия за най-ефективното им използване и за провеждане целесъобразен режим на икономии.

Съобразяването с тези главни специфични изисквания ще ни позволи да изградим подходящ икономически механизъм за отделните организации и предприятия. Да се спрем накратко върху

най-същественото за един нов икономически механизъм на художествено-творческата киностудия

Обективните условия и закономерности налагат финансирането на всеки игрален филм да става от фонд „Филмопроизводство“ под формата на еднократна субсидия и вътрешен кредит.

Еднократната субсидия е държавна помощ за създаването на филма, която, както изяснихме в точка „д“, е обективно необходима при нашите условия. С приемането на филма за екран субсидията се счита за оправдана.

Вътрешният кредит, с който ще се допълват необходимите средства за създаването на филма, следва да се определя по договор между обединението и киностудията при условие студията да получава част от чистия приход на филма след възстановяване на кредита. Но ако в определен срок кредитът не се погаси, студията да внася във фонда част от невъзстановената сума. Целта е колективите да бъдат заинтересовани и отговорни от създаването на филми, способни да привличат повече зрители и да се приемат все по-широко в чужбина. Същевременно студията ще бъде заинтересована от провеждане целесъобразен режим на икономии при създаването на всеки филм, защото колкото по-малко кредит е фактически използван и колкото повече зрители и износ има филмът, толкова по-голям ще бъде крайният икономически резултат.

Известно е обаче, че зрителите могат да се печелят и с филми без особени идейно-художествени качества. За да се елиминира подобно спекулативно използване на създадените стимули, както и да се насърчи търсенето на по-широка популярност с високохудожествени филми, частта от чистия приход, която се предоставя на студията, следва да бъде в зависимост от идейно-естетическите качества на съответния филм.

Оценката на зрителите и на международния филмов пазар, изразена чрез приходите, не е единствената обществена оценка за филма. Като художествена творба всеки филм се оценява преди всичко от специалистите, кинокритиката, културната общественост. Това е оценката за идейно-естетическите качества на филма от позициите на марксистко-ленинската естетика и партийната политика с оглед коренните интереси на обществото, на социалистическото ни развитие. И според тази оценка студията следва да получава определена премия. По своя размер премията за идейно-художествени постижения на филмите трябва да имат най-голяма тежест в системата от стимули. Проблемът тук е по какъв начин да се прави тази оценка, защото досега в нея има принципиални слабости. Според нас целесъобразно е да се използва методът на конкурса.

Целесъобразно е също студията да получава премия за филм, спечелил отличие на международен фестивал. Размерът на премията следва да бъде в зависимост както от характера на фестивала и отличието, така и от оценката за качеството на филма в нашата страна.

На студията следва да се предоставя и част от получената валута срещу нейните филми.

По такъв начин приходите на студията ще се формират според постигнатите идеологически резултати от филмите, които тя е създала. Интересите на студията ще съвпадат с обществените интереси. Заедно с това тя ще бъде заинтересована да създава всеки филм с възможно по-малко разходи, без да прави икономии, които биха увредили на посочените резултати, защото доходът на студията зависи и от приходите, и от разходите. А трудовото възнаграждение на всички щатни работници се поставя в зависимост от фактическия получения доход.

Така студията ще бъде материално заинтересована и отговорна да създава филми, които:

- да осъществяват определена идейно-тематична политика;
- да бъдат с високи естетически качества;
- да имат широка популярност в страната и в чужбина;
- да се създават при целесъобразен режим на икономии.

В същите насоки следва да бъдат заинтересовани и снимачните групи, и творческите работници, които са непосредствените създатели на филмите. За тази цел снимачната група трябва да бъде обособена на вътрешна стопанска сметка и да получава определена част от всички приходи, които носи на студията създаденият от нея филм. Само при това условие трудовото възнаграждение на творческите работници може да бъде поставено в зависимост от обществено-значимите резултати на техния труд. В такъв случай то ще се формира от:

— договорната сума за определено време или за определена работа по създаване на филма, която следва да се намалява, ако филмът не бъде приет за екран, и да се увеличава според:

- премията за високо идейно-художествено качество на филма;
- премията за получено отличие на международен фестивал;
- чистия приход от кинорежата и износа, след възстановяване на кредита.

Количественото съотношение между тези компоненти на трудовото възнаграждение трябва да осигурява определяща роля на стимулите за високи идейно-художествени постижения.

Очевидно това са икономически условия за стимулиране на талантите, за пресичане пътя на бездарните и занаятчиите в киноизкуството. Условия за по-дълбока демократизация на творческия живот и същевременно за повишена социална и икономическа отговорност.

Новият икономически механизъм предполага образуването на фондове в студията чрез отчисления от нейния доход. Целесъобразно е да има следните фондове: „Творчески експерименти“; „Развитие и поддържане“; „Социално-битови и културни мероприятия“; „Резервен за работна заплата“. Наименованието на тези фондове подсказва и тяхното предназначение.

Този икономически механизъм създава условия за по-голяма самостоятелност на киностудията. Тя няма защо да получава задължителен план за бройки филми, работници и пр. Необходимо е да ѝ се определя централно само лимитът за валутата и за капиталните вложения. Разбира се, студията може да използва целесъобразните планови показатели, разчети и др., както и договорите с предприятия, творчески работници и др. за по-рационална организация на своята дейност, за съставяне на план, който се утвърждава от нейния стопански комитет.

Икономическият механизъм на студията за игрални филми се отнася по принцип и за късометражните студии. Съществено различие се налага само в начина на финансиране късометражния филм, което следва да става от фонд „Филмопроизводство“ въз основа на средна, нормативно определена цена за всеки жанр късометражни филми. Естествено студията ще има възможност за някои филми да определя по договор със снимачната група по-голяма или по-малка сума от средната цена според постановъчната сложност на филма; също така за филми над нормалната дължина да получава допълнително средства въз основа на индивидуална план-сметка.

За късометражни филми може да се ползува и вътрешен кредит, когато се очаква филмът да бъде продаден вън от системата на кинематографията или в чужбина. В тези случаи, както и когато не е ползуван кредит, ако някой филм се продаде, студията следва да получава част от чистия приход.

Стимулите за творческите и други работници при създаване на късометражен филм са принципиално същите, както и при игралния филм. Налага се различие само в механизма на стимула за режим на икономии. При игралния филм евентуалната икономия от предоставените средства се връща веднага във фонд „Филмопроизводство“ за намаляване размера на кредита, с което се увеличава

възможността за по-бързото му погасяване и получаване на повече чист приход. Този механизъм е непригоден за късометражния филм, тъй като практически е невъзможно да се води сметка за неговите приходи от киномрежата. Затова снимачната група следва да получава част от реализираната икономия при създаването на филма, но размерът да бъде поставен в зависимост от оценката за идейно-художествените качества на същия филм. Основание за това решение ни дава и използването на утвърдени цени за всеки жанр късометражни филми.

Всички киностудии следва да имат възможност да правят филми по пръчка, в т. ч. и за телевизията. Цената на тези филми се определя по взаимно договаряне с контрагента и евентуалната икономия остава в доход на студията.

Всяка киностудия може да финансира по своя преценка създаването на филм от собствения фонд „Творчески експерименти“. Но ако такъв филм се продаде, постъпленията се отнасят в същия фонд. И в тези случаи обаче снимачната група и отделните творци следва да имат същите поощрения както за всички филми от съответния вид и жанр.

На всяка киностудия следва да се предостави възможност да създава филми в сътрудничество с чуждестранни киностудии и филмопроизводители, върху принципите на производственото коопериране, като получава същите поощрения и носи същата отговорност, както и при чисто националните продукции.

Новият икономически механизъм налага да бъдат решени и някои на пръв поглед странични въпроси. Например: да се създаде фонд „Творческо подпомагане“ при Съюза на кинодейците, който е абсолютно необходим, когато творческите работници не са на щат, а на договор; да се уредят всички въпроси на общественото осигуряване; да се разшири сферата на приложение на договорната система и в другите сектори на изкуството и пр.

В рамките на тази статия не е възможно да се разгледат решенията на редица по-конкретни въпроси, които биха изяснили плътно концепцията за един нов, по-съвършен икономически механизъм на киностудията. Не е възможно също да се разгледат дори основните положения за другите предприятия в системата на кинематографията. Трябва само да отбележим, че новият икономически механизъм на киностудиите изисква да се установят стимули и за кинотеатрите, и за киностудията, изисква да се установят стимули и за кинотеатрите и за ДП „Разпространение на филми“ за по-широко популяризиране на българския филм; да се уредят по-добре отношенията с телевизията и пр.

В своята цялост новият икономически механизъм позволява и налага да се направят смели стъпки към по-нататъшно демократизиране на творческия живот, към засилване на общественото начало в ръководството на кинематографията и нейните звена, към повишаване ролята на Съюза на кинодейците и пр. Този аспект на проблемата за по-съвършена система на ръководство заслужава специално разглеждане.

След изясняване на концепцията предстои сложна и значителна работа по изготвяне на нормативните документи. От своя страна практическото внедряване на новата система ще бъде не лек процес на преустройство. Реалистичният подход налага да не считаме, че е намерена магическа пръчка за автоматично решаване на всички проблеми. Самата концепция предполага по-високи изисквания към творческите, ръководните, организационните, техническите и всички работници в кинематографията. Тя налага по-високи и строги критерии за работата на всеки, по-голяма отговорност. Но това са изисквания, насочени към постигане на по-големи обществено значими резултати за издигане обществената роля на нашата кинематография, за да добият реален смисъл думите на Ленин: от всички изкуства за нас най-важното е киното.

БЕЛЕЖКИ ЗА КОМИЧНОТО В БЪЛГАРСКИЯ ФИЛМ

БОЖИДАР МИХАЙЛОВ

„С дъх на бадеми“, „Завръщане“, „Привързаният балон“, „Шибил“, „Жив е той“, „Кит“, „Шведски крал“... Скоро и тези български филми, сега в различен стадий на производство, ще поемат своя път по нашите и чуждите екрани. Срещу наименованията на премиерите статистиките ще отбележат добросъвестно поредните номера: 117, 118, 119, 120...

120 игрални филма — сама по себе си цифрата буди респект. Но когато разнесем тази бройка по години в последните две десетилетия, значението на числата се променя основно; сега вече те очертават крайно ограничените количествени измерения на нашето игрално кино.

При тези условия трудно бихме могли да очакваме дори що-годе разнообразие в жанровия спектър на нашето филмопроизводство. И все пак дори в тези стеснени рамки броят на създадените досега кинокомедии решително не удовлетворява: 9 за целия този период. Не ни успокоява и всензвестния факт, че кинокомедиите са въобще дефицитен жанр в практиката на световното кино.

Съвсем очевидни са тогава трудностите, които съпътствуват един опит да се осмисли досегашният път на българската кинокомедия; оскъдният художествен материал, който ни предлага нашето киноизкуство, усложнява твърде задачата да се извлекат обобщени изводи за нейното развитие. При това не бихме могли да търсим тези изводи в границите на утвърдени традиции, така както нямаме основание да говорим и за нови тенденции в развитието на този занесмарен жанр у нас.

И още една трудност — между първата кинокомедия „Две победи“ (1956г.) и последната — „Старинната монета“ (1965 г.) лежи един дълъг период от цели 10 години. За това време киното извървя сложен път на развитие, на мисловно обогатяване на филмовия образ, на усъвършенствуване на изразните средства и във връзка с това на повишаване интелектуалната активност и съучастие на зрителя. Трябва да преодолеем историческата дистанция, за да не извикват днес усмивка на снизхождение филми, приети на времето добре от критиката и публиката. Естествено това внася допълнителни трудности в подхода към художествените факти.



Апостол Карамитев
във филма „Специ-
лист по всичко“

Но всички тези затруднения не изключват, а толкова повече повеляват да се охарактеризира изминатият етап, да се изследват причините за неблагоприятието в тази област, да се изложат някои съображения, които имат значение за бъдещата ни практика.

И понеже става въпрос именно за комичното, ще си позволим преди всичко няколко думи за неговата природа, доколкото те ще са отправни за по-нататъшните ни разсъждения.

Известни са многократно изказваните съмнения във възможността изобщо да бъде теоретически осмислена сложната същност на комичното, намерили израз и в прословутото „Всички определения на комичното са комични...“ Комичното не съществува в действителността в чист вид, а най-сложно се преплита и взаимодейства с трагичното, драматичното. Неговите прояви се умножават и усложняват, придобиват нови и нови отсенки успоредно с обогатяването на общественния живот, с усложняването на психиката на нашия съвременник. Но при цялото неизчерпаемо многообразие на явленията, които могат да предизвикат смях, винаги в основата на комичното лежи едно или друго противоречие, имащо по-голяма или по-малка обществена стойност. За нас е необходимо тъкмо това изходно разбиране за социалната същност на комичното — тази „прекрасна сестра на смешното“, за обществената значимост на комедийния, социално оцветен смях, който ст позициите на естетическия идеал отрича едни човешки качества и явления и утвърждава други. Извън сферата на комичното остава физиологичният смях, предизвикан при спонтанна изява на радост и възторг, при нервно сътресение или гъделичкане.

Българската кинокомедия и нашата съвременност

Известната мисъл на Маркс за смеха като символ за разделяне на човечеството с миналото ни насочва не само към социалната значимост на комичното, но същевременно подчертава едно изключително качество на комедията — нейната съвременност. Немислимо е да се смеем над миналото, ако отживелици от него не съществуват в съзнанието ни и днес. Ако ние се връщаме към Аристофан, ако се смеем заедно с Бомарше, Молиер и Лопе де Вега, ако поставяме Гогол, Шекспир и нашия Ст. Костов, ако правим филм за остроумния шегобиец Хитър Петър, то е защото асоциираме качества на историческия персонаж със съвременни на нас комични герои. Връщаме се към миналото не за да съдим язвите на античното общество или за да докажем историческата несъстоятелност на феодалните порядки, а за да разкрием противоречия в съвременната ни действителност. В съвременността е патосът на истинския комеднен смях.

За съжаление българската кинокомедия е недостатъчно съвременна, тя се разви истрани от големите проблеми на обществото ни, мина покрай основните жалони на нашето социалистическо развитие. Не атакуваше основните недъзи и пороци, които съпътстваха живота ни през изтеклото двадесетилетие и спъваха нашето движение напред. Кинокомедията ни заобиколи голямата гражданска тема. Обект на смеха бяха явления, които не засягаха основите на социалистическата ни нравственост. Авторите на „Две победи“, „Любимец 13“, „Пътят минава през Беловир“, „Специалист по всичко“ преследваха очевидно скромни задачи, в техния комедийен прицел попадаха сравнително дребен „дивец“ — от някои явления, чужди на спортния морал, до нежеланието на млади специалисти да работят там, където биха били най-полезни, като вършат това, което е тяхна професия и при звание. Що се отнася до „Старинната монета“, драматургията на филма едва-едва премина границите на физиологичния смях, за да се задържи при най-примитивните форми на комичното... Хитър Петър“ при всичките асоциации, които можеше да възбуди у нашия съвременник, си остана съвсем далеч от тревожните проблеми на времето. Очаквахме значимата гражданска тема да бъде защитена поне от екранизацията на острата политическа сатира „Големанов“; тук, разбира се, нашето време трябваше да присъствува в съвременното чувство и в съвременния поглед при разкриване основния патос на произведението. Но тъкмо в тази насока концепцията на К. Илинчев не ни удовлетворява. С неуспешно внесените допълнения в сценария, с натрапващите се самоцелни битови сцени и несносния интерпретиране на образите на Вена и Илиева Илинчев притъпи идейната острота и яснота на сатиричната творба на Ст. Костов. В крайна сметка в тълкуването на идеята на „Големанов“ не се чувствава достатъчно именно пулсът на нашата съвременност.

„Невероятна история“ беше радостно изключение — със своята проблематика филмът се връзва сравнително най-дълбоко в нашата съвременност. Пред сѝда на сатирата и хумора бяха изправени дерибейството и простацината, кариеризмът и бюрократизмът, некадърността. По градове и села киносалоните се изпълваха от смях — здрав, очистителен, предпазващ. А това не беше малко: това бе смях на хора, които имаха чувството, че стоят много високо над обекта на тяхната подигравка, които изразяваха своята непримиримост към тези комични явления. Но като цяло българската кинокомедия остана в подстъпите на голямата гражданска тема.

Разбира се, на нас са нужни и филми, отразяващи не само водещите конфликти на деня, но и явления с по-ограничена обществена стойност. Безусловно са необходими, иначе не бихме могли да се доближим до многообразието и пълнотата на живота ни, в който сложното и простото, важното и второстепенното безкрайно се догълват и преплитат, не бихме решили проблема за по-голямо тематично и жанрово разнообразие в областта на кинокомедията. Големият въпрос обаче тук се свежда до необходимите количествени граници, до правилното съотношение вътре в тематичния кръг, до умението да се постави верният акцент в проблематиката. Съвсем очевидно е, че при други количествени рамки и при друго тематично съотношение и „Любимец 13“, и „Специалист по всичко“, и „Две победи“ като проблематика (дотук изключвахме въпросите на художествената защита) биха имали друго място в комедийната ни филмова продукция.

Когато говорим за присъствието на нашата съвременност в българската кинокомедия, отделно внимание заслужава „Бъди щастлива, Ани!“. Филмът е посветен на българо-съветската дружба. За да зазвучи мащабно, не е задължително тази тема да бъде решена непременно в голям исторически план. Авторите са потърсили в обикновените, в делничните отношения на хората голямата истина за братската дружба, която свързва нашите народи. Въздействието на филма се дължи в най-голяма степен тъкмо на неподправената искреност и непретенциозност, с която авторите внушават голямата си идея. Въпреки че основният комедийен конфликт, който движи действието, е заключен в другата, във втората тема — темата за любовта, смехът извира далеч не само от недоразуменията между Ани и Боян. Напротив, той присъствува от начало до край и в първата, в голямата тема, създава атмосфера на естественост, бодрост, жизнерадост. Лек, но съвсем не лековат и безсъдържателен, той обогря отношенията между съветския пилот и героите, обогатява ги, внася много топлина и сърдечност. Така идваме до ония по-сложни „нетипични“ проявления на комичното, в които то е само допълващ, обогатяващ елемент и които всъщност обуславят успеха на „Бъди щастлива, Ани!“

Що се отнася до това, че в отделни сцени от филма смехът оставя наистина впечатление за известна лековатост и несъдържателност, то причината за това ще



Сцена от филма „Невероятна история“

я открием тъкмо в основния комедийен конфликт, в същинските, „типични“ форми на комичното. На този привиден парадокс ще се върнем по-нататък, когато говорим за комичното в некомедийните ни филми.

Драматургията в комедийните ни филми

Основната слабост на досегашната ни драматургия в областта на филмовата комедия е

отсъствието на богати характери, незадълбоченото разкриване на комичните несъответствия.

Изискването за пълноценни характери се отправя не само към най-значителните комедии, които решават показателните, водещи конфликти на деня; то е задължително при художественото изобразяване на всяко комично противоречие, претендиращо за по-голяма или по-малка обществена стойност. И когато използват класическия, ясен, логичен и последователно развиващ се сюжет, и когато прибегват, за да активизират интелектуалното съучастие на зрителя, до един по-свободен, условен сюжет — при всички случаи авторите са задължени да изявят драматургически пълноценно своята мисъл. Общ белег за повечето ни досегашни кинокомедии е подмяната на комедийния характер от нахвърляния с фейлетонна лекота „образ“, на конфликта — от недоразуменията, от самоцелните смешни ситуации и трюкове. Това прави драматургията художествено неравна, непълноценна, отнема в най-голяма степен изобличителната сила на комичния герой. Особено ярко този недъг се прояви в „Любимец 13“, „Специалист по всичко“, „Старинната монета“.

Двамата близници в сценария на Л. Попов са така елементарно изградени и поляризиращи в моралната си същност, че нравовънението се предлага на зрителя в най-примитивна форма: „Браво — Радослав.“, „Долу — Радосвет.“ И понеже съдържателният смях явно не достига, идват на помощ неостроумните приключения на контролора Гого и деловодителя Пеци, които са привлечени в сценария

с единственото предназначение да разсмиват — при всички случаи, на всяка цена независимо от характера на пораждания смях. Всъщност артистите са задължени от сценарния материал да разиграват една съвсем безцелна клоунада, без да си дават сметка, че се смеят не над друго, а над... собствената си физическа характеристика. Неволно си спомняме за шутите и за представите за комичното през феодализма, когато обект на присмех са били често тъкмо физическите недостатъци на човека...

Не са използвани драматургическите възможности, заложили в сценария на „Специалист по всичко“. Вежинов не е акцентирал върху обществената страна на конфликта, не е „оголил“ комичното несъответствие. Много скоро значимият хумор се измества от многобройните недоразумения и безцелен смях. След гонитбата на заповедта за назначението по покривите, след любовните усложнения следват безкрайните недоразумения и плоски цитове около трудовата дейност на главния герой Апостол като строителен работник, бояджия, водопроводчик, пробивач на дупки. Самоцелната и евтина развлекателност е застанала в центъра на разказа, погубвайки в най-голяма степен интересния замисъл. Изключителната сръчност на Вежинов да фабулира, усетът му за характерен комедийен детайл, уменията да очертава образи с няколко црихи — тук са подчинени не на комедийното задълбочаване на основния конфликт, не на обогатяването на взаимоотношенията на героите, а на псевдохумора.

В „Старинната монета“ има смях, има ефектни трикове и детайли и някои остроумни реплики. Комедия обаче нямаме и това не е случайно. Във филма липсва основното — комедийна драматургия. Недоразуменията, шегите, смешните епизоди не са „строителен материал“ в развитието на сюжета и в изграждането на отделните образи. Прибавени отвън, сами за себе си, те увисват безпомощно. Просто сценарият на братя Мормареви предлага слаб, крайно беден драматургически материал.

Нашата кинокомедия потвърди известната истина: колкото по-незначителен е обектът на смеха и колкото по-бедна при това е комедийната драматургия, толкова по-лесно си пробива път хуморът заради самия хумор — плоският виц, шаблонната шег, безвкусната ирония. Критерият на Гюте „Кажете ми на какво се смееш и аз ще ти кажа кой си“ ни дава не особено ласкава, но, общо взето, вярна оценка за изминатия досега път от нашата кинокомедия.

Нека се уточним: кинокомедията, както и комедията в театъра, съвсем не е враг на фарса и клоунадата, на преувеличението. Тя познава и скачането в каруца с вар, и поливането с вода, и падането от стълба, и чупенето на прозорци и врати, и трошенето на чинии. Комедията на положенията заема своето законно място сред комедийните жанрове и предпочитанията на авторите в тази област не могат да се считат за проява на лош вкус. Дори най-развитата кинокомедия също може да използва елементарни форми на комичното. Но при всички случаи от водевила до комедията на характерите авторите трябва да използват елементарните комични явления не сами за себе си, а като средство за създаване на комични обстоятелства, за задълбочаване на основна комична ситуация, т. е. за разкриване на обществено значима идея. Примери много и за да се позовем на тях не е нужно да се връщаме към Гогол, Шекспир или Костов, към първомайсторите на смеха от екрана Ч. Чаплин и Б. Китон. Елементарни комични несъответствия срещаме и в изящната творба на В. Петров „Когато розите танцуват“, и в интелектуалната сатира на Д. Жотев „Обличане на Венера“, и в странната и неприлична сатирична творба на М. Радичков „Суматоха“. Но нека се върнем към нашия филмов материал — избора на авторите на „Невероятна история“ метод на гротеската и шаржа им позволява да черпят щедро от реквизита на комедията на положенията. Но тук поведението на Караивановци и Егаров включително и в най-острите му прояви (като падането в циментовия разтвор и пробиването на вратата с глава!) е художествено оправдано, насочено да обогати вътрешната характеристика на героите, да защити идеята, да изобличи по-пълно простачиината и дерибейството.

В кинокомедията „Хитър Петър“ драматургията е също обеднена. Смяхът тук извира от многото остроумия и весели ситуации и анекдоти, които сценаристът П. Незнакомов е взел наготово от нашия фолклор. Самите образи на чорбаджиите, на турците, на поповите и хората от народа обаче са скицирани крайно еднообразно, с най-традиционните социални белези; те не се обогатяват и в процеса на едно постепенно разкриване. Същата участ е сполетяла и образа на остроум-

ния защитник на бедния народ Хитър Петър. При това неговите противници са дотолкова неумни, духовно бедни и наивни, че не се изисква особена мъдрост, за да ги осмее и унижи. Интимната сюжетна линия Х. Петър — Калина е твърде банална и елементарна, за да бъде в състояние да обогати характера.

Успехът на „Бъди щастлива, Ани!“ би бил несъмнено по-голям, ако авторите на сценария Б. Банов и Б. Ежов бяха предложили по-богата сюжетна конструкция, с повече обстоятелства, ходове, комични ситуации. За съжаление някъде във втората половина на филма комедийният конфликт изведнъж се изчерпва драматургически. След като влюбените се разбират, комедийната интрига, изградена именно върху недоразуменията, получава своя естествен край. Всичко, което се случва по-нататък, носи белега на изкуственост, на насилие над жизнения материал, на съчинителство. Интересът на зрителя рязко спада.

Характерите във филма „Две победи“ са заменени от схеми — на председателя на стопанството, на директора на завода и др. А схемата върви ръка за ръка с рутината, с евтвия хумор, който никога не е резултат на творчество.

В пряка връзка с посочената слабост на филмовата ни комедιοграфия — повече или по-малко обеднени характери, незадълбочено разкриване на комичното противоречие — е и друга особеност на драматургията; тя

не познава отсенките на смеха

Именно защото все още нямаме комични герои, многостранни и сложни, духовно богати, спектърът на смеха в нашите кинокомедии е твърде ограничен, в него липсват тънките преходи и нюанси от леката усмивка до презрителната насмешка и гневния сарказъм, от бликащото веселие през съчувствието и тъгата до негодуванието и отвращението; от отношението към светлите образи, в които са втъкани нишките на малките и странни човешки слабости, до унищожителния, убийствено жесток смях. Елементарността (по-голяма или по-малка) на комичните характери в „Специалист по всичко“, „Любимец 13“, „Пътят минава през Беловир“, „Две победи“, „Хитър Петър“ и „Старинната монета“ опрости и отношението на авторите към осмиваните явления. Това отношение е изразено също елементарно, еднопосочно, без примеси: или лек, доброжелателен смях (над спортните мании, над специалистите, които „клинчат“ от обществените си задължения, над слабостите в професионната ни самодейност и др.), или сатирично отрицание (към турци, понове, чорбаджии в „Хитър Петър“ и др.).

Истината леката, добродушна шега и незлобливата ирония на хумора се свързват обикновено с грядищо недоволство, с намерението да се *поправи* обектът на смеха, докато жлъчният, язвителен сарказъм на сатирата не крие непримиримостта си към явлениято, което изцяло *отрича*. Абсолютизирането обаче на това различие между хумора и сатирата, обвързването на едни форми на смеха само с целите на утвърждаването, а на други форми — само с отрицанието на явленията често води до създаването на схеми, до използването на една боя при изобразяване на действителността, опростява картината на живота. Всъщност сатирата съвсем не изключва разнообразието и блясъка на хумора, не пренебрегва нюансите в комедийния смях, така както утвърждаващите тенденции в хумора не изключват присъствието и на малко жлъч и сарказъм в рисунъка — според степента на „вината“, т. е. според степента на несъответствието между явлениято и естетическия идеал. (За съжаление във филма „Големанов“ е пожертввано тъкмо богатството на смеха; в страха си да не загуби сатиричната острота и категоричност Илинчев е погубил комедийния блясък на пиесата на Костов.) Насърчителен опит да се използват повече нюанси на комедийния спектър ни предложи сценарият на „Невероятна история“, без това ни най-малко да притъпи жилото на сатирата, насочено срещу каравановците и егаровците в нашата действителност.

Следователно схемата „отрицание-сатира, утвърждаване-хумор“ не е безусловно вярна, нито абсолютно необходима. Отрицанието или утвърждаването се обуславя не само от използването на едни или други форми на смеха, присъщи за едната или за другата цел, а и от общото звучене на смеха, от яснотата на авторовия замисъл, от категоричността на неговата позиция.

В досегашните си изяви драматургията в нашите кинокомедии е

чужда на съвременните тенденции

в развитието на световното кино. Имаме предвид най-напред стремежът към интелектуалното активизиране на зрителя, към възвличането му в по-сложни и по-съвременни форми на съчастие. Отбелязваме този очевиден факт за нашата кино-

комедия само за да очертаем цялостните мащаби на нашето изоставане, за да посочим големия път, който трябва телърва да се догонва.

Не е ласкателен за нашето кино фактът, че театралната ни комедиография го изпреварва с някои интересни опити по посока на по-голяма мисловност. Нека тези опити да не са успешни докрай; така или иначе българският театър днес има „Табакера 18 карата“, „Обличане на Венера“, „Суматоха“. А нашата кинокомедия замръзна на едно ниво, което не само че не провокираше интелектуално отношение у зрителя, а напротив, много често опростяваше, примитивизираше естетическото му възприятие.

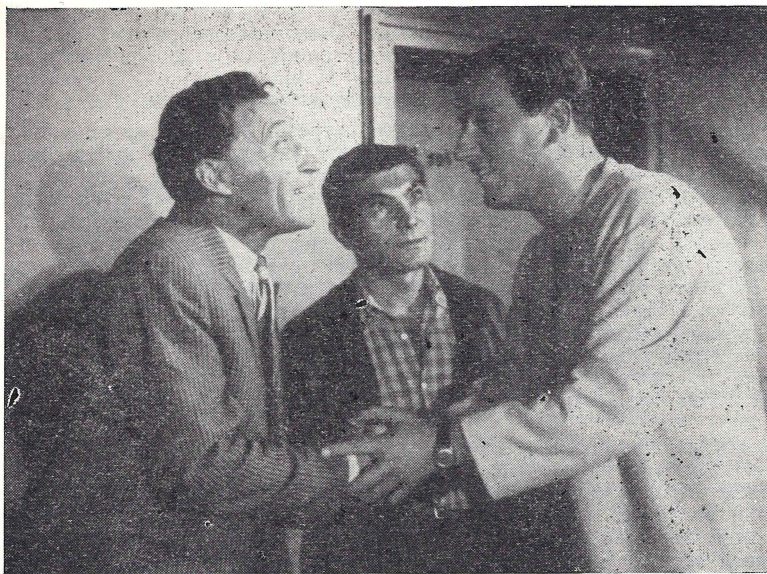
Има и една друга тенденция в съвременната кинокомедия (и в киноизкуството въобще) — тенденцията за взаимно проникване и обогатяване на жанровете като последица от стремежа художественото овладяване на действителността да бъде по-цялостно. Примери на ползотворно взаимно обогатяване на жанровете (не механично, а на основата на кинокомедията, като растеж и разгъване на нейните потенциални възможности) има много: „Лимонаденият Джо“, „Призраци в замъка Шлесарт“, „Когато дойде котаракът“... И един нов чудесен пример — „Пазис се от автомобил“; тук драматичното и психологичното начало не само не рушат спецификата на жанра, а напротив, обогатяват комедията. Нашият театър и тук ни изпревари: бяха написани комедии, явно повлияни от естрадата — с по-голяма свобода в развитието на сюжета и изграждане психологията на героите, с по-свободно използване на случки и разнородни елементи, обединени от общата тема („Когато розите танцуват“, „Обличане на Венера“).

За съжаление нашата кинокомедия като цяло не можа да отреагира на тази естетическа потребност. Даде ни само едно изключение — „Невероятна история“. Както вече отбелязахме по друг повод, тук и здравото веселие, и остроумните закачки, и лиричният тон (темата с писмата) са подчинени на сатирата, на отрицанието на дерибейството, просташината, користолобнето. Авторите на филма „Паролата“ имаха амбицията да ни подарят второто изключение. Техният опит обаче да създадат първата българска героична кинокомедия не се осъществи. Взаимното обогатяване на жанровете тук е подменено от безпомощна жанрова еkleктика, в която комичното, приключенският елемент и героичното начало съществуват всяко за себе си, без естетическа връзка помежду си.

Сценариите на досегашните ни кинокомедии, общо взето, само констатираат комичното явление, остават до неговите външни, видими форми. А за да може смехът да постига естетическите си и социални цели, да съдействува за отхвърлянето на осмиваното явление (ако то е въобще несъстоятелно, отживяло) или за неговото поправяне (ако комичността се определя само от някои недостатъци или несполуки на едно по начало непорочно явление), този смях трябва не само да регистрира явлението, но и да изследва същността му и причините, които го пораждат или поддържат неговото съществуване. Драматургията в „Две победи“, „Любимец 13“, „Пътят минава през Беловир“, „Специалист по всичко“, „Хитър Петър“ се плъзгаше по повърхността на комичните явления. Сериозни изследователски амбиции не откриваме дори в граждански значимата сатира „Невероятна история“. Шо се отнася до „Старинната монета“, тук няма нищо нито за изследване, нито дори за регистриране...

Режисурата в комедийните ни филми

следваше развитието на българския игрален филм, неговите успехи и неуспехи, зигзагите на растежа, споделяше съдбата на филмовата ни режисура въобще. Тук ще отбележим само някои нейни особености, които пряко засягат темата на настоящите бележки. Преди всичко режисурата в повечето наши кинокомедии оставаше в плен на слабостите на драматургията. Бедният сценарен материал не бе в състояние да активизира режисьорското мислене. Нещо повече, в много случаи, вместо да тушира явните недостатъци, режисурата ги задълбочаваше, не оползотворяваше потенциалните възможности на литературната основа, не изтъргваше смеха от комичното явление, а често го внасяше „отвън“. Оставяше впечатлението за олекотяване, за притпяване на и без това оскъдното критично начало. Режисьорското въображение се „разпалваше“, за да експлоатира най-елементарните, примитивни форми на комичното.



Из филма „Старинната монета“

Тези оценки можем да отнесем изцяло към работата на П. Василев над филма „Специалист по всичко“; тук той остана под нивото на сценария, отмина загатнатите в него възможности, постави акцента върху онова, което съставляше баласта в литературния материал. Режисьорът просто ни изненада с липсата на вкус и на чувство за художествена мярка в цялото онова безкрайно кривене, чукане, плискане на вода, в несвършващото се самоцелно падане, ставане, трошене и пр. и пр. Разбира се, героите в сценария на П. Вежинов действуха много често при силно преувеличени обстоятелства — жанрът приемаше този подход на автора. Нищо не оправдава обаче нехудожественото изобразяване на тези обстоятелства на екрана. Режисьорът и артистите явно губеха мярка в жеста и мимиката, на всяка крачка сякаш декларираха, напомняха на зрителя, че филмът е комедия, че те имат задачата да разсмиват публиката. В резултат бе погубена лекотата на актьорската непосредственост и импровизация. Василев носи пряка отговорност за крещящото преиграване на изпълнителя на главната роля Апостол Карамитев, за злоупотребата със смеха в играта на един актьор, у когото неведнъж преди това сме откривали и тънко чувство за мярка, и остроумие, и усет за точния комедиен детайл.

Нестабилната драматическа основа на „Любимец 13“ подведе режисьора В. Янчев, който плати много данък на шаблонния виц и безвкусицата. С истинско вдъхновение той работи тъкмо над приключенията на Гого и Печи, които отваряха пътя именно на самоцелния, физиологичен смях. Слабата драматургия подведе повторно Янчев; вместо да преодолее поне отчасти, в кръга на възможностите, недостатъците на сценария на „Старинната монета“, той подчини таланта си на комедиен режисьор на... буквалното пресътворяване и утвърждаване на тези недостатъци на екрана. Проявявайки явна снизходителност към сценария на Братя Мормарев, Янчев принуди собствената си работа на постановчик.

Режисьорът на „Две победи“ Б. Шаралиев не съумя да преодолее евтиния хумор, плод на рутината и схемата в сценария на В. Ханчев, Хр. Ганев и А. Вагенщайн. Затова и в първата наша кинокомедия оригиналното режисьорско решение съжителствува с повърхностния виц, острата наблюдателност — с грубото подражателство.

За щастие три наши кинокомедии нарушиха „традицията“ режисурата да следва слабостите на драматургията, да ги пресъздава и задълбочава, да се увлича по самоцелния хумор. Сполуката във филма „Пътят минава през Беловир“ се дължи в най-голяма степен на творческото отношение на П. Василев към сценарния материал. Много вярно режисьорът е доловил тук комедийното зърно в характеристиките и конфликта, извел го е на преден план, надраствайки в тази насока възмо-

жностите на самата литературна основа. С увлечение, неподправено и леко, той намира точните щрихи при обрисовката на образа, разкрива комедийния елемент в неговото поведение. За героите си разказва с явна симпатия, с добродушно-иронично отношение към техните слабости и колебания. И много важно — усетът му към остър комедийен рисунък не изменя на чувството за художествена мярка.

„Бъди щастлива, Ани!“ дължи много на режисурата. В. Янчев не се е стъпилал пред празнините на сценария. Преждевременното изчерпване на комедийния конфликт, недостигът на сюжетни ходове и остри комедийни ситуации не са го подвели да търси опора в евтините трикове, в самоцелния смях. Янчев е извлякъл богатството на детайлите, съсредоточил е вниманието си върху обикновеното събитие, търсел е тънкия психологически рисунък. Работата му се отличава с чувство за мярка, сверен усет за ритъм и атмосфера, с точен замисъл за актьорската интерпретация. В. Янчев е подхождал творчески и към сценария на Р. Ралин („Невероятна история“), обогатил е драматургическия материал. Смехът му има точен и ясен прицел. Търсил е същността на комичното явление.

Повечето от досегашните ни кинокомедии носят белега на

разностилие в режисурата.

проявяващо се и в работата с актьорите, и в жанровата характеристика на отделните епизоди. Наличието на няколко сюжетни линии в „Две победи“ (на влюбените, на художествената самодейност в завода, на ръководството на изоставашото кооперативно стопанство, на надлъгванията на Пипев и Гуляшки) е повлияло различни епизоди и сцени да бъдат не само художествено неравни, но и решени в различен маниер: натурализмът се редува с условността, сатиричният рисунък не е естетически споен с лекотата на комедийния смях, нито с лиричната интонация, а всичко това не кореспондира с безвкусния джазов атракцион. Във филма „Големанов“ ролите се провеждат в няколко крайно разнородни стила: Н. Попов изгражда сатиричния образ на своя герой в рамките на една реалистична актьорска изява, П. Василева и Н. Чепишева определено клонят към гротеската, а В. Бахчеванова и А. Янева се отклоняват в съвсем друга посока — неоправдано и в противоречие със замисъла на Костов те внасят и подчертават... драматичното начало. В „Хитър Петър“ едни актьори (К. Кисимов, Г. Попов) се изявяват в ярко условния стил на гротеската, други (Стратев, Бакърджиева) изпълняват ролите си в необикновен битов план, а Р. Ябанджиев се колебае не по своя воля между единия и другия маниер на игра. В, общо взето, добре поставената киноновела „Пътят минава през Беловир“ артистката В. Борисова, овладяна, съдържана в изявата си, е в разнობой с изразните средства на А. Карамитев и Б. Лечев, които търсят яркия рисунък и комедийна острота.

Измежду всички наши режисьори, работили на попрището на кинокомедията, най-последователен в професионалната си работа, най-верен на авторския си почерк и на избора си стил е В. Янчев. Единството и чистотата на стила най-отчетливо се чувствуват във филмите му „Бъди щастлива, Ани!“ и „Невероятна история“.

Българската кинокомедия има твърде

ограничен жанров регистър

Жанровото ѝ еднообразие се обуславя не само от крайно недостатъчния обем на нашето филмопроизводство, но и от ограничения поглед на комедийните ни филми върху съвременността; проблемите на жанра са не само проблеми на формата, но и на съдържанието, проблеми за естетическото изследване на нови страни от нашата действителност. Разнообразието в тематиката и обществената значимост на изобразяваните явления в една филмова продукция откриват пътя и за ползотворни търсения в областта на жанра, за разнообразие и взаимно обогатяване на жанровете.

Нашата равностметка е повече от скромна: две сатири, няколко комедии на положенията и... два несполучливи опита в областта на музикалната кинокомедия: „Две победи“ с безвкусното заключително ревю и „Старинната монета“, в който добрата музика е безсилна да спаси комедията. Балетното ревю върху монетата е осъществено нефилмово и без особен усет за съвременност.

Непознат терен за нашето киноизкуство досега са пародията, комедията на характерите, ексцентричната кинокомедия, ревюто, драматичната комедия, роман-

тичната комедия, героичната комедия... но защо да изброяваме по-нататък, когато целият ни актив в областта на кинокомедията може да се изрази само с едноцифрено число.

Комичното в некомедиите ни филми

Едно затваряне на нашия преглед в границите само на кинокомедията не би ни позволило да видим реалните измерения на постигнатото; та нашите кинокомедии се броят наистина на пръсти. Бихме пропуснали интересни, значителни постижения на игрални филми, разкриващи необхватните възможности за проявление на комичното.

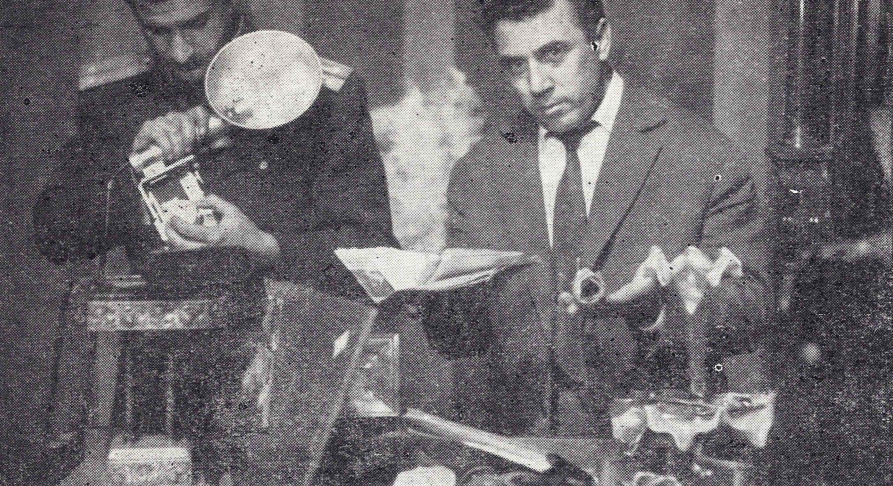
Неведнъж изследователите на комичното са отбелязвали сложната, противоречива връзка между комичното и трагичното — от пряка противоположност до взаимно преминаване на тези естетически явления едно в друго. „Мъдрият безумец“ на Сервантес е изумителен пример на разкриване смисъла на трагичното именно чрез комичното. Г. Козинцев и Н. Черкасов във филма „Дон Кихот“ по същия начин интерпретираха образа на хидалго, чийто **комизъм изразява не толкова присмеха над отживелите феодални ценности, колкото трагичната неосъществимост на новите идеали, за които още не е дошло времето.** Творчеството не само на Сервантес и Шекспир, на Грибоедов и Чехов, на Шолохов и Чаплин ни остави забележителни образи на най-тънко съчетание и взаимно проникване на комичното, трагичното, драматичното, героичното. Хуморът позволи на големите художници реалисти да обхващат по-пълно многостранната и противоречива същност на явленията. Голямото основание за такъв подход се корени в самата действителност, в която старото и новото, прекрасното и безобразното съществуват не отделени едно от друго, а в сложна диалектическа връзка.

Дейците на българския игрален филм по логиката на своето реалистично изкуство не можеха да не оценят големите възможности на хумора при изобразяване на своите герои, не можеха да изменят на действителността. Без да търсим естествено каквато и да е изчерпателност в тази насока, ще се позовем на отделни постижения.

Трудно бихме могли да си представим очарованието на Инспектора („Инспекторът и нощта“ на режисьора Р. Вълчанов), изключителната непосредственост на този жив и пълнокръвен образ, ако го лишим от свежия хумор, от тънката ирония и самоирония. Тук комичното не само не накърнява с нищо характеристиката на този положителен герой, напротив, прави го по-реален, по-жив, по-земен; не отнема нищо от интелектуалността на образа, само я освобождава от нейната преизмереност, спасява я от прокрадващата се тук-таме литературна маниерност; не е оригинална притурка към характера, а необходим елемент в неговата сложна и единна слава.

Б. Райнов, Р. Вълчанов и Г. Калоянчев не внасят хумора отвън, те откриват смешната страна на явленията, дори и когато те са най-тъжни. Оттук впечатление за достоверност и жизнена пълнота — нали и в живота е точно така! Умен, тънък, прозорлив, смехът на Инспектора присъства навсякъде и във всичко, не отминава никого: нито заподозрените в убийство, нито група, нито самия криминалист. Този смях е винаги различен, нюансиран, обогатен, защото това, до което се докосва, е също сложно и многопосочно. Примесен е с повече язвителност, когато се подиграва с евтините опити на Баева да прелъсти, пронизан е от бащинско съчувствие и лека ирония към Жана, преминава в открита тъга и горчивина към самия Инспектор (в темата за неизживяния личен живот, за нереализираната любов към момичето от пощата). Изобщо в този филм се борави с развити форми на комедийния смях, функциите на който не само че не покриват схемата „отрича, посрамя, бичува, поправя, утвърждава“, но поемат и сложните задачи, свойствени на други естетически категории.

Такъв характер има смехът и във филма на Б. Шаралиев „Рицар без броя“ — понякога ироничен, понякога закачлив, понякога по детски наивен, но винаги многозначен, надхвърлящ себе си. Ако се опитаме да очистим авторския коментар и образа на малкия „рицар“ от своеобразния „валерипетровски“ хумор — би означавало да погубим прелестта на детското възприятие, а самите художествени внушения на авторите да ги сведем до педагогически рецепти, до скучна дидактика. Естетически си взаимодействуват комичното и сериозното в същия филм в образа на Самов (Цв. Николов). Да се освободим от не по-малко своеобразния, граждански активен и непримирим „шаралиевски“ смях, би означавало да погубим



Наум Шопов и Георги Калоянчев
в сцена от филма „Инспекторът
и нощта“

самия образ на бащата, да зачеркнем във филма естетическата присъда над съвременните прояви на филистерството у нас.

Приведените случаи, разбира се, далеч не изчерпват проявите на комичното в некомедиите ни филми. Бихме могли да припомним и Гугутката („Русият и Гугутката“, „Грамофон и маслини за моите приятели“), чиято същност има в основана си трагикомичното. Смешното в този образ, колоритно изпълнен от Г. Калоянчев, е здраво вплетено с трогателното и драматичното и образува с тях ново качество. Смехът над патилата и трагикомичните приключения на дребния мошеник е едновременно и смях, и съчувствие, и тъга, и активна заинтересованост за нравственото прераждане на крадеца. Бихме добавили също и фокусника (Г. Калоянчев) от филма на В. Радев „Най-дългата нощ“. Смехът не само се шегува с характерната индивидуалност на този жанров герой; смехът внася **топлота** и **жизненост** в образа на добродушния и простоват хитрец, подчертава пробуждането на достойнството и чувството за дълг у този честен в основата си човек.

Спряхме се поотделно на тези случаи от практиката на игралната ни кинематография не само за да посочим някои по-усложнени съчетания и превъплъщения на комичното. Всъщност тук бихме искали да отбележим, че тъкмо тези случаи, взети от наши некомедиини филми, донесоха най-добрите сполуки на нашето кино в областта на комичното. Парадоксът е само привиден и може лесно да се обясни: „Рицар без броня“, „Инспекторът и нощта“, „Русият и гугутката“, „Най-дългата нощ“ (а ако се върнем по-назад в историята на българското кино бихме могли да добавим и „Тайната вечеря на седмаците“, „Това се случи на улицата“) притежават тъкмо това, което липсва на повечето от нашите „чисти“ кинокомедии — по-богати и сложни образи, по-конфликтна драматургия, по-значима гражданска проблематика. Наистина комичното в тези филми е само елемент, който обогатява, допълня; този елемент обаче обогатява не какви да е, а сравнително цялостни, завършени характери. Тук успехът на общото става успех и за елементите, от които то е изградено.

Пътят, изминат досега от нашата кинокомедия, не е път на плодотворно развитие, на трайни успехи. За съжаление той не вдъхва надеждата и за някаква частлива промяна в близкото бъдеще. Неблагополучието на българския игрален филм в тази област се обуславяше от цял комплекс от взаимно въздействащи си причини, от които ще отбележим главните:

Не е случаен фактът, че в продължение на 8 години след създаването на държавната ни кинематография (1948—1956) у нас не бе направена нито една филмова комедия. Този период съвпада именно с господството на култа към личността, когато догматичното мислене, благосклонно към лакировъчните тенденции в изкуството, се отнасяше с нещо повече от недоверие към хумора и сатирата. Отрицанието на недъзите и слабостите на социалистическото ни общество се приемаше като отрицание на самия строй. От творците на хумора и сатирата се изискваше на практика да насочват своите стрели само към чуждото, към врага. Цялата тази атмосфера изтръгваше жилото на комедийния смях, обезплодяваше го, водеше до дребнотемие, до притъпяване гражданската острота на хумора, до за-

душаване на тази своеобразна форма на критика. Българската кинокомедия не можеше да се роди на този етап — на пътя ѝ се изпречваха премното страховете и колебания, презастраховки и погрешни разбирания за характера и ролята на хумора и сатирата. И една порочна концепция за типичното, която въздигаше само положителното за типично, а художественото отразяване на отрицателното често обявяваше за клевета.

Априлският пленум постави началото на всестранно обновление на целия ни обществен, стопански и културен живот. Създаде се подходящ климат, нещо повече — обществена заинтересованост от развитието на хумора и сатирата. И въпреки това плодовете на българската кинокомедия досега са, общо взето, незадоволителни и като количество, и като качество.

Бедата е и в това, че инерцията в мисленето сред нашата общественост, устойчивостта на наслоените предразсъдъци продължиха да сковават за още дълъг период творческата инициатива. В същите среди, от друга страна, се проявяваше известно неразбиране на партийните указания за необходимостта от точен сатиричен прицел и ясна позиция на художника; за умението да се различава комичното в старото явление от комичното в новото явление, което идва със своите слабости и несъвършенства; за вътрешната убеденост на авторите всяко отрицание да се върши не произволно, заради самото отрицание, а от позициите на естетическия идеал, за необходимостта творците на хумора и сатирата да виждат в смеха и отричащата, и утвърждаващата му страна. Да не говорим тук за незадоволени амбиции, за прикриването на липсата на талант зад приказките за „нетърпимост“ и „страх“ от сатирата.

Бедата е в това, че при новите благоприятни условия, създали се у нас след Априлския пленум, в нашата кинематография не се отделяше нужното внимание, не се полагаха специални грижи за комедийните жанрове. Няма нищо еретично в мисълта, че успешното решаване на творческите проблеми се предхожда и обуславя от сложна и талантлива организаторска работа. В областта на кинокомедията обаче не се провеждаше последователна, системна политика — за издирване на автори, за повишаване на квалификацията им, за насърчаване творците на българската кинокомедия. Разчиташе се на случая, на личната инициатива, на изявата на двама-трима ентузиаста.

По същото време във филмовите среди се робуваше на едно невярно схващане, което противопоставяше забавата и веселието на големите граждански задачи на смеха. Комедията на положенията се изключваше от обществено значимия хумор, считаше се за хумор от трето качество. В рецензии, посветени на наши и чужди кинокомедии, твърде често се срещаше оправданието: Произведението не решава големи проблеми, авторите са имали друга цел — да създадат забавна, увлекателна творба... Един изтъкнат наш критик пишеше на времето, че „Специалист по всичко“ е произведение, създадено да развлича, че обществено значимият хумор във филма не е същност на творбата. Друг критик оневиняваше по същия начин авторите на „Пътят минава през Беловир“, които имали за задача не да решават големи задачи на деня, а да създадат увлекателна кинокомедия...

Тук не е нужно да се обосновава теоретически, че развлекателността в кинокомедията съвсем не изключва мъдростта. Практиката на световното кино ни даде достатъчно примери на съчетаване на значителни идейни и художествени обобщения с непринуденото веселие, с жизнерадостния смях. (През последните години само зрителите видяха „Добре дошли“, „Призраци в замъка Шпесарт“, „Тридесет и три“, „Пази се от автомобил“, „Развод по италиански“, „Невероятна история“ и др.) Искаме само да отбележим, че посоченото погрешно разбиране действуваше задържащо, внасяше неяснота в проблемите на хумора и сатирата, пораждаше колебания у творците.

Без претенции за каквато и да е изчерпателност, още по-малко за първооткривателство, ще изложим някои съображения, които осветляват традиционния в подобни случаи въпрос: „А какво е нужно да се направи?“

Проблем номер едно, който предшествува всички останали и който ще реши не само бъдещето на кинокомедията ни, но въобще развитието на българския игрален филм през следващите години, е този за решителното увеличаване обема на филмопроизводството у нас. Проблемът е изключително, изключително труден, в него се преплитат множество въпроси от организационен, творчески, технически, финансов характер и пр., но все едно, към тяхното разрешаване трябва да се пристъпи. Нужни са такива количествени натрупвания, които създават нови простори за творчество и нови критерии, естествена среда за изява на разнообразни авторски

почерци и стилове, условия за експериментирание, атмосфера на активен творчески живот и общуване, създават нови мащаби, в които дори провалите ще ни учат, а неуспехите ще прибавят по нещо — с една дума създават онзи благодатен, оплодяващ климат, без който трудно би могло да се създаде добрата традиция, да възникне българската филмова школа.

Вече при тези условия би била възможна една политика на поощряване развитието на българската кинокомедия. Няма съмнение, че системната работа за привличане в киното на изтъкнати наши автори ще бъде възнаградена. Имаме предвид сътрудничеството не само на П. Вежинов, В. Петров, Р. Ралин, П. Незнакомов, В. Цонев, М. Иванов, Б. Априлов и др. Вниманието трябва да бъде насочено и към ония автори, които днес защитават престижа на комедиографията в театъра: Д. Жотев, Н. Русев, И. Радичков и др. Очевидно грижите за създаване на портфейл от сценарии няма да свършат с това. Нужни са усилия — също постоянни — за издирване на млади таланти. В тази насока ще бъде полезно да се използват изпитани средства като например конкурси за написване на сценарии за кинокомедии — върху определен тематичен кръг или без предварителни ограничения в проблематиката, в рамките на определен комедиен жанр (пародия, сатира, ревю, лирична кинокомедия и пр.) или без предварителни изисквания за жанровата характеристика. Би могло по-нататък да се помисли за създаването на сценарии с оглед творческия натюрел на изтъкнати наши комедиенни актьори — Г. Калоянчев, А. Карамитев, Г. Парцалев, Ст. Мутафова, Лео Конфорти.

Иска ни се да припомним имената и на някои други актьори с изявен комедиен талант (някои позабравени от кинопубликата не по тяхна вина), които укрепват увереността ни в по-доброто бъдеще на българската кинокомедия: Р. Ябанджиев, А. Чапразов, Г. Станчева, Г. Раданов, П. Петров, Г. Попов, П. Карлуковски, А. Явашев... Някога кинокритиката отбеляза с надежда дебюта в киното на В. Лечев в „Пътят минава през Беловир“; и това откритие обаче остана неизползувано. Бихме добавили още имената на Н. Анастасов, К. Янев, Х. Касимов, С. Мухиян, Т. Лолова и др.

Едно основно ядро от режисьори е в състояние да поеме в ръцете си делото на българската филмова комедия, да обедини усилията на сценаристи, актьори, оператори, композитори, художници. Тук е и пионерът Б. Шаралиев, който създаде първата ни комедиенна кинотворба, и В. Янчев, дал най-много за развитието на нашата кинокомедия и проявил в четирите си произведения ярко комедиен дарование, и П. Василев, чиито пристрастия към комедиен жанр не са нито случайни, нито временни. След успеха на филма „Това се случи на улицата“, в който комичният елемент много сполучливо обогатяваше лирико-драматичния жанр, Я. Янков остана задължен и към комедията, и към себе си. Някога кинокритиката приветства с радост дебюта на Л. Шарланджиев (в ролята на Лазо в „Това се случи на улицата“), откривайки в него „истинска находка за нашето киноизкуство“, „прекрасен бъдещ комедиен изпълнител“. Режисьор, създал три филма досега, Л. Шарланджиев би могъл на това поприще да се изплати на филмовата комедия. В един разговор за кинокомедията, състоял се преди 4 години, Р. Вълчанов се обяви против чистите жанрове и изрази своето пристрастие към комедията, в която съществува и сериозното, и тъжното, и трагичното. Бихме искали Вълчанов да заживее отново с амбицията си да твори „действително сериозна комедия“. Гриша Островски, чийто дебют в киното (с филма „Отклонение“) се състоя съвсем наскоро, би могъл да бъде полезен с богатия си опит на режисьор в Сатиричния театър...

И накрая — всъщност преди всичко — трябва да се вярва в бъдещето на смеха, в необятните му естетически възможности за художествено овладяване на нови страни от многообразието на неизчерпаем живот, за създаване по-пълна картина на съвременността ни. Трябва да се вярва във възможностите на смеха за естетическа критика на действителността. Социалистическото развитие на обществото ни ни най-малко не ограничава и не намалява ролята на смеха; обратното — с по-нататъшната демократизация на нашия живот, със засилване на общественото начало и постепенното ограничаване формите на административната принуда, толкова повече ще се засилва значението на тази естетическа форма на критика и въздействие.

Смехът не е от вчера и не е за днес, не е нито прищявка, нито привилегия, която може да се отмени. Роден от живота, той съпътства човека, за да му служи. И не ще го напусне никога, защото и духовно най-извисеният човек винаги — по логиката на живота — ще трябва да се разделя със своето минало, винаги ще трябва да се усъвършенствува.

АВТОР И ДОКУМЕНТ

Бележки за творчеството на режисьора юлий стоянов

Какво означава авторско кино? Или по-скоро какво означава това понятие в документалния филм?

Авторски е този филм, в който режисьорът е успял най-пълно и най-ярко да отрази своя духовен свят, своето отношение към това, което го заобикаля. И затова всеки филм, който ни открива силно изразена творческа индивидуалност, за мене е авторски. Авторски е всеки филм, който носи един интересен, своеобразен, колоритен поглед към темата, застъпена във филма. За да имаме авторски филми, трябва да имаме автори.

Трудно ми е и даже невъзможно да обхвана теоретическата многостранност на въпроса за авторския филм в документалното кино; такава цел не съм си и поставял. По-скоро ще се опитам да разгледам този въпрос върху материала, който ми е по-близък и по-познат.

Искам да проследя формирането на един от най-интересните режисьори в документалното ни кино — Юлий Стоянов. Процесът на неговото развитие е процес на овладяване на занаята, на изчистване и укрепване на идейно-естетическите позиции, на формиране на един своеобразен и интересен автор в документалистиката ни.

*

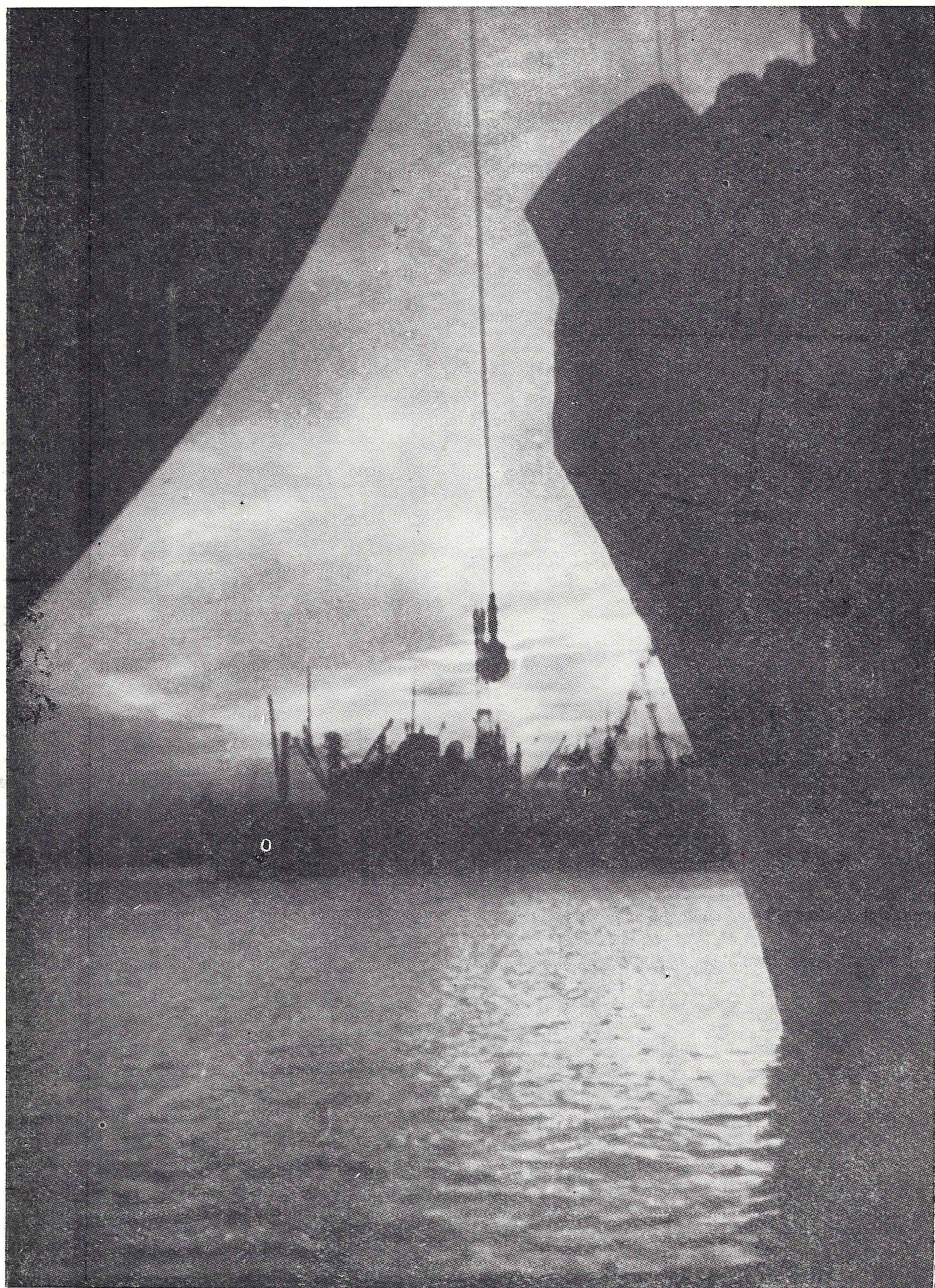
Творчеството на Юлий Стоянов започва от 1953 г. Ето филмите от първия му петгодишен период (1953—1958 г.) — „Ден година храни“, „Сто дни с парад“, „България“, „На пловдивския панар — 1956 г.“, „Синият стадион“, „По далечни брегове“, „В подножието на Пирин“.

Какво е характерно за тези филми? Хроникалният подход към материала. Но не съзнателно търсеният хроникален подход, който би дал някакъв аромат на натуралност, а скучно хроникалният, безсилно хроникалният. Най-ярко това се изразява в прекаленото разчитане на риторичния дикторски текст. Текст, който води разказа, обяснява всичко и картината само илюстрира казаното вече от диктора. Оттук и едно чувство на предъвкване, една мудна повествователност.

Вярно е, че това са стари филми, направени преди десет и даже повече години, и не би трябвало да бъдем особено строги и взискателни към тях. Още повече, че те си имат и своето историческо оправдание: та нали повечето от филмите от този период са били именно такива. И все пак като че ли има смисъл да се говори и за тях, да се опитаме да правим изводи и от тях. Защото и днес въпреки изминалото време имаме филми, които се отличават от тези, за които споменах, само по годината на производството в надписите, по изгърканото от въртене копие и по избелелите цветове, ако филмът е цветен.

Та да се върнем отново към тия шест филма на Юлий Стоянов.

Класикът на архитектурата на нашия век — Корбюзие — споменава, че всяка фасадна завъртулка винаги прикрива някаква грешка на конструкцията. Прекаленото разчитане на обяснителния дикторски текст в тези филми като че ли въобще лишава режисьора от грижата за чиста, нагледна конструкция. Конструкция, която да изяви най-добре същността на обекта, на темата. Тя цялата



Кадър от документалния филм „Пристижище“.

е затрупана именно с тези фасадни завъртулки. Затова всичко остава на нивото на конкретната информация. Даже такъв епизод от филма „По далечни брегове“ като срещата на българите емигранти с първия български параход, пристигнал при бреговете на Южна Америка, епизод, потенциално зареден с образност и силна емоционалност, в който „има хляб“, както се казва, остава на нивото на сухото информационно отбелязване на самия факт.

А за да имаме обобщеност, трябва да има и художествена образност, в случая кинообразност. Нещо, което липсва във филма, за който става дума.

„Ако ни отвращава това, че някой от авторите само копира действителността, то би било по-точно и по-правилно да наричаме това копиране на някои овехтели вече образци за трактуване на действителността...“ (полски критик Ижиковский).

Новото в изкуството е тясно свързано с новата художествена образност.

Това много добре почувствува Христо Ковачев, реализирайки филма си „Светлини и хора“. Това е филм, в който се появи подчертано образно мислене. Филм, който посочи пътя на тях, които бяха неудовлетворени от предишното и поне вътрешно търсеха изход от положението, нов път.

Вторият период от творчеството на Юлий Стоянов е период, в който всеки нов филм е опит за завоюване на нова творческа територия, проверка и търсене на нови неща.

Тази смяна в развитието на Юлий Стоянов не е рязка. Между двата периода той прави към единадесет културни периоди. Почувствувал неудовлетвореност от предишното си творчество, Стоянов превръща тия културни периоди в своеобразна творческа лаборатория. В тях той се занимава с материал, който и в живота му е по-близък, по-познат — културните събития на страната. Има една особеност при работата по тези периоди: още преди започването на филма той има свое отношение към материала, с който се сблъсква. Това отношение се проявява още в самия подбор на обектите. Точно заради това, заради появата на нотка на заангажираност работата по културните периоди никак не е маловажна за формирането на авторското начало в творчеството на този режисьор.

Филмът „Пристанището“, с който започва вторият период от творчеството на Стоянов, бе художествена реакция на откритието, което направи Христо Ковачев за българското документално кино. Малко крайна, перспективна, макар и не съвсем сполучлива като резултат в конкретния филм. Ще се опитам да обясня защо.

Замислената образност в тоя филм е: пристанището работи като механизъм, сложен, но единен механизъм, и когато в него спре една част, спира и бездейства целият механизъм. За илюстриране на механизма се избира часовник. И за прокарване на образа-механизъм няколко пъти лейтмотивно се връзват метафорични кадри на часовникар и часовников механизъм. Т. е. вместо стигане до образа на пристанището-механизъм чрез самата конструкция, чрез ритъма на кадрите от пристанището се получава просто илюстрирана образност чрез метафоричните кадри на часовникаря и часовниковия механизъм. (Стига се до образност, но до илюстративна образност.) Струва ми се, че това е неправилното построяване на кинометафората, буквално прехвърляне на литературната метафора в киното. А между литературната метафора и кинометафората има съществена разлика. Литературната метафора се дава статично, в своя завършен вид, тя съществува и читателят трябва само да я възприеме. Кинометафората съществува в своя процес и се реализира чрез зрителя, той я осъществява. Ако образно сравним литературната метафора с един възел, при кинометафората зрителят сам трябва да завърже този възел, формата на който му е подсказана от предишния ход на филма, от предишното натрупване. Оттук и активизирането на зрителя в документалния филм чрез метафората и образността на епизодите.

Реализирането на образа пристанище-механизъм чрез кадрите от пристанището би активизирало зрителя, защото тогава този образ би се създал в него, той сам би стигнал до него и би го оформил.

„На киното далеч не винаги се удава да покаже това, което може лесно да се изрази с думи. Ето да вземем напълно възможното в литературата сравнение: „Пътят е прав като стрела.“ Монтирайки в киното кадъра на пътя с кадъра на

стрелата, начертани, да кажем, на лист чертожна хартия, ние едва ли бихме получили сполучлив образ. Но ако в самия кадър би се получила чистота на линиите, събиращи се някъде към хоризонта като стрела, образът на правия път би се *създавал* от екранното изображение. Това е важна особеност именно на кинематографическия троп, който с развитието на киноизкуството все повече отива в дълбочината на кадъра, а не се строи само от паралелния монтаж, както това се правеше в зората на киното и както това се прави в литературата. Още академик А. Н. Веселовски е отбелязвал: „Тропът в аристотелевия смисъл на думата предполага паралелизма на впечатленията, тяхното сравнение.“ В киното принципът на „паралелизма на впечатленията“ остава, но в много случаи е изчезнала необходимостта от паралелното сравнение на двете изображения.“ („За жанровете в документалното кино“ — Л. Рошал — „Искусство кино“ 27, 1965 г.)

Филмът „Дни“ вече е майсторско овладяване и въплътяване на тия принципи. С тази разлика, че в случая те се прилагат върху исторически материал.

Не случайно този филм бе така високо оценен на миналогодишния варненски кинофестивал, като му бе присъдена наградата „Златната роза“.

Незапознатостта ми с практическата режисьорска работа върху исторически материал в документалния филм ми пречи да проявя аналитично отношение към тази творба. Но мога да почувствувам и да отбележа умелото и точно използване на пластичните и звуковите средства за създаване на съвременна документална кинообразност, например:

— точното и своеобразното разрешение на звуко-зрителния образ на привидното спокойствие на страната в няколкото дни на нейния неутралитет — чрез съчетанието на публикуваните във вестниците от тези дни реклами за сапуни, шапки, нови филми, метеорологични съобщения за времето с мелодията на шлагера от това време;

— сполучливият опит за създаване състоянието на очакване при формирането на новия кабинет — чрез дикгорския текст, натрапчиво съобщаващ за минаването на часовете и екранното изображение на празния салон, празната стълба, парадния вход. Неодушевената материя на двореца сякаш оживява в напрегнатото състояние на очакването.

Художественият максимум на външното отразяване на обекта е импресията. „Светлини и хора“ и още няколко филма отбелязаха резултатите в тази област. „Другарска среща“ на Юлий Стоянов посочи една нова тенденция в документалния ни филм.

„Огледът на обкръжаващия ни свят е вече отдавна направен и вече е време да се отправим в друго пътешествие — към човека“ — е заявил професор Босак на миналогодишния краковски кинофестивал, полемизирайки с апологетите на „правдата на голия факт“.

Юлий Стоянов във филма си „Другарска среща“ се отправя именно към такова пътешествие.

И тук отново се връщам към темата за авторския филм и констатацията, че за да има авторски филм, трябва да има автор. Автор, който понякога се създава, минавайки дългия път на противоречия, несполуки, лутания. Но най-вече на търсения!

Когато мисля за авторския филм в документалното кино, имам предвид преди всичко филма „Другарска среща“. Именно в „Другарска среща“ се чувства най-добре и творческата личност на Юлий Стоянов.

Има принципна разлика в подхода към материала между този филм и всички предишни. Тук Юлий Стоянов не се залавя със задачата да ни представи външните белези и черти на обекта, да ни го покаже или да ни разкаже за него. Нещо, което в доброто си изпълнение е било критерий за предишния етап. Тук той се стреми да извади, да изрази същността на обекта. Да намери себе си и своето в тази същност.

Авторски е и изборът на темата в този филм (идеята е на оператора Иван Цонев) — в нея има нещо автобиографично, изстрадано, свое. И това намира своето отражение в постигането на плътната органика на филма.

Кадрите имат своята натовареност, функционалност, стойност. Не знаем дали си спомняте близкия план на един от участниците в срещата, вмъкнат в



Из филма „Дни“

момента, когато звучи мотивът на неговата и тая на другарите му младост. По даден съвсем късо, кадърът дава да разберем, че мотивът на тази младост вече не се улавя от това обърнато към камерата ухо. Такъв точно и фино направен нюанс е изключение в нашето документално киноизкуство.

Или обобщаващия финален кадър на масата с остатъците от неизяденото и неизпитото, който ни връща назад към началото на филма, когато се подреждаха масите, припомняйки с това отново целия филм и фиксирайки звученето на темата.

Във филма „Другарска среща“ образността става почти незабележима, ненатрапчива, но заедно с това получава и своя авторски, индивидуален от-тенък. Тук тя престава да бъде затворена в рамките само на визуалните средства („Пристанището“) и използва (както и в „Дни“, но тук на съвременен материал) пластично-звуковия арсенал с цялото му многообразие.

*

Формирането на един автор е резултат от избистрянето на неговите идейно-естетически позиции. И колкото те са по-определени, толкова се увеличава доверието и пристрастието на автора-режисьор в аналитичния подход към материала, от който му предстои да прави филм, т. е. в подхода към материала без предварителна схема. И обратно, при едно неустановено светоусещане режисьорът може да разчита само на предварителна схема от страх, че иначе материалът ще го затрупа, обърка, дезориентира. Тогава режисьорът се чувства принуден да провежда тази схема въпреки съпротивата на материала.

Както посочих, художественият резултат от работата над „Пристанището“ е неубедителен, защото подходът към жизнения материал си остава все още стар — по предварително изработена схема-конструкция. Предварително е уточнено и образното решение, което на снимачния терен поради отказване от изследователския подход към обекта не търпи изменения или замяна с друго и изисква само по-добра или по-лоша илюстрация.

В „Дни“ такава предварителна схема би могла да бъде сценарият. Но Юрий Стоянов я развива и обогатява, изхождайки и сблъсквайки се с материала, който му е предложила самата тема на сценария.

В „Другарска среща“ имаме още една промяна в подхода към жизнения материал.

„Какво е състоянието на хората, които са се срещнали петнадесет години

след завършването на техникума? Какво се е случило с тях през това време?“ — това са въпросите, които си задава Стоянов, пристъпвайки към филма. И тия въпроси, изисквайки отговор, предполагат вече аналитично отношение към материала. Същите въпроси авторът-режисьор едновременно отправя и към себе си, защото и той е на възрастта на героите си, защото тази другарска среща е и негова другарска среща. Преценявайки героите си, той преценява и себе си, откривайки или не откривайки свои черти и признаци в участниците на тази среща.

Творческият подход, методът, с който е заснет филмът, налагат постоянен процес на изменения, развитие и преосмисляне на оформящата се конструкция и кинообразност, постоянно откриване на нови конфликтни линии, черти, детайли, възможности, с които потенциално разполага жизненият материал. Това е система на най-непосредствена връзка между автора, професионалиста, от една страна, и жизнения материал, от друга. Система, в която и двете страни се намират в състояние на динамичен контакт, с едно постоянно взаимовлияние. И този процес продължава при всички етапи на създаването на филма: подготвително-проучвателния, снимачния, монтажно-озвучителния.

Например чак след заснемането на целия материал на срещата се оказва, че четирима от поканените не са присъствували на нея, и съвсем закономерно дойде идеята и решението да се намерят тези хора, а камерата и микрофонът да фиксират причините на тяхното отсъствие. Така се родиха основните стълбове, на които се крепи материалът на цялата среща, конструкцията на филма в завършения ѝ вид. Именно тези епизоди разширяват рамките на конкретната среща, обогатявайки и разширявайки с това звученето на филма.

При монтажния период — епизоди и детайли, планирани за едно или друго място, в едно или друго съчетание, намериха най-органичните си места и съчетания, за да прозвучат с цялата си същност, за да се изявят най-точно и пълно.

При озвучителния период — идеята за звуковото присъствие на сигнала от „Млада гвардия“, съществуваща и преди това, но смесена с други идеи и находки се очисти и намери своята драматургическа стойност.

Пътят към авторското кино изисква не отблъскване, а, обратно, привличане на други автори, единомишленици. Не случайно през първия период Юлий Стоянов снима с различни оператори, докато през втория, периода на авторското формиране, той вече търси помощта на съмишленика и го намира в лицето на оператора Иван Цонев.

Да проследим как това сътрудничество се отразява в последните филми на Юлий Стоянов.

В „Пристанището“ още съществува неизживеният стремеж към композиционно ефектни кадри, към екстрени ракурси, към ефектното силуетно изображение, към красивия залез или изгрев. А заедно с това и към уравновесената фотографски-статичната композиция, към общия план за сметка на търсенето на точно намерения детайл. Казвам: неизживияното още, защото тук едновременно се чувства и зараждането на съмнението към тази киноестетика, известно неудовлетворение от нея. Нагледен пример за това са кадрите на отразяващите се във водата силуети на кораби и кранове. Те спокойно биха могли да бъдат първите кадри на филма след надписите. Но създателите като че ли малко се притесняват и срамват от пластичната им ефективност и красотата и ги слагат под надписите: те нито се решават да ги сложат самостоятелно, нито да ги изхвърлят и да се откажат от тях.

Стремежът към ефективна операторска работа на Иван Цонев в този филм идва не само по линията на реакцията срещу еднообразната сивота на пластическите решения в студийната продукция от предишните години, но и по още една линия: режисьорският подход към материала по предварителна схема дава своето отражение и в работата на оператора, настройвайки го към фиксиране и илюстриране на тая схема, а не към активно проучване и анализиране на обекта с камерата. И като фиксатор на тази схема той съвсем естествено излива художествените си амбиции в търсенето на възможността за най-ефектното си представяне.

След работата върху историческия материал в „Дни“ Юлий Стоянов заедно с операторите Иван Цонев и Христо Рачев пристъпват към работата по филма „Другарска среща“. Тук аналитичният подход на режисьора към материала предполага един нов вид операторска активност. Особеността на отразяването събитие наложи двамата оператори да „улавят“ и да фиксират необходимото в неповторимите моменти на неговото развитие. В такива случаи режисьо-

рът не винаги успява да посочи и да уточни към какво именно трябва да се насочи камерата. Цялото събитие също не би могло да се заснеме, тъй като не би стигнал материалът. Затова всъщност те — операторите, — фиксирайки с камерата този или друг момент, правят особен вид предварителен монтаж. И егоистичните операторски амбиции за самостоятелно и самоцелно представяне отстъпват място, жертвуват се за най-пълноценното постигане на основната идея на филма. Процесът на развитието на творческия метод съвсем закономерно довежда до използване на раздвижена натурална композиция на една наблюдаваща и отбираща камера. Тук операторската работа е неотделима от режисьорската и обратно.

Измененията в режисьорския подход към жизнения материал се отразяват и в промяната на линията на звуковата партитура. Докато в „Пристанището“ тя е още стеснена — използва се илюстративна музика и дикторски текст, обясняващ и свързващ кадрите, подаващ някаква обща аморфна информация, в „Дни“ звуковата партитура се обогатява и на нея вече се разчита много повече. Тя започва да играе съществена драматургична роля. Такъв е примерът с шлагера в споменатия вече епизод на привидното спокойствие на неутралитета. Дикторският текст става точен и пестелив.

В „Другарска среща“ звукът освен намерените и използваните в предишните филми качества се обогатява и с жива реч. Реч, която се подава не само за подчертаване на натуралността на атмосферата. В точното подбиране на кадри с нужни реплики тя се използва и за изявяване на същността на темата, за подчертаване на авторското отношение към събитията. Дикторският текст вече не е повествователно илюстративен. Той получава и нова форма, като се подава чрез човека, който прави интервюта и води репортажа. Освен служебната си функция — воденето на разказа — тук този своеобразен дикторски текст се обогатява с нова задача — разкрива някои страни на материала и авторското отношение към него.

Идентична драматургическа задача, много пестеливо, точно и действено изпълнява и музиката, по-скоро музикалното оформление — първите акорди от песента „Млада гвардия“.

Така че целият звуков арсенал е поставен в служба на една и съща авторска задача.

*

Филмът „Пристанището“ на Юлий Стоянов като че ли няма определен адресант или може би адресантът на този филм е от професионалните кинематографски среди. В „Дни“ той излиза от рамките на тясно професионалния разговор и адресант на филма става широкият масов зрител. Филмът „Другарска среща“ си има вече и точния, конкретния адресант — хората от поколението на режисьора, хората на възрастта на тия, които са се събрали на другарската среща. Юлий Стоянов се обръща с филма си към тях, подканяйки ги да огледат изминатия път, себе си, бъдещето. И точно защото той адресира филма си към своето поколение, точно затова този филм стига до най-масовия зрител; това, че филмът си има точен адресант, усилва звученето му, придавайки му вид на интимен разговор, на споделяне на мисли, чувства, наблюдения между автора и всеки зрител поотделно.

Един от белезите на авторското начало е и наличието на собствен кръг от теми и въпроси, които вълнуват съответния автор и които той разработва, докато не изчерпи и не затвори кръга на проучването им. Лутането по различни теми при Юлий Стоянов, струва ми се, е свидетелство не толкова за интереса към всичко, което го обкръжава, колкото свидетелство за търсенето на своята авторска тема.

ЕДУАРД ЗАХАРИЕВ

„И ТЕ ЩЕ СТАНАТ БАЩИ“

(Оригинален надслов „Бащи и деца“)

Сценарий и режисура — Марио Моничели; в главните роли участват — Виторио де Сика, Антонела Луалди, Марчело Мастоияни, Франко Интерленги, Мариза Мерлини, Мемо Каротенуто, Лорела ди Лука и др.

По дългите, спуснати две педи под коленете рокли на дамите, по прическите им, а и по широко разкроените сака на мъжете не е трудно да се открие десетгодишното закъснение, с което този италиански филм идва у нас. За съжаление тази късна дата на българската му премиера не ни изправя пред случай на наваксване на пропуснатото, не ни среща със забележителна творба, която би оставила непрости мо бяло петно в кинокултурата ни. Ние ще си караме все тъй — без да познаваме нито един филм на Антониони, без да правим каквито и да било усилия поне сега, поевтинели вече, да доведем на наш екран прочутите произведения на Бергман, Стенли Крамер или Бунюел. В замяна на това преровихме прашните лавици на третокачествените изделия, спираме очи на явни търговски фабрики. Без всякакво съмнение „И те ще станат бащи“ принадлежи към тях. Макар и в него да участват много добри актьори, макар да е дело на режисьор, иначе с явни професионални достойнства. Затова все пак има епизоди, които искрено ни размиват, затова има места в изпълнението на Виторио де Сика, които подсказват щедростта и великолепието на дарбата му.

Атанас Свиленов

„УЛИЧКАТА“

Сценаристи: Акош Керес и Тамаш Рени; режисьор — Тамаш Рени; оператор — Ото Форгач; в ролите — Мари Тьорьочек, Габор Конц, Шандор Хорват и др. Производство — Студия „Мафилм II“, Будапеща.

Такива филми не донасят международното признание на една кинематография, но те оформят онзи плътен и стабилен фон на сериозно и честно изкуство, без който авангардните творби са невъзможни.



Из италианския филм

Героите на филма „Уличката“ са хора на трудовото всекидневие. Тяхната история е трагична, но напълно вероятна. Логиката на събитията е убедителна, социалната среда в тази на пръв поглед камерна драма присъства естествено и широко. Авторите изследват любовта на двама млади хора, работник и работничка, навлизат в техните най-лични проявления, за да открият там същността на техния морал. Ситуацията е драматична, между двамата влюбени застава трети човек, събитията се развиват по такъв начин, че неизбежно водят към сантименталност. И тъкмо в това е едно от съществените качества на този скромен филм, че като ни въвежда в една чисто лична, лю-

„КАВКАЗКА ПЛЕННИЦА“

Сценаристи — Морис Слободской, Яков Костюковский, Леонид Гайдай; режисьор — Леонид Гайдай; оператор — Константин Бровин; в ролите — Наталия Варлей, Александър Демяненко, Владимир Етуш, Юрий Никулин, Георгий Вичин, Евгений Моргунов и др. Производство „Мосфилм“, 1966 г.

„Ако в света сега има по-малко смях, то за това отговаряме ние: така наречените творчески работници.“

Франк Капра

В последните години интересът към простата, стара смешна комедия на триковете се възроди и в западното, и в социалистическото киноизкуство. Трудно е да се обясни това явление в широк план, но очевидно не е случайно, че в съветската кинематография се появиха филмите на Леонид Гайдай. Преди всичко за това благоприятствува новата обществена и творческа обстановка. Отдавна мина времето, когато режисьорите, които внасяха в комедийните елементи на буфонада и циркова ексцентрика, биваха обвинявани във формализъм и в измяна на сериозните принципи на социалистическия реализъм. Но създаването на комедии, които носят радост, отдиш и естетическа наслада на

хората, е трудна работа; тя изисква специфична нагласа на таланта, призвание. Леонид Гайдай принадлежи към малцината съветски режисьори, които решиха с вяра и сърие, по новому да служат на смешната, жизнена муза на комедията, и вече имаме основание да смятаме, че няма да ѝ измени никога.

Когато на съветския екран се появи неговата комедия „Операция БГ“, критиките приветствуваха възвръщането (в ново качество) на класическата ексцентрика и буфонада. И наистина стилът на тази динамична комедия беше изграден само върху чист, разяк гротесков маниер, без психологически натрупвания. В новата му комедия „Кавказка пленница“ смешните положения се строят пак върху трикове и недоразумения, основани на откровена ексцентрика. За съжаление този път авторът не се доверява изцяло на този принцип. Разказвайки ни леко и забавно новите похождения на своя постоянен герой Шурик, той се изкушава да вмести в средата на хумора остри тонове на сатирата (чрез образа на другаря Саахов); като въвежда отново знаменитата тройка „смешници“ Юрий Никулин, Георги Вичин и Евгений Моргунов, в която наистина можем да открием възродени най-добрите традиции на старата филмова актьорска школа на условната пантомима, Гайдай не използва най-интензивно присъствието на тази тройка. А главната героиня — мила и очарователна — е по-скоро персонаж за



Наталия Варлей във филма „Кавказка пленница“

ревию, отколкото за комедия. Режисьорът се стреми да обхване в една концепция елементите на битовата, социалната и триковата комедия и така отстъпва назад към онази позната жанрова неопределеност, която доскоро ни затрудняваше, когато трябваше да разграничим лиричната комедия от ревиюто и обществената сатира. Там, където са използвани триковете, гонениците, недоразуменията — там комедията живее пълнокръвно, но във филма често се губи комедийният темп, неговата мълчиеност и лаконизъм.

И все пак „Кавказка пленница“ е една от добрите комедии, които сме гледали в последно време; тя ни припомня, че не сме отвикнали да се смеем.

Вера Найденова

„ОРДЕНИ ЗА ДЕЦАТА ЧУДО“

Сценарист и режисьор — Райнер Ерлер; оператор — Вернер Курц, в роли-те — Карл Хайнц Шрот, Едит Хеерхем, Ханс Дитрих и др. Производство — „Бавария-филм“, ГФР.

Рядко в западноевропейската продукция може да се срещне произведение, изпълнено с толкова директно сатиричен смисъл, с такава безпощадност към падението на нравите, към обществената порочност и гнилот. Самото съдържание на филма „Ордени за децата чудо“ е акт на гражданска смелост, която граничи с подвиг. Затова колкото и да ни впечатлява неговата художествена форма и умението на неговия създател Райнер Ерлер да изгради строг и завършен гротесково-сатиричен стил, онова, което най-силно респектира тук, е, че стрелите на тази сатира нескрито са насочени към сериозни обществени недъзи. Действието се развива в измислена страна, адресът е иронически маскиран: „Всяка прилика с действителни лица и събития е случайна“ — ни предупреждават още в началото, но никак не е трудно да се открие пряката алюзия за бонската държава, тук непрекъснато се говори за хора, които произвеждат оръжие (това са най-богатите и най-знатните мъже на страната), а епизодът в ресторанта е едно недвусмислено напомняне за реваншизма, за това, че мнозина в тази държава не са забравили нито военните песни, нито автоматите.

По своята разобличителна сила този филм се нарежда до произведенията на видните западногермански кинорежисори Шаудте и Хофман. Но ако във филмите на Хофман „Ние, децата чудо“ и особено в „Призраци в замъка Шпесарт“ сатирата е облечена в пищна веселост, ако режисьорът бора-ви повече с двусмислието и иносказанието, Ерлер следва безпощадната логика на сериозното и страшното. (С това донякъде може да се обясни и по-малкият успех, който неговият филм има сред зрителите). Хуморът отстъпва място на сарказма, забавният момент е сведен до минимум. Сатирата се гради върху недоразумението, но комедийният ефект от комбинациите на мошеника Циглер е много по-малък от разобличителния. Защото в този филм не става дума за нрави, които могат да се поправят чрез осмиване, а за поквара на цял държавен апарат; дискредитирани са бюрократичните порядки, които дават възможност за разцвет на ко-



рупцията, престъпленията и гешефтите; сами престъпници, висшите чиновници нямат друг избор, освен да узаконят и дори да възнаградят едно ново престъпление.

Създаден за телевизията, филмът е издържан почти изцяло в една телевизионна техника на изображението. Пределната обобщеност и концентрация проникват във всичко, включително и в актьорската игра. Тук нещата се извършват с някаква механична ритуалност, пределният лаконизъм стига до педантичност. Така се оформя гротесковата деформация, която засилва сатиричното звучене на произведението.

В. Н.

„МЕЧТА“

Сценарист и режисьор — Пуриша Джорджевич; оператор — Михайло Попович; в ролите: — Оливера Вучо, Любиша Самарджич, Михайло Янкетич, Мия Алексич и др. Производство: „Авала филм“ — Белград.

Както в редица югославски филми от последно време, и тук антифашистката борба е показана откъм нейния психологичен и морално-етичен план. За Пуриша Джорджевич, сценариста и режисьора на филма, войната сама по себе си не е предмет на изследване; тя е среда, в която по-изострено се откроя-

ват интимните човешки дилеми и изпитания.

Впрочем филмът започва с една кратка документална хроника за събитията на войната, за това, че през октомври и ноември 1941 г., когато почти цяла Европа е окупирана от немците, две малки югославски градчета са освободени от местната съпротивителна армия. Създателите на филма искат да разкрият народното въодушевление, различно от патоса, да анализират сложния социален и обществен характер на масовата съпротивителна борба. Те обхващат всички подробности на живота, целия негов поток и го представят в десетки епизоди, без да развиват докрай нито един. И характеристиките на многобройните герои не са показани подробно, макар че всеки от тях притежава „особени белези“, носи своя тема. Тук няма интрига, диалогът е фрагментарен, а една тъжна народна мелодия се връзва винаги там, където се ражда трагизмът. И сред всичко това — мечтата на двама влюбени за щастие, за бъдещето... Хрониката се разкъсва; действието във филма се превръща в една движеща се реалност, където многократно се фиксират едни и същи човешки състояния; мечтата е материализирана чрез предполагаеми разходки в бъдещето. Така постепенно ни се натрапват амбициите на авторите да изградят един сложен филм — и по материал, и по вътрешна мащабност. Идеята е недоизказана; постепенно чрез



Оливера Вучо и Любиша Самарджич във филма „Мечта“

натрупване на нови ситуации и взаимоотношения обемът на тази широка картина на събитията трябва да се разшири; у зрителя трябва да се роди обобщение за безсмислието и жестокостта на войната. И критерии за човешки стойности. Победата е временна, врагът е силен, смъртта е жертвена; дори и обречен, човекът умира достойно... или недостойно като немския палач.

Но тези благородни и сериозни идеи не достигат до зрителя, защото сложната разноплановост на филма се превръща в нееднородност, защото, избрали формата на артистичния еkleктизъм, авторите не проявяват задължителния в този случай строг подбор към онова, което изобразяват. Прекалено битовите сцени се редуват с иреални видения, а „темите“ на героите се превръщат в някакви неразгадаеми натрапливи идеи. И макар че условността в съединяването на епизодите се осъществява от един от най-опитните оператори на югославското кино — Михайло Попович, — във външно еднороден стил, филмът остава без фокус, без контур, а следователно и без единно художествено и философско внушение.

В. Н.

„ОПАСНИ СЪПРУГИ“

Сценаристи — Едуардо Антон, Луиджи Коменчини, Марчело Фондато и Уго Гуера; режисьор — Луиджи Коменчини; оператор — Армандо Нануци; музика — Доменико Модуньо и Феличе Монтанини; в главните роли участвуват: Силва Кошина, Ренато Салватори, Дориян Грей, Франко Фабрици, Марио Каротенуто, Джорджия Мол, Пупела Маджио, Мария Пия Казилия и други.

Това, което написах за филма „И те ще станат бащи“, мога почти дума по дума да повторя и за „Опасни съпруги“. Десетгодишната дистанция ни предоставя чудесна възможност да видим как търговският киноконвейер превръща всичко в стандартни близнаци, въпреки различието в тематиката, въпреки променяния се актьорски състав.

Мога да добавя, че „Опасни съпруги“ е по-неприятен обаче от „И те ще станат бащи“. Докато във филма на Моничели все пак семейните недоразумения са представени тъй, че можеш да повярваш в някаква делнична правдоподобност и непосредственост, в „Опас-



Джорджия Мол във филма „Опасни съпруги“

ни съпруги“ се долавя лъхът на съчиненото, на изфабрикуваното. А и самите герои в по-напред разглеждания филм са с черти на обикновени симпатични средни италианци, докато в „Опасни съпруги“ те са скучаещи в лоното на дребнобуржоазната пошлост безделници, които авторите на филма нито за миг не смеят да изобличат, да иронизират поне.

А и актьорите тук съвсем не достигат равнището на онова, което е на лице в „И те ще станат бащи“. Франко Фабрици е най-органичен, макар да е далеч от ролите си във филмите на Фелини. Ренато Салватори с нищо не подсказва, че след няколко години ще създаде ярко драматичния образ на Симоне в „Роко и неговите братя“ на Лукино Висконти. Тук той е конвенционален симпатичен младеж. Силва Кошина си остава това, което по начало си е — умее да се съблича, да ходи със

по нашите екрани



Сцена от филма
„Две години над пропастта“

„сексуален подтекст“, да се усмивха станиолово, но едно не може — да играе. Тук това личи май повече от всякъде другаде.

А. С.

„ДВЕ ГОДИНИ НАД ПРОПАСТТА“

Сценарий: — В. Дроздов, А. Евсеев и Л. Трауберг; режисор — Тимофей Левчук; оператор — Вл. Бойтенко; музика — К. Жуковски; в главните роли — Н. Веселовска, Л. Хитяева, И. Бунина, Н. Гриценко, А. Барчук. Производство: студия „Довженко“ 1966

Този нов съветски филм, производство на студия „Довженко“, се гледа с удоволствие. Темата не е нова и трябва да отбележим, че неведнъж и дважд сме гледали в различни комбинации повечето събитийни ходове на интригата, че много от героите напомнят видени вече образи, че мнозина от актьорите в желанието си да наблегнат върху важноста на мисията, с която са натоварени героите им, се движат с такива сериозни и напрегнати лица между висшите офицери от Гестапо, говорят с такова запъване, че би ги запозрял и арестувал първият дворен паза, а какво остава за гестаповците. Но тези слабости са по-скоро остатъци от една изживяна вече схема на кри-

миналния жанр в съветското кино. Важното е, че авторите са подхождали към задачата си с необходимата задълбоченост и обективност, филмът притежава нужния за жанра динамизъм и същевременно богат психологически подтекст на образите, сполучливо са избягнали всички нотки на патетизъм и мелодраматизъм, които някои от ситуацияите без съмнение предлагат.

Повтарям, филмът се гледа с удоволствие въпреки баналността на някои от елементите на фабулата, защото такива баналности са неизбежни във всички творби от жанра. Но особеностите и характерът на криминалния жанр са такива, че те винаги съумяват да възбудят интерес сред зрителите при достатъчно занимателност на сюжета и добро професионално ниво на реализация — качества, които „Две години над пропастта“ безспорно притежава. Такъв род филми са необходимост в екранния репертоар, стига обаче те да не стават негови „гвоздеи“.

Мария Рачева

„ОЧАРОВАТЕЛНА ДЕВОЙКА“

Сценарий — Радуга Куташи; режисор — Лучиан Брату; оператор — Тиб. Олах; музика — Р. Оханицки; в

Сцена от филма
„Очарователна девойка“



главните роли — Маргарета Пъслару, Емерих Шефер, Шефан Йордаке, Производство Букуреш, 1965 година.

В една своя статия румънският кинокритик Валериан Сава със задоволство отбелязва, че напоследък съвременната тема е доминираща в румънското кино и че благодарение на нейното дълбочено третиране и високо, съвременно професионално равнище на реализация някои филми дават основание да се предполага зараждането на румънска „нова вълна“. На първо място авторът споменава филма „Очарователна девойка“.

Ако си послужим с някоя от шампите, които употребяваме за тематична квалификация на филмите, трябва да кажем, че филмът третира проблемите на съвременната младеж. По-точно перипетиите на едно хубавичко момиченце, което на всяка цена иска да стане актриса. Това не ѝ се удава, защото (както дълбокомислено ни поучава един от героите на филма), „за да се стане актриса, не стига само чарът“. В същия тон, за да се направи съвременен проблем филм, съвсем не стига да се вземат двама добри актьори и една популярна естрадна певица, да се разхождат от квартира на квартира, коя от коя по-люксово обзаведени (румънците все още се радват на белите телефони, измъкнати от реквизиата на френското и италианското салонно кино), после да летят през нощта сле-

ки коли из великолепно осветените букурешки булеварди (снети в ракурс а ла Шан'з Елизе) и през цялото време да водят диалози за живота и смисъла на изкуството, цитирайки от време на време Сартр или някого друго.

Играта на Маргарета Пъслару представлява концерт от лоши театрални шампи (кога ли е успяла да ги усвои, след като само от една-две години играе в театър?), от шаржиране и неискреност. Въобще проявите на тази млада актриса ме карат да мисля, че далеч не всички млади момичета с подобни на нейната героиня амбиции свършват така зле, както самата героиня. Някои все пак успяват.

Оценки като тази едва ли биха могли да охладят ентузиазма на румънските критици, защото те не четат нашите рецензии, както и ние техните. Но не мога по повод на „Очарователна девойка“ да не подхвана отново безкрайния и уви! безполезен разговор относно критериите, които играят роля при купуването на чужди филми за нашите екрани. Защото, съдейки по програмата на кината напоследък, положението в тази насока непрекъснато се влошава. Филми като „Очарователна девойка“ не дават абсолютно нищо на зрителите, нямат дори елемента „развлекателност“, с който обикновено се извиняваме, когато купуваме филми без никакви художествени качества.

М. Р.

по нашите екрани

НОВАТОРСКА КОНЦЕПЦИЯ ЗА КИНОТО

ГЕОРГИ СТОЯНОВ — БИГОР

Всяко поколение по новому прочита стигналите до него истории за големите събития в живота на отделните народи или на човечеството — възприема ги от свой ъгъл, съпоставя фактите на миналото с явленията на съвременността, преосмисля ги и им дава емоционална окраска, като се ръководи от сегашния си опит, нанася поправки, пренебрегва едни неща и отправя погледа си към други, влиза в конфликт с традиционните схващания, отхвърля ги или ги „редактира“, възстановява и преоткрива ценности, които по-рано или не са забелязвани, или чисто и просто по нечие съображение са били премълчавани.

Аз имам предвид възловите, кардиналните събития, имам предвид в случая Великата октомврийска социалистическа революция и предизвиканите от нея през последните пет десетилетия качествени изменения почти във всички сфери от развитието на нашия свят: социална структура, цивилизация, битие, съдба на милиони хора. Едва ли човечеството познава по-динамична революция, която не само е разрушавала, отхвърляла, но преди всичко е съзирала, прокарвала е и прокарва нови пътища за народите, утвърждавала е и утвърждава по-прогресивни начала във взаимоотношенията между индивида и обществото.

Дори когато гледаме на екрана хроникални ленти от революцията и гражданската война, те въздействуват върху нас, съвременниците, съвсем актуално.

... Бурни манифестации на петроградски и московски работници, претъпкани влакове с червеноармейци, младежи с будьоновки, разруха, глад, хора в старомодна облекла и пак будьоновки, тачанки, коне, щикове и лица, които се мярват, уви, за миг — усмихнати или замислени — и които никога няма вече да видим...

Къде са отишли?

Какво е станало с тях?

Значи такива са били и Айзенщайн, и Вертов, и Сергей Василев, и Довженко, и Ром, преди да станат кинорежисьори. Значи така са изглеждали бащите на днешните професори, конструктори и академици, на Гагарин и Валентина Терешкова, тия, които при нищета, при недостиг на гориво, при нечувано тежки условия — и вътрешни, и външни — са отстоявали революцията, победили са капиталистите.

Колкото пъти се „срещам“ с тия образи, толкова пъти ме хваща яд на кинооператорите, че не са задър-

Сергей Айзенщайн



жали камерите си по-продължително, по-подробно върху тях... А кой знае — може би те ни са по-свидни именно поради оскъдността на изображението. А може би и поради факта, че и във вида, в който са дошли до нас, някак си по-добре разбираме величието им, знаем повече за тях, отколкото те самите за себе си...

Няма съмнение, че за тази революция, за нейните резултати и още по-точно за значението ѝ за бъдещето не само на русите, а и на цялото човечество, като че ли все още нямаме пълна представа. Не е по силите вече на един специалист, на един изследовател да обхване замаха ѝ, многоаспектността ѝ, динамизма ѝ.

Енциклопедиите и учебниците бързо остаряват. Такова е положението и с

повечето от досегашните „световни“ истории на икономиката, астрономията, физиката, химията, просветното дело, литературата, изкуството. Толкова напред е отишла и толкова много се е специализирала вече съветската наука, че и средно интелигентният човек трудно би се ориентирал даже в терминологията на комуникетата във връзка с космическите полети. Толкова гигантски, невероятен е скокът от тази „Русия в мъгла“, която бе видял някога Херберт Уелс, до сегашния Съюз на съветските социалистически републики.

Смятам, че именно за този скок е говорено и писано и много, и съвсем недостатъчно.

Това се отнася еднакво както за икономиката, така и за различните клонове на социалистическата култура. Разбира се, в това число и за социалистическия кинематограф, който се е формирал и утвърждавал в общия ход на културната революция.

Именно за този кинематограф, за отделни моменти от неговото развитие бих искал да споделя някои мисли.

Аз казах вече, че всяко поколение вижда и преоткрива неща, които са се изплъзвали от погледа на по-предшните. И това е напълно естествено, щом за всеки етап от развитието, особено на изкуството, се менят и ракурсите при ползуването на опита, на традициите от миналото. Освен това за творческата дейност на една личност, школа, а ако щете в края на краищата и за цял обществен строй съдим по равнотежката в момента от целокупното развитие на фона на това, което са извършили и вършат другите. В такъв смисъл смятам, че такава равнотежка, реална — без суперлативи, но и без пренебрегване на очевидни успехи — е повече от необходима в навечерието на петдесетгодишнината от шурма на Зимния дворец.

Сега, през разстоянието на времето, поставям ли на везни съветската кинематография, не може да не признаем международното ѝ значение, трудно бихме могли да си представим нашата цивилизация без дръновенията, диренията и откритията на съветските режисьори, драматурзи и оператори.

Пак подчертавам — става дума не за това, че в социалистическите страни не са се произвеждали средни и скучни филми, става дума за един целокупен баланс, за мястото на една кинематография в зависимост от новото, с което е защитила себе си, от това, което я отделя, което я прави самобитна, от посоките на въздействието, което оказва върху зрителите.

Запознаем ли се по-основно с историческите бележки и редица от монографите, които се публикуват на Запад, виждаме, че понякога социалистическият филм се свежда само до една школа, до един стил, до едно естетическо направление. Повечето от западните изследователи или изпускат изпредвид, или рисуват изобщо не принос на социалистическото кино. Често нашето съществуване бива отбелязвано ей така, между прочем, обикновено чрез раздела... „източни страни“. В географско-историческата филмова карта е зачеркнат или едва-едва шрихиран цял материк — НАШИЯТ. Известно изключение правят С. М. Айзенщайн и отчасти Лев Кулешов. Дзига Вертов и Александър Довженко. Надникнем ли в публикуваните на Запад речници и енциклопедии, ще срещнем данни за коя ли не отдавна забравена и угаснала вече кинозвезда, за кой ли не прошумял и отшумял режисьор, докато много често биват премълчавани имената на Довженко, Ром, Ауткевич, Райзман, Черкасов, Илински, Марецкия, Смоктуновски... А и това, което се е писало, не всякога е било основното за един режисьор или филм. Все още липсва една точна, трезва научна градация на фактите според истинската им цена. Аз съм сигурен, че няма да мине много време и разделът „Източни страни“ ще заеме половината от страниците в бъдещите истории на киното. Подходим ли обективно, осведомено, а не пристрастно, едностранно, тогава не „между прочем“, а непременно би трябвало да се изтъкне, и то в курсив, същността на едно изкуство, новаторско както по линията на социалната проблематика, така и по линията на поезията. За мен няма съмнение, че една киноистория не би могла да бъде научна, ако не е включена в нея самостоятелна глава например ч за „Чапаев“ — един не по-малко новаторски филм от „Броненосецът Потемкин“.

Разбира се, от казаното дотук не значи, че поставям въпроса за количеството съотношение на публикуваните материали за съветското и западното кино. И най-малко не бих искал, правейки такива съпоставки, да се получи впечатление, че подценявам приноса на САЩ, Франция или Италия на това поприще. И те, както и талантливите представители на редица други западни кинематографи, са



Сцена от филма „Броненосецът Потемкин“

дали толкова много художествени ценности, че ако решим да ги зачеркнем, панорамата на световното кино изведнъж би обедняла, би престанала да бъде световна. Но зачеркнете съветското, а след това и полското, чехословашкото, югославското или унгарското кино — и картината би била не по-малко пуста. Така че без социалистическия филм също не е възможно вече никакво сериозно изследване на световното кино. Освен това от само себе си е ясно, че при днешните комуникации и общувания на културите не съществуват самостоятелно, изолирани като в колба творчески процеси без сблъсък и без обмен на идеи, на постижения. Това се отнася както за киноезика, така и за хуманистичната насоченост на филмовото изкуство. Би било нелепо да се твърди, че Грифит не е влиял на Айзенщайн, че Чаплин не е пленявал и творците от социалистическия лагер с тъжно човечния си хумор, че неореализмът не е изиграл роля при разпадането на помпозно-казионния стил в нашето кино, че Антониони, Ален Рене или Годар отминават безследно за младите кинорежисьори в Прага, Варшава, Москва, Будапеща и София. Нелепо обаче би било и обратното твърдение — да не се признае новаторската роля и на социалистическия кинематограф, роля, която дори ние, критиците от социалистическите страни, увлечени във всекидневните си задачи, не всякога дооценяваме, както трябва. Защото ако Дейвид Грифит в известна степен е бил учител например на Айзенщайн, Айзенщайн е основоположник на един самобитен, новаторски кинематограф, който преди него не е съществувал и който започва съществуването си от „Броненосеца“ насам.

„Вавилонските декори“ в „Нетърпимост“ смайват, грабват с режисьорския замах на Грифит. „Одеската стълба“ в „Броненосецът“ и до днес също учудва с темперамента и с чувството за кино на един двайсет и седем годишен режисьор. Това е гениална трагична сцена. Подскачащите от залповете на революцията лъвове са също хрумване на гений. Гений с ново отношение към нещата. Това не е просто едно символично разтърсване на царизма. Това вече е една не традиционна концепция за правдата, за конфликта в драматичното произведение. Това е змеересение на историята и едновременно салют на революцията. Като че ли самият зрител подскача от гняв срещу стария свят.

Киноведите биха срешили, ако дефинират подобни открития само с понятието метафора. Това би било съвсем недостатъчно. Тук се касае не толкова до

сполучливо намерени метафори, а за нещо много по-значително. Кинометафори е имало и до Айзенщайн. Но преди Айзенщайн такъв кинематограф с такава идеологическа и емоционална посока на въздействие не е имало. Първият в тази област е Айзенщайн. И едновременно с него в областта на документалния филм — Вертов. Това е, както я наричат критиците, епохата на великия ням. Това е щастливото време на експериментите, на много отрицания. Отрича се старият сюжет в киното, отрича се старият герой, старият конфликт, старата зрелищност и забавност, старата естетика, старото отношение към човека, към предметите, към социалната уредба, отрича се старият морал. Време, когато левовците провъзгласяват манифест след манифест, с които се води борба срещу „драматургията на тригълника“, срещу „павилионните, шперплатовите и картонените съоръжения“.

През този бурен и плодотворен експериментаторски период левите съветски художници в редица отношения са сродни на френските авангардисти. Тази близост обаче е само по линията на диренията в сферата на изразните средства, на схващанията за природата на филмовия език. Вярно е, че и френските, и съветските режисьори воюват срещу сюжета, фабулата, героя, повествователността и вярват фанатично във възможността да се стигне до „чисто кино“. И едните, и другите са готови по израза на Рене Клер „да громят със свирепа радост творчеството на предшествениците си“. Лев Кулешов не само смяташе, че монтажът е основен компонент в киното, но и пръв обоснова теоретически огромните му конструктивни възможности. Той установи, че чрез монтажа може да се създаде ново екранно време и ново екранно пространство. Подобно на френските си колеги Кулешов намираше, че същността на киното лежи в композицията, в смяната на кадри. Оттук и неговия извод, че... „идеята на киното е идея кинематографична“.

Декларациите на Вертов също напомнят отделни възгледи на френските авангардисти.

„Да живее динамичната геометрия, пробягването на точки, линии, плоскости, обеми — заявя той още в първия си манифест през 1922 г. — Да живее поезията, движеща се и движена от машините, поезията на мостовите, на колелата и стоманените крила, железните викове на движенията, ослепителните гримаси на нажежените струи.“ Подобни мисли ще развие две години по-късно и Жермен Дюлак, когато ще се възхищава на „Колелото“ на Абел Ганс (1924) или още по-късно — през 1928 г., когато ще разисква необходимостта от „зрителни трептения“ на екрана. Жан Епщайн също ще се опита в своята „Техника и метафизика“ (1921) да докаже „мистичните“ и „свръхреалните“ способности на киното като средство за изследване света на предметите и човека, отхвърляйки категорично интригата и драматичното действие.

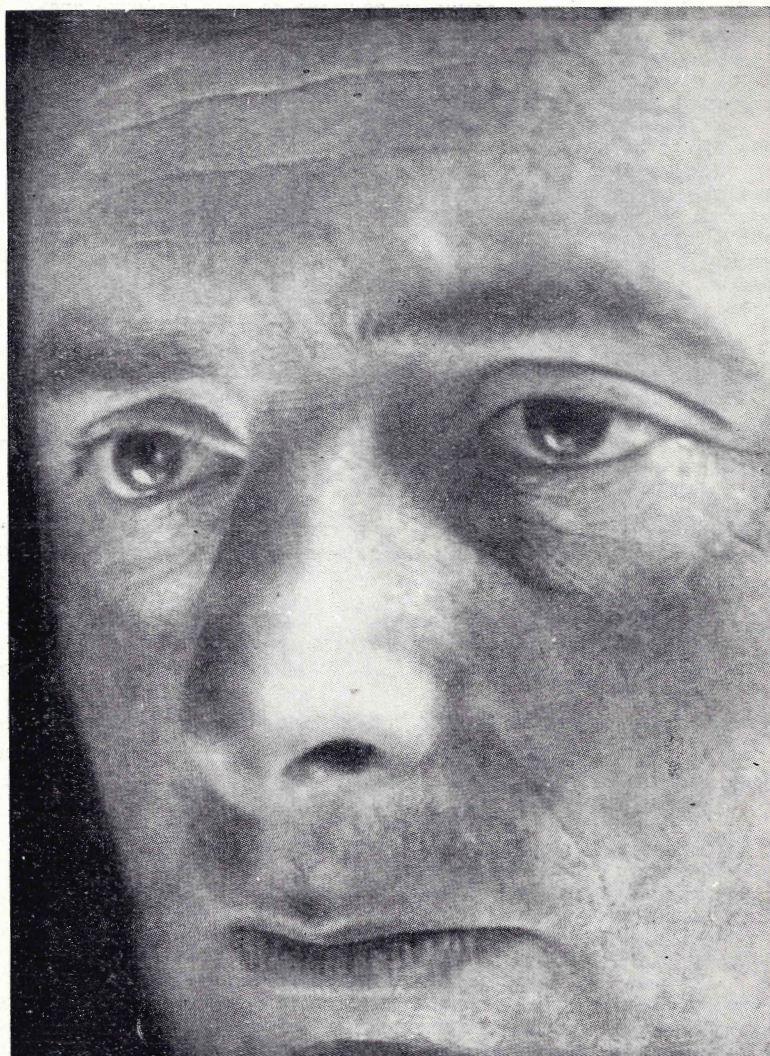
Всички те — и френските, и съветските филмови дейци ратуват за нов кинематограф, за киносимфония, за кинопоезия и не случайно повечето от тях се наричат кинопоети. Приликата на французи и руснаци в областта на документалния филм, тяхната антипрозаичност, антисюжетност, усилията им да преодолеят влиянието на комерческото кино и пр. са неща, които ни карат при известна уговорка да установим донякъде роднинство помежду им. Казвам известна уговорка и роднинство „донякъде“, защото и различията им не са просто големи, а диаметрални. Те идват по линията на социалната функционалност на киното — французите през този период я пренебрегват, русите я поставят в центъра на вниманието си.

Различията са в целите, в патоса на изкуството.

Съветските режисьори не представляват оформена школа, каквато е авангардът, но те са единодушни в бунта си срещу „столетните естетически пошлости“, те се придържат и вдъхновяват от един лозунг: изкуството — това е Октомври! На абстрактното съзерцание, на киното заради самото кино те противопоставят изкуството на „непосредствената агитационна целеустременост“. В нито един чуждестранен речник читателят не би намерил думи, като „агитзадание“, „рабпропфилм“, „кинофронт“, „пролеткулт“, „жизнь врасплох“, „кинодиалектика“ или „ексцентрическа антикомедия-шарж“. Такъв типичен съветски „патент“ е например и теоретизираният на Кулешов за „връзката на кинодейците с трудовите процеси“. „Наливането на чай във филма, обяснява той, е трудов процес, целуването е също... трудов процес, тъй като в това има определена механика.“

Октомври разкрепости мисленето и раздвижи творческата енергия на милиони хора.

Дзига Вертов



„Левите“ Маяковски, Вертов и Айзенщайн като художници „призвани и мобилизирани от революцията“, стартираха в съвсем нова насока и с това повлияха благотворно върху западните си колеги, в това число и върху французите, някои от които по-сетне, едва през трийсетте години, ще стъпят на здрава реалистична почва — Клер, Реноар, Елщайн, Виго.

Октомврийската революция, задачите на социалистическото строителство навяват на творците нови идеи, а оттам и страстното желание тия идеи да бъдат изразени по нов, по поетичен начин.

Сигурно поетичното кредо на Маяковски:

„Я
всю свою
взвонкую силу поэта
тебе отдаю,
атакующий класс“

е било идеал в практиката и на съветските кинематографисти-новатори.

„Имаше патос — спомня си по-късно за това героично време Айзенщайн. — Имаше патос на революционно новото... и дяволска гордост да се „вкара в гроба“ буржоазията и на кинофронта.“

Известно е, че френският авангард възникна на базата на сюрреализма, кубизма и даданзма.

Съветското поетично кино има друг идейно-естетичен заряд, появата му е обусловена от конкретната задача — да служи на делото на Октомври.

„Системата от изразност, до която прибегва сюрреализмът — казва Айзенщайн в речта си в Парижката Сорбона през 1930 г., общо взето, е близка до нашата. Но всички подсъзнателни и автоматични моменти, които трябва да направят впечатление на зрителя, са свършено противоположни на нашия метод... Ние искаме с помощта на изображението да се домогнем до емоционално, интелектуално и идеологическо въздействие върху зрителя и затова системата на сюрреализма за нас е неприемлива.

Ние правим същото, но в друго направление“ (к. м. — Г. Ст.-Б.)

Задача номер едно за съветските кинематографисти са масите, масовостта, революционната страстност в изкуството. Обективът на тяхната камера е насочен предимно към улицата, към площадната зрелищност. Ако операторите разполагаха тогава с днешните микрофони, те непременно щяха да записват и интервюта на жаргон. Тази тенденциозност да се въздействува не на „върхушките“, а на „низините“ проличава в патоса, дори в стилистиката и на най-кресливите „манифести“ от това време. Ленинградската група на Козинцев и Трауберг, известна под името ФЕКС, се заема със снимането на „агитрекламите“, ратува за изкуство „хиперболистично грубо, откровено, утилитарно, механично, точно, мигновено бързо“, изкуство без голяма буква, без пиедестал и смокинов лист.

ФЕКС-овците проповядват следната естетическа програма:

1. Представление — ритмично биене по нервите.
2. Висшата точка — трикът.
3. Автор — изобретател-съчинител.
4. Актьор — механизирано движение.

.....

7. Свирки, изстрели, пишещи машини, свистения, сирени, ексцентрична музика, чечътката — начало на новия ритъм.

Дже Маяковски излиза през 1922 г. с помпозна декларация:

„За вас киото е зрелище, за мен — почти миросъзерцание.

Киото е проводник на движение.

Киото е новатор-литератор.

Киото е разрушител на естетиката.

Киото е безстрашност.

Киото е спортсмен.

Киото е разпространител на идеи.“

В името на потребността от масовост Айзенщайн се отказва от театъра и препоръчва кино на монтажните атракциони, т. е. на зрелищни късове, които да въздействуват ударно, емоционално на масовия зрител.

Един от най-яките обаче антиподи на западните авангардисти е Дзига Вертов. Той започва яростна война и обяви за „прокажени“ всички „стари филми“. Той признаваше само документалното кино, защото само то, изтръгнато от „сладките обятия на романа“ и от „лицето на театъра на любовника“ било в състояние да покаже „животът такъв, какъвто е“.

Френският режисьор Абел Ганс, който категорично се противопоставяше на фабулата, казваше: „Ако аз се боря срещу нещо, това е действителността, за да я застава да се превърне в мечта.“

И Вертов се нахвърли срещу сюжетния кинематограф, но като че ли полемизирайки, искаше да каже на Ганс:

„Да живее действителността!“

Той фетишизира. Той е верен на една истина — новата съветска действителност.

Нея той утвърждава.

Нея опоектизира.

Нея възпява.

За нея пише „стихове в кинокадри“.

Нея слави.

В името на тая действителност той сближава киното с космическата поезика на Маяковски, търси патос и ентусиазъм във фактите, мечтае за „фабрика от факти“, за монтаж от „различни точки на земните разстояния“, за монтаж, в който да се „освободи от временните и пространствени рамки“ и да види това, което не могат да „видят очите“, да бъде „микроскоп и телескоп на времето“, да открие поезията на науката, на нечуваните числа, на грамадностите, поезията на милионите маси, на приятелството, на братството, на труда, на природата...

Той смяташе, че камерата трябва да има само един обект — живота, монтажния материал — също живота, декорите — живота, актьорите — живота. Стремейки се към едно кино, което да е свършен регистратор на правдата, Вертов си поставя все по-дръзновени задачи. Това личи от следните стихове на Уитман, които той цитира в дневника си:

„О, ако песента ни бе проста като гласа на животните,
бърза и ловка като падащите капки дъжд...“

... Всичко това, о, море, бих отдал с радост,
ако ти би ми дало люшкането на твоята вълна,
единствения неин плясък, или би вдъхновило стиха ми
твоя солен дъх и би оставило в него този мирис.“

Вертов беше ревнив към възможностите на стихотворението и искаше на всяка цена този мирис да бъде взет и от филма, за да се получи „монтаж едно-временно на видимите, на чуваните, на осезаемите, обоняемите и прочее факти“. И към всичко това той се стремеше с една единствена цел — да „разкрепости зрението на пролетариата“, да направи „комунистическа разшифровка на света“ и да се пристъпи „към снемането на човешката мисъл такава, каквато е, и най-сетне — към най-великия опит за непосредствено организиране на мислите (а следователно и действията на цялото човечество)“.

„Ако не можеш да направиш филм — казваше той, — в който да няма правда, по-добре не го прави. Не е нужен такъв филм. Всички средства — за правдата.“

Ето какъв „формалист“ е бил Вертов. Дай боже, да са такива и сегашните формалисти! Именно заради верността си, заради любовта си към тази светска истина — достоверна, неподправена, той отрежда феноменална роля на камерата, на всевиждащото, всеизследващото, всеулавящото „кинооко“.

Най-влиятелната фигура обаче на социалистическото кино от двайсетте години е С. М. Айзенщайн. Той вдъхновява, насочва към смели експерименти в името на „прометеевската задача“, която си бе поставил: да се „пребори“ с „гигантите на американското кино“ от рода на „Робин Худ“ и „Багдатският крадец“, да се опълчи срещу „продукцията на индивидуалистичния мироглед“. Той е дълбоко убеден, че истинското изкуство не трябва да бъде регистратор или повествовател, а оръжие за защита на новата светска действителност.

„Извън агита — писа той — не трябва да има кино.“

И наистина Айзенщайн се залавя с изключително трудна задача — да преустрои и да постави на социалистически релси светския кинематограф. Той трескаво изследваше, дълбаеше, втурваше се в непрочучени области, заплиташе се в множество „хиксове“, „игреци“, „зетове“, пак се оправяше и пак се оплиташе, коригираше, добавяше, провъзгласяваше неизвестни истини. Безспорно и той, както и Вертов, се увеличаваше. Но на кой творец е провървяло изведнъж. Та нали и Едисон е правел по 9000 опита. Айзенщайн, колкото и да се увеличаваше, трябваше да изпробва много неща, за да даде простор на нови разбирания и да начертае профила на киното на комунистическата мисъл и поезия. Утвърждаването и формулирането на нови ценности често се усложняваше и от недооценката, от пренебрегването на положителното в предшествувания опит на другите поколения. Запален от амбицията да създаде ново, проникнато от патоса на дерзанието на пролетарската революция кино, той отхвърляше решително едни неща за сметка на други непрочучени, но примамливи с новостта си хоризонти. Така той стигна до важното откритие, че монтажът представлява „препоставяне на вътрешно кадровия конфликт“ и че „съпоставянето на два монтажни къса повече прилича не на сбор, а на произведение“, т. е. получава се „трети“, качествено нов образ. „Живият човек“ на екрана според Айзенщайн бил „десен уклон“ и трябвало да бъде изгонен. Така той първоначално не оценил основния естетиче-



Из филма „Чапаев“

ски обект на киното като драматичен вид изкуство и решил на своя глава да го подмени с една нова естетическа категория — екранизирания образ на мисълта. Според него отделните кадри били знакове, подобни на японските йероглифи, от които можели да се правят различни видове смислови съчетания и по този начин да се изобрети кинематографичен синтаксис, йероглифен метод, с който би могло не само образно, но и логически да се изрази едно понятие, една идея.

Тези съчетания са възможни при използването на различните видове монтаж — по доминанти, по теми, по главното вътрешно направление, по дължината на късовете, по близките планове; монтаж метрически, обертонен, вертикален и пр. Серията от кадри, преминаващи на екрана „по определен начин, предизвикват определени емоции, които на свой ред възбуждат определени идеи“.

С тази йероглифна азбука от филмови кадри, с тази така наречена „теория на интелектуалното кино“ Айзенщайн възнамерявал да сложи край на разпратата между езика на логиката и езика на образа, на „страшния дуализъм“ между мисълта, философското умозрение и чувствата. Смелият „колумбовец“ подири примирие чрез обединението на тия две начала, чрез синтеза на чистата абстракция и чистата емоция

Киното според него е единственото конкретно изкуство, което за разлика например от музиката е едновременно и динамично, и мисловно. „Всички останали изкуства — изтъква той в беседата си в Парижката Сорбона — пред вид тяхната стойност са способни само да отговарят на мисъл. **НО НЕ МОГАТ ДА Я РАЗВИЯТ** (курсив мой — Г. Ст.-Б.). Струва ми се, че тая задача може да бъде изпълнена само от киното.“

Толкова могъща е била вярата му в кинематографа, че и той, подобно на Вертов, искрено вярвал, че може извън традицията по лабораторно-експериментален път да създаде кино не само пролетарско по съдържание, но да заговори непременно за новата действителност и по нов начин, а ако е възможно и с... „пролетарски изразни средства“.

Дръзновено, нали?

„Кинематографията — твърди той — е способна, а следователно и длъжна осезаемо, чувствено да екранизира идеологически дебати в чист вид, без да прибегва до посредничеството на фабулата, сюжета или живия човек.“ Интелектуалното кино според него можело и трябвало да решава тематика от такъв вид: „диалектическият метод“, „тактиката на болшевиизма“. Той дори възнамерявал да екранизира... „Капиталът“ на Карл Маркс (!).

Не без значение за развитието на социалистическата кинопоетика са и разсъжденията на Айзенщайн за ролята на патоса. Като резултат от продължителни наблюдения той се домогва до становището, че патосът не е „нещо в себе си“, а „определено отношение към явленията“, което се изразява в една съвършено определена постройка, т. е. композиция, кадър, метафорно изображение и пр. В работата си над „Генералната линия“ той полага усилия да придаде па-

тос на факти, които сами по себе си не са патетични, героични. „Много просто и лесно е — казва той — да постигнеш патос в такава сцена като срещата на „Потемкин“ с ескадрата, тъй като сюжетът сам по себе си е патетичен, но много трудно е да се сдобиеш с патос и да изразиш силно чувство, когато става дума за млечен сепаратор.“

Айзенщайн се втурна с цялата си страст на художник-революционер и в проучването на още куп проблеми — полифонизма, пластичната музикалност, вътрешния монолог, звуково-зрителния кинообраз, цветното кино и пр.

Маса от Айзенщайновите формулировки и до днес не са изгубили стойността си. Някои от тях и сега привличат вниманието ни откъм други страни. А и самият Айзенщайн не е тъпчел на място, а е извървял сложна еволюция от „Стачка“ до „Бежин луг“ и „Иван Грозни“. Още в „Броненосецът“ той осъществява на практика възгледите си за модерно кино. В този филм има също сюжет, и то по всички правила на античната трагедия — завръзка, перипетии, кульминация, развързка. И все пак налице е едно нетрадиционно сюжетостроение, напомнящо по стилистика хрониката. Във филма има и герои, но съвсем нови като драматургична концепция. Има и психологическо преживяване, и разтърсващ трагизъм, и съчетания от „понятия“, и символи, и атракционни късове, но всичко това има дълбок контекст, въздейства с могъщата си експресивност.

Със своя поетически метод гениалният режисьор сътворява една монументална киносимфония, наситена с драматизъм и човечност, в която всеки кадър представлява художествено откритие. Съдържанието и формата тук са в толкова хармонично равновесие, че не можеш нищо да прибавиш, нито да отстраниш.

През това велико експериментаторско Айзенщайновско-Вертовско време бе извършен естетически преврат къде ли не, дори в монтажа на архивните ленти.

Преди Есфира Шуб една стара хроника си беше просто хроника — архивен материал. Даже не всякога е било актуално показването ѝ. Режисьорката обаче премонтира архивната царска хроника и създаде от нея един изобличителен антицарски филм „Династията на Романовци“. Такава трансформация на сто и осемдесет градуса, такава изненадващо преосмисляне, такава прерастване в съвършено ново качество на автентичните документални снимки едва ли ще е минало през ума на придворните оператори. Правдоподобен ли е този материал? Кадрите са си останали същите — само редът, тълкуването им е друго. Един съветски режисьор ги е разнифровал, разчел ги е от противоположен ъгъл и е извлякъл от тях нова правда — революционната, трайната, истинската.

След усвояването на този монтажен принцип не беше така трудно да ползват по-после в творчеството си архивни материали Рота, Юткевич, Торндайките, Ром.

От гореизложените дотук примери се вижда, че съветските кинорежисьори и сценаристи още в дебюта си променят на сто и осемдесет градуса подхода почти във всички жанрове на киното. Тяхната заслуга пред цялата цивилизация е, че са и пионери, и създатели на едно изкуство, което принципно по поетика, по философия, по метода, по синтез и анализ, по гравивния си дух се отличава от всички видове школи и направления до този момент.

Русите са не по-малко различни един от друг по стил, по художнически маниер, да кажем, от американците или французите. Творческите им открития обаче се мерят не толкова с обстоятелството, че са привърженици на такава и такава школа, а в това, че са основоположници на нова концепция изобщо за киното. Формулирана накратко, това е концепция, базираща се на социалистически възглед върху живота. Тъкмо в това е новаторската роля, а оттам и подвига на тия колумбовци във все още мимолетната история на седмото изкуство. Като употребявам думата подвиг, ни най-малко не се ръководя от билейни съображения. За мен не може да не е подвиг обстоятелството, че след революцията, още преди да е изградил тежка промишленост, преди да се е огромотил, преди да е усвоил знанията на предшествуващите епохи, преди да е създал академии и институти по изкуствата, пролетариатът на една от най-изостаналите страни в Европа изгражда своя кинематография, създава своя безсмъртен „Броненосец“, свои кинопоеми, насочва се към смели експерименти. Тази кинематография набира бърз старт и току-що направила първите си стъпки, отправя предизвикателни реплики към търгаши, допринасяйки в немалка степен за превръщането на киното от курьозитет, от примитивно зрелище в обществено значим

изкуство. Тази новост не остава незабелязана от интелектуалците от ранга на Барбюс, Чаплин, Леон Мусинак, Бела Балаш...

Бих искал да си послужа и с някои наши, български примери.

В началото на двадесетте години прогресивният български вестник „РЛФ“¹ анкетира редица европейски културни дейци за съветския филм.

В тази анкета видната френска авангардистка Жермен Дюлак отговаря, че съветските филми носят „възобновление в кинематографичния дух, тъй обединял от произвола и злоупотребата с романтичния анекдот. Те отиват направо в сърцето на живота. Ето гаранцията за техния успех“.

Анри Барбюс смята, че няма подобни на съветските режисьори, които „знаят да градят декора и драмата на живота с необходимата сила на самия живот“, да създават филми с един дълбок, обширен и раздвижващ реализъм“.

А Андре Пален, режисьор на парижката театрална група „Артистическа фаланга“, пише: ... „съветският филм буди нашето възхищение. Цвят, живописност, разнообразие на типове, колективна душа, смел и могъщ синтез, изкусен символизъм, изкуство за раздвижване на масите и особено голям избор на сюжетите които ни освобождават от глупостите и блудкавината“.

Не е необходимо да цитирам и други авторитетни мнения, тъй като те са публикувани многократно и са известни. Това се отнася особено за „Броненосецът“ на Айзенщайн, за който биха могли да се цитират в томове възторжените оценки на изтъкнати режисьори, писатели, критици и естети в света. Томове биха могли да се публикуват и от преписките на полицейско-цензурните служби във фашистките страни за съветския филм. Тези преписки представляват също, през очите на врага, едно своеобразно признание, една полемика с безспорната новост, с революционната страстност на едно изкуство, което рязко се откроява по дух и задачи от известните дотогава произведения, като „Раждането на нацията“ или „Кабинетът на доктор Калигари“.

Не смятаме ли, че не по-зле от всички нас още онзи немски прокурор, който завел съдебен процес срещу един необикновен обвиняем — „Броненосецът“, е разбрал отлично, че от страната на съветите идва един кинематограф, който не може да се сравни с нищо подобно в тази област. Той поискал незабавно да се изрежат кадрите, които можели да предизвикат бунт, да разстроят военната дисциплина на райхсвера, кадрите, които са „издевателство“ срещу „чинопочитанието“, в които простата войнишка маса се разправяла по недопустим начин с ... „господа офицерите“. А българският прокурор, който нямал аристократичното потекло на немския си колега, за да му е чиста работата, излязъл още по-„далновиден“ — въобще не допуснал на нашия екран нито „Броненосецът“, нито „Майка“, нито „Земя“, нито „Шчорс“. Когато видял „Броненосецът“, той се ужасил и си казал „Бунт, бунт, разбирам, ама отгоре на всичко и червено знаме“. Как да се покаже на екран? Това значело да се ръкопляска не на цвета, а на революцията. Не били далеч от тази „далновидност“ и шефът на полицията, и министърът на просвещението, и началник-щафт на армията и Светият синод, когато трябвало в качеството си на цензури да одобряват ония съветски филми, които под натиска на демократичната общественост били прожектирани у нас.

„Чапаев“ бил поднесен 13 пъти за преглед на цензурната комисия, докато най-после бил пуснат на екраните, и то в неузнаваемо оскатрен вид. Приблизително такава била съдбата и на „Тринайсетте“, „Северният полюс“, „Цирк“, „Трактористи“, „Александър Невски“, „Синият експрес“ и др.

Аз не знам дали е имало друга страна, в която пред всяка прожекция на съветски филм по заповед на полицията на екрана да се е появявал един от най-странните надписи в историята на световното кино:

„Умоляват се господа гражданите да не ръкопляскаат. В противен случай прожекцията ще бъде преустановена.“

И още един любопитен факт. Пак в България един юноша бил осъден за това, че седем пъти подред гледал „Чапаев“, за да се убеди няма ли най-сетне героят да преплува реката? Момъкът не допускал, че така неочаквано, така не-леко може да загине любимият командир.

Нима биха могли да се посочат по-силни, по-убедителни доказателства за принципната новост на това изкуство. Та тук не се касае само за майсторство

¹ Работнически литературен фронт.

в монтажа, композицията на кадрите или сполучливо намерени кинематографични детайли. Една фашистка полиция не е разбирала нищо от тях. Но същата тази полиция е имала безпогрешен класов инстинкт, тя е видяла и се е изплашила от главното в тия филми — революционната им правда. Тази правда, на която въпреки репресиите трудова България ръкопляскала възторжено.

Не случайно по-сетне, когато ще започне войната и когато тия филми ще бъдат най-строго забранени, те ще останат като най-свиден спомен за тези, които ще поемат тежкия път на партизанската борба и още в първия ден, встъпвайки в отряда, ще изберат за свой нелегален псевдоним имената на Колка, Мустафата, Клим, Чапаев, Анка, Леваневски... Нашите младежи ще се сражават и ще умират с техните образи...

Аз поставях нарочно ударението върху някои открития на съветския филм от най-ранния период на развитието му, тъй като принципното им значение и досега е валидно. Това е онова знаменито начало, когато се очертава профилът на един съвсем нов тип кинематограф — социалистическия. Аз исках да фокусирам вниманието предимно върху отличителните особености, с които започва да стартира седмото изкуство в една страна, където е победила работническо-селска власт, в една страна, която в продължение на пет десетилетия киното третира тематически, философски, естетически, морални, психологически проблеми, с които не са се занимавали нито Грифит, нито Бергман или Годар.

Това е безспорно експериментаторски терен, върху който бе изковано уникално изкуство, терен, върху който се утвърдиха интересни творчески личности, създадени бяха шедеври, школи, стилове и т. н.

Когато говорех за пионерските дерзания на съветските кинодейци, аз не смятах за необходимо да ги подхвърлям на критичен анализ. Сега е лесно да се направи такъв разбор, да се посочат грешки, крайности и т. н. За мен обаче беше по-важно да посоча новостта в мисленето, в светуосещането, в страстното желание да се служи на революцията. А преценени диренията им през призмата на днешния ден, не може да не се убедим, че това са авангардисти, изпреварили времето си. Все пак не е без значение да се отбележи, че някои от задачите, с които са се залавяли, не са били осъществими и поради ниското равнище на тогавашната филмова техника. Това несъответствие между авторската смелост и несвършенствата, ограничеността на кинематографичния език придава известна трагичност на най-първите — Айзенщайн, Вертов, Довженко.



Александър Довженко

В изкуството обаче понятието грешка или несполука не всякога е най-точното определение. Значението на един експеримент, на една естетическа ценност се мери за един по-продължителен период от време. А изминалите десетилетия потвърждават, че редица от тях, нека ги наречем несполучливи на пръв поглед опити, предопределят всъщност безспорния успех на съветския филм.

Ето защо дойде време според мен този енциклопедически опит да се изследва по-обстойно, по-конкретно и — защо не — и по-смело. Още повече, че този опит не е останал на точката на замръзването през тия петдесет години.

Да се свиваме и все да се омятаме ученици ту на американци, ту на шведи е признак на известен комплекс, отколкото едно здраво чувство за действителното състояние на нещата. Кolkото и методите на работа при Сталин да са спъвали напредъка на съветското кино, днес то компенсира твърде бързо загубите си, обогатява се с ново съдържание и нови форми, издига нови личности из средата на младежта. Не може и да бъде иначе при една кинематография, извикана на живот от една велика революция, от традиции и личности, които почти не се срещат в историите на другите кинематографии.

Опитът на миналото не се повтаря механично, но без този опит нямаше да се появят „Летят жерави“, „Иваново детство“, „Балада за войника“, „9 дни от една година“, „Аз съм на двайсет години“, „Сенките на забравените прадеди“.

Тези произведения не са същите, сравним ли ги с филмите от двайсетте и трийсетте години, но и нашето време не е същото, и киното в света сега не е същото. Много от тенденциите, които характеризират съвременния филм, са показани освен от Алан Рене, Жан Руш или Фелини и от съветските кинопионери Документалността, фотографността в кинематографичния изказ е била идеал още на Дзига Вертов. Същата документалност срещаме и в „Чапаев“, където героите се държат естествено като в хроника, без да обръщат внимание нито на режисьора, нито на зрителя, а просто си гледат раобтата...

А стане ли дума за поетико-образно претворяване на действителността — пак си спомняме за Вертов, но не за Вертовото кинооко, а за Вертовите кинопоеми: „Шестата част на света“ и „Трите песни за Ленин“. И, разбира се, спомняме си непременно и за Довженковите „Земя“, „Повест за пламенните години“, „Поема за морето“, които стават ключ за разбиране импулсите на този изумителен пластичен замах в „Сенките на забравените прадеди“.

Сега твърде много се пише за ролята на новия френски роман, за ролята на Джойс и Кафка в основното реформиране на кинематографичния език. Та нали същият Довженко, особено в последните си сценарии, без Джойс и без Кафка, а опирайки се на украинския епос и Маяковски, след войната се домогва до ново сюжетостроение, свободно във времето и пространството, води действието по „потока на подсъзнанието“, на асоциативното мислене, служейки си в повествованието паралелно почти с всички глаголни времена — сегашно, минало, бъдеще, отдавна минало, условно и пр.

И, разбира се, грандиозната заслуга на съветското кино е, че неговият опит, неговите традиции облекчиха до голяма степен диренията в останалите социалистически кинематографии. Поставиха се по новому проблемите за авторския, за интелектуалния, за националния кинематограф и пр.

И хубаво е, че всяка една от тия кинематографии има вече национална физиономия, излиза със свои открития и според значението им за дадения момент застават на гребена на вълната на световното кино ту поляци, ту чехи, ту унгарци... Това са все поточета, които се вливат в големия поток, наречен социалистическо кино.

Това вече не е моя тема, макар че тя е твърде интересна. Моята тема ме заставя обаче да кажа, че този поток не би бил възможен без всепобеждаващото дело на Октомври. Благодарение на тази най-велика и най-човечна от всички революции нашето кино непрекъснато се обновява. И радостното е, че Москва, Киев, Вилнюс, Тбилиси, Прага, Будапеща, Варшава, София стават все повече и повече центрове на проблемното, на мислещото кино.

1. Съветската кинотеория отделя напоследък голямо внимание на проблема „поетично и прозаично“ кино. Смятате ли, че подобен проблем съществува и как се отнасяте към него?

Аз лично съм убеден — съществува и „поетично“, и „прозаично“ кино, Но ми се струва, че отделните филми се причисляват към една или друга категория по чисто външни признаци. Подобно нещо наблюдаваме и в литературата. Може да съществува поетична проза, т. е. прозаично по форма произведение, но изпълнено с поезия, и обратно. Ако говорим за поезия в нейния чист вид, почти винаги за такова се счита всяко произведение, в което присъства остра поетична форма. По същата инерция мислят и в киното. Ако в един филм има подчертана пластическа изразителност, необикновен монтаж, подчертан звук, винаги го причисляват към „поетичното“ направление. А ако този филм е лишен от тези външни признаци, ако е непривичен не в построението, а в конкретния кадър, този филм се отнася към „прозаичните“. Лично аз не съм съгласен с подобен подход към филмовото произведение. Винаги търся за моите филми поетически ход, който да изхожда от някакви жизнени източници. Разбира се, това не означава, че аз ще постъпвам винаги точно така. Може би ще потърся друг метод. Мое лично убеждение е, че в киното поезията е необходима. Даже може би това не винаги може да се нарече поезия, но без нея киноизкуството не може да съществува.

2. Как се отнасяте към проблема „автор-зрител“? Считате ли, че всеки филм трябва да има своята публика?

Не смятам, че това е единственият правилен начин за разрешаване на проблема. Съществуват филми, които се ползват с успех у всички зрители, но в същото време непременно трябва да има филми, предназначени за определени кръгове от зрителската аудитория.

3. Ние сме свидетели на невиджана еволюция в икономическо, техническо и културно развитие на чо-

РАЗГОВОР СЪС СЪВЕТСКИЯ РЕЖИСЬОР МАРЛЕН ХУЦИЕН

вечеството. Не смятате ли, че тези промени влияят и способствуват за промяната на светогледа на художника?

Мирогледът на художника? Знаете ли, аз не съм се замислял над това в тази конкретна форма, в която вие задавате този въпрос. Към движението на цивилизацията се отнасям резервирано. Сега вече съществуват сериозни противоречия между човека такъв, какъвто е (или тенденциите на неговото развитие) и това, което му е предназначено да бъде от природата. Процесът на цивилизация не може да се спре, той е неизбежен и в същото време донякъде вреден. Убеден съм, че цивилизацията носи известна вреда на човечеството. Човек постепенно еволюира и изведнъж той ще се превърне в някакво същество от висша категория, но едва ли ще можем да го наречем тогава човек в това значение на думата, което влагаме днес. Може би той ще решава мигновено сложни задачи и проблеми, но всичко това, което е било винаги огромно човешко съдържание, ще се превърне в елементарни функции.

4. Трябва ли художникът да бъде философ?

има дидактически характер.

тивното начало в изкуството, но аз съм против това. Винаги показвам това, което виждам и чувствавам, и винаги се стремя да го осмисля. Наистина не обичам рецепторните решения. Аз съм ЗА философското осмисляне, но против готовите изводи.

5. Смятате ли, че киното трябва да има дидактически характер.

Зависи от това, какво ще разбираме под термина „дидактика“. Само по себе си това понятие носи отрицателен смисъл. На мен лично дидактиката ми е противопоказана, аз се плаша от нея. По моему тя е най-страшният враг за

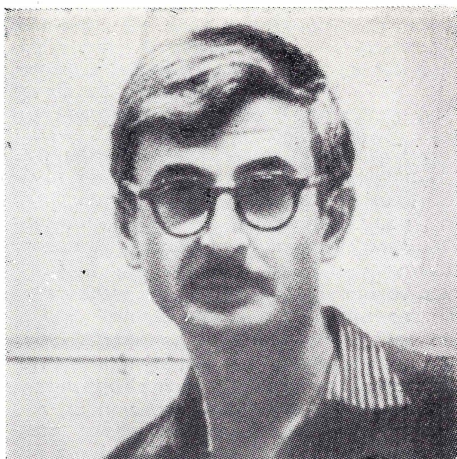
художника, макар че съществува определена категория зрители, за които дидактиката е необходима. Но по начало ние се договорихме, че филмите се адресират към различни кръгове зрители. Затова мога да кажа — аз адресирам филмите си към оная част от публиката, на която дидактиката е противопоказана.

6. Смятате ли, че във Вашите филми сте казали всичко, което сте мислили и искали да кажете?

Старал съм се. На мен ми е трудно да преценя това сам. Но с увереност мога да твърдя и да говоря за това във връзка с последните си два филма. („Аз съм на 20 години“ и „Юлски дъжд“ — А. Г.) Те се родиха от анализа на действителността, от наблюдение, от лични преживявания, потребности... „Юлски дъжд“ не е филм само на съвременната младеж, — това е размисъл за времето, за живота въобще. Исках да покажа как едно незащитено поколение влиза в сложно време — време на атомната бомба и комунизма, а това поколение трябва да поеме света в своите ръце. От това се роди и новият в сравнение със сценария финал. Там заключителният епизод носеше отпечатък на сладни-кавост и елементарност. Във филма аз разделих кадрите със срещата на ветераните от войната и кадрите със съвременната младеж съзнателно. Дори го подчертах с дълъг преход по колоните на Большой театр. Исках да поставя въпрос пред поколението, исках да го накарам да се замисли. Защото страхът от атомната бомба силно е навредил на човечеството. Сега е страшно да се започне война, но аз се плаша, защото когато в къщи има една единствена кристална чашка, която всички пазят да не се счупи, едно невнимателно движение може да направи непоправимото.

7. Как оценявате постоянния стремеж към документалност?

Този стремеж към достоверност е все-сем естествен и не си представям как може днес да се представя животът по друг начин. Аз работя така. Със скрита камера излизам на улицата и снимам. Този материал за мене е ескизен, той ми помага при следващия етап на работата над филма. Тогава работя с масовката. Например в „Аз съм на 20 години“ се създава впечатлението, че почти всичко е снето със „скрита“ камера, а там има само ня-



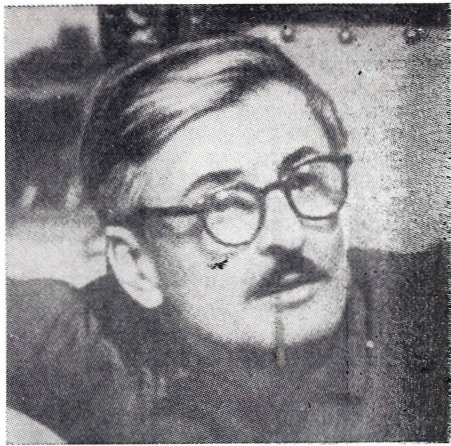
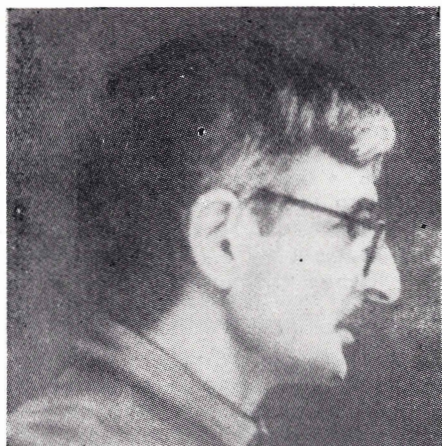
колко кадърз, снети по този начин. Всичко останало е инсценировка, но едва ли то щеше да бъде така сполучливо, ако не бях снел предварително около 1000 метра „истинска“ манифестация. Подобна тенденция е много характерна за съвременното киноизкуство. Аз бих казал, че това е по-скоро стремеж към достоверност, отколкото към фотографическа букввалност. В тези две понятия има огромна разлика.

8. В настоящия момент разговорът за авторския кинематограф е много актуален. Как разбирате този термин и какво е Вашето отношение към него?

За мен това е положително явление. Когато казвам „авторско“ кино, аз тълкувам термина не само в буквалното му значение. Режисьорът не би трябвало да бъде интерпретатор, а автор — дори когато трябва да снима по чужд сценарий. Тук на преден план излиза спецификата на самото изкуство. Ако авторството не изпъква като подчертано начало, то произведението на изкуството няма да се състои. Да не говорим за киното, където от самото начало мисълта се разпада и трябва да се търси постоянно нейното възплъщение в образи. Работата не се свежда само до разкадровката.

9. А как оценявате стремежа на журналисти, сценаристи и оператори към филмовата режисура?

Това е хубаво, когато е оправдано. Но причината за този стремеж според мен е в усещането за първостепенност в



професията. Ако у нас умееха да поставят на висота и другите професии, подобен факт не би съществувал. Поне в този си количествен вид. Защо например прекрасен оператор или сценарист става режисьор, когато у него няма ярко изявено режисьорско начало?

10. Какви са Вашите взаимоотношения с подчинените Ви по време на снимачния период?

Зная, че някои режисьори угнетяват подчинените си, но аз съм човек либерален по отношение на хората, с които работя. Не в този смисъл, че им предоставям абсолютна свобода, но не мога да ги потискам. Много обичам да се сблъскам с някакво интересно виждане, предложение. Това ми помага в работата. С желание приемам всички предложения, които съответствуват на моя замисъл.

11. Какво мислите за сценарната работа и как изграждате Вашите взаимоотношения като съавтор със сценаристите, с които сте работили?

Смятам, че сценарият трябва да има литературна форма, а самият процес на създаване на сценария — за чисто литературен акт. Когато работех със съавтор над различни сценарии, голямо внимание отдех на ремарките. Особено съм се стараел те да не бъдат просто написани, а да имат литературна форма. Спомням си как изгубих почти цял ден, за да напиша четири реда ремарки, съединяващи два епизода. (Става дума за следния откъс от сценария „Юлски дъжд“: „В гората

бавно навлезе виделината. Заедно с полъха на утринния ветрец тя нахлу между високите прави елхи. Дърветата поклащаха върхове, слушаха тишината и си поверяваха едно на друго свои мисли.“ А. Г.) Не бих желал да твърдя, че това е прекрасно написано, но смятам, че в съответната литературна форма е изразено и настроение, и ритмическата организация на епизода. По този начин може да се запише ритмическият ход, целият строй на филма. Относно моите взаимоотношения със сценаристите си имам мнение, че въпреки отделните конфликти ние правехме сценариите като общо дело.

12. Имате ли намерение сам да пишете сценарий?

Не знам. Това е много сложна работа. Освен това трудно ми е да пиша без събеседник.

13. Какво е Вашето отношение към символите?

Към преките — лошо. Винаги избягвам това във филмите си. Обичам образното мислене, а боравенето със символи не ми допада. Аз обичам да гледам официалните събития отстрани и да видя тяхната делнична същина. В това има особена прелест и голям смисъл.

14. Във Вашия последен филм („Юлски дъжд“ А. Г.) главната героиня е заставена да гледа откровено в камерата. Може би по този начин Вие естетически осмисляте факта, че взимате човек от тълпата. Как бихте определили подобен приём?

Ние искахме да „разобличим“ метода „скрита камера“. Затова заставихме

нашата героиня да гледа право в обектива, и то няколко пъти. Считам, че тя се оглежда напълно оправдано във филма. С това искаме да подчертаем момента, че следим героинята, а не, че скрито я наблюдаваме. По този начин нашето авторско присъствие, живо присъствие се подчертава. Колкото до терминологията, подобен приём бих нарекъл „открита камера“. Лично на мен той ми харесва.

15. Какво е Вашето мнение относно използването на цвета в киното?

Досега в моята практика не съм се сблъсквал с проблема за цвета в самия материал. Ако обаче съм убеден в неговата необходимост, не бих се поколебал да използвам цвета. Мисля да снимам филм за Пушкин, но той в никакъв случай няма да бъде цветен. Това е моя основна позиция. Пушкин не е поет въобще, а нещо конкретно и скъпо. Ето защо аз не мога да превърна личността на Пушкин в обект за демонстрация на моето режисьорско мислене. Освен това цветът, даже и най-изразителният, си остава все пак самоцелен. Той не само че измества емоционалната функция на изображението, но и концентрира вниманието на зрителя върху себе си. А това е все едно да подсилиш действието с музика. В моя бъдещ филм нищо не бива да обръща вниманието на изразните средства от външен (не драматически) характер.

От това, което ми е направило впечатление, бих отбелязал търсенията на Фелини и Антониони в тази област. Лично аз предпочитам Фелини, понеже той е разнообразен в колористичните търсения и по-ярко разгръща възможностите на цветното кино.

16. Какво е Вашето отношение към съвременната живопис?

Считам, че съвременната живопис е много интересна, но към абстракционизма се отнасям сдържано. Има хора, които са във възторг от абстрактното изкуство, и аз разбирам откъде иде това. От една страна, това са някакви субективни оценки на професионалисти, а, от друга — възторг на хора, които малко разбират от това, но не искат да изостават от времето и модата. Има две крайности — увлечение към съвременното изкуство и увлечение към старата живопис. Често пъти това е мода, но не винаги трябва да подхождаме едностранчиво към подобни явления. Струва ми се, че можем да до-

пуснем съществуването на вечно начало в изкуството, независимо от това, как се развива животът. А ако той се развива така, както говорихме, може би именно това ще спаси човека. От художниците обичам ранния Пикасо. Някога това се е възприемало като новаторство, а сега е чиста класика. Но абстрактното изкуство едва ли някога ще стане класика.

17. В момента Вие се снимате във филма на Швейцер „Златният телец“. Как повлия това на отношението Ви към актьорския труд?

Аз започнах да разбирам колко е трудно на актьора и защо почти винаги актьорите нервничат. Днес например снимахме една не особено сложна сцена, а когато излязох, от мен се лееше пот. Когато работя с актьора, аз желая той да стане мой другар. Тогава се работи хубаво. Аз обичам да въведа актьора в действието. Разбира се, може да покажа някакъв момент, но да показвам на актьорите си въобще аз се срамувам, макар че сега разбрах, че това трябва да се прави тактично. То е неизбежно, особено ако режисьорът се стреми да организира всички актьори в един цялостен ансамбъл. Времето за работа е ограничено и трудно се работи с нови актьори. Единственото средство си остава много грижливият подбор на актьорите до започване на снимачния период. Следващият етап е довеждането им до определено стилно единство.

18. Какво е Вашето отношение към импровизирането на снимачната площадка?

Към импровизацията се отнасям положително, но актьорското „своеволие“ не понасям. Смятам, че в сценария може да има неща не съвсем доработени, които могат да се изменят в процеса на снимките. Въобще аз съм за импровизацията, или по-точно за това, да не се смята до последния момент един филм за готов. Докато не го снимам и монтирам, аз винаги считам, че мога да го направя по-добър. Никога не бива да се ограничаваш в процеса на работата. За мен формулировката на Рене Клер — „Филмът ми е готов. Остава само да го заснимам“ е свършено неприемлива.

19. Изпитвате ли влияние на кинокритиката?

Не, такова влияние не изпитвам. Бих искал да кажа ДА, но не мога. Сам не

мога да разбере в какво се състои работата. У нас има много сериозни и галантни критици, но те като че ли не се занимават с насъщните проблеми, а теоретизират отвлечено.

20. Какво мислите за съвременната кинотеория?

Развитието на теорията и практиката е взаимен процес. Практиката внася нещо в теорията и обратно. Едва ли сега може да се предскаже какъв ще бъде кинематографът на бъдещето. Но в практическите търсения е заложено началото на теорията. Винаги съм искал да подкрепя своите търсения теоретически. Не претендирам за никакви открития в своите филми, просто в процеса на работа решавам задачи, които възникват съобразно конкретната ситуация.

21. Какво обичате в киното и как възприемате едно филмово произведение?

Обичам всичко хубаво — аз съм всеяден човек. Талантливото произведение винаги ме радва, не ме оставя равнодушен. Не вярвам на тези хора, които казват, че гледат всеки филм като професионалисти. Аз се стремя да възприемам като обикновен зритель. Професионалното възприемане стои при мен на втори план. Да се възприема всичко само от професионално гледище е невъзможно, макар да се срещат хора, стараещи се да възприемат всички предимства и недостатъци от тази позиция. Гледах филма на К. Лؤلш „Един мъж и една жена“ с наслаждение, нали затова съществува изкуството! Той е изграден от епизоди, които завладяват емоционално, въпреки неканонистическата си драматургия. Тази любовна история не може да не се възприема емоционално, не може да не възхити, да не вълнува. Лично аз я въз-

приемах като жив факт, претопен през изкуството. Спомнете си — по брега върви човек с куче. Това е прекрасно! Не говоря за това, как великолепно е заснето, защото това би ме поразиле и в живота. Аз бих чувствувал прохладата на морето и бих наблюдавал този странен човек с кучето.

22. Какво е Вашето мнение за младите режисьори, току-що навлезли в съветското кино?

Прекрасни режисьори, между тях има интересни личности...

23. Но често и Вас ви причисляват към младите...

Да, по инерция. Когато започвахме, бяхме млади. Сега има много режисьори съвсем немлади хора, но които продължават така да ги наричат. Аз въобще ненавиждам това название „млади режисьори“. Има професия. След като човек снима първия си филм, той става или не става режисьор.

24. Каква професия бихте избрали, ако не бяхте режисьор?

Отначало исках да стана художник, даже бях приет в художествената академия. Сега понякога рисувам в свободното си време. Бих искал да бъда композитор, макар че не съм изучавал музика. И, разбира се, пътешественик, така обичам да обикалям непознати места.

25. Кого смятате за свой учител в киното?

Аз съм се учил в класа на забележителния педагог И. Савченко, който ни предоставяше максимална свобода в търсенията. Уча се от живота, от другите режисьори. Обичам неореализма, Фелини, Чаплин, Форд.

Разговорът е воден от Ал. Грозев
Москва

ФИЛМЪТ И СЪВРЕМЕННАТА КУЛТУРА

ИВАН СТЕФАНОВ

Не са единични случаите, при които киното е предизвиквало гнева на интелектуалците по повод масовото разпространение на посредствени или пошли, съзнателно предназначени за вкуса на „средния“ човек филмови произведения. Не случайно на времето Ст. Цвайг виждаше във филма едно от средствата за „уеднаквяването“ на света. Всъщност в рамките на буржоазната масова култура филмът и до днес е едно от предпочитаните средства за нивелиране и уеднаквяване на масовото съзнание, за концентриране духовната енергия на масите във въображаемия свят на добре известните стандартни филмови герои... На тази критика убедените кинофили са отговорили със създаването на високо художествени актуални и социално ангажирани филмови творби; не случайно и в наши дни е особено силно проявено движението за създаването на „мислящ кинематограф“, който, вместо да атавизира, ще разбужда мисълта и ще насочва вниманието на масовата публика към истинските проблеми на съвременния човек.

Обаче в случаите, в които киното е обект не просто на просветителска критика, а на буржоазната „критика на епохата“, се откриват еднакво шансовете както на комерческия, така и на истинския художествен филм. В тези случаи киното се разглежда като един от симптомите за кризата на нашето време. Тъкмо така, изглежда, трябва да се схваща позицията на видния представител на екзистенциализма Мартин Хайдегер. Той разглежда филма от позицията на своята концепция за истинската култура като култура, осъществена на равнището на един изолиран и непроницаем „език“; от тази гледна точка киното, което абсорбира технико-изразните средства на другите изкуства, за да може много бързо да образува един универсален „език“, веднага напуска границите на „истинската“ култура.

Според Хайдегер планетарното господство на техниката подкопава основите на човека, защото води до неговото европеизиране, т. е. до уеднаквяването и масовизирането му. Филмът е продукт на техниката — не става дума за фабричния начин на неговото създаване, а за художествената му същност. Филмовият образ се основава на обективизирането на това, което представлява, и тъкмо оттук идва неговият дефект — фотографията не е адекватна на реалността, която фиксира. Външната реалност трябва да стане

свойствена на филмовия обект¹, докато филмовият обект не се съобразява със свойствата на реалността, която фиксира. Тези на пръв поглед трудно разбираеми теоретически съображения спрямо киното стават лесно понятни чрез конкретните примери и обяснения: белег за всичко поглъщащата европеизация е интернационално познатият и признат филм на японския режисьор А. Куросава „Рошамон“. Работата е в това, че не може да има пълно съвпадение между изключително източната японска действителност и технокоестетическия продукт на филмовата индустрия; каквито и да бъдат естетическите качества на един японски филм, той е в състояние да обхване само първия план на японската действителност — този, който е напълно европеизиран или американизиран; обаче вторият, специфичният план на японския живот не може да се обхване и изрази чрез средствата на филмовата обективизация. Тъкмо и затова космополитичната филмова обективизация е едно следствие от нахлуващата европеизация.

Космополитичната филмова обективизация не е в състояние да обхване специфичните за японската действителност явления — нещо, което е по силите на японския театър; затова Хайдегер вижда в киното едно повърхностно и несъвършено изразно средство, способно да обективира само това, което е еднакво у всички и което е всъщност несъществено от гледна точка на „истинската“ култура; защото, както вече казахме, за Хайдегер истинското културно и художествено явление е това, което е реализирано на такъв „език“, че става напълно затворено и недостъпно за представители на една друга култура.

Как да си обясним този стремеж към херметизиране и затваряне на художествената култура в границите на определен „непроницаем“ „език“? Защо Хайдегер дава предимство на определени специфични условия и изразни средства, присъщи на японския театър и недостъпни на европейския зритель, пред интернационалното значение на „Рошамон“? Дали в този стремеж към херметизиране на художествените явления не намира израз грижата за съхраняването на националната неповторимост на различните култури? Ако истински художник е този, който не може да се преведе на чужд език, дали не трябва да признаем за непълноценни онези произведения — в това число всички произведения на киното, които се оказват естествено достъпни за интернационалния зритель?

Интерпретацията на киното, дадена от Хайдегер, е още един опит за противопоставяне на епохата, която според реакционния руски философ Н. Бардяев се характеризира с „плебейско въстание против всяко аристократическо начало в културата“. Изправени пред действителните факти от процеса на техническата стандартизация и желанието, с което „средният“ човек се отдава на унифициращите предимства, доставени от техниката, представителите на буржоазната културфилософия са склонни да правят песимистични заключения за бъдещето на човека и човешката култура. Търсейки

¹ Според Хайдегер „филмовият обект“ е отразеното и обективирано чрез средствата на филма; то има определящо и доминиращо положение спрямо отразяването, т. е. външната реална действителност.

изход за спасяването на човека и изкуството от стандартите на масовата култура, те естествено достигат до идеята за херметизирането на изкуството, за изобретяването на такъв „език“, който би гарантирал на дадено изкуство или дадена култура спасение от публичността, т. е. от нашествието на стандартния масов вкус. И според Хайдегер освобождаването от диктатурата на публичността е в състояние да гарантира на културните и художествените ценности неповторимост и истинност. Тъкмо това обаче е недостъпно за киното, защото то е в състояние да нагоди към изискванията на фотографската обективизация само горния, еднаквия за всички народи пласт на живота. Но дали публичността на филма, резултат на универсалния кинематографичен „език“, е истинският дефект на новото изкуство?

Още с появата си киното прояви една от своите характерни особености — неговите произведения са в състояние да обхванат „цялата земя“; филмовата публика като психологическа и естетическа общност престава да отговаря на диференцираната и затворена психология на една ограничена социална група — тя става интернационална. Филмът прояви една особеност и на съвременната култура, забелязана още от Маркс и Енгелс в „Комунистически манифест“: „На мястото на старото местно и национално самозадоволяване и затвореност идва всестранна размяна и всестранна зависимост на нациите една от друга. Това еднакво важи както за материалното, така и за духовното производство. Духовните произведения на отделните нации стават общо достояние.“

Киното бързо създаде убеждението, че неговите най-представителни произведения са тези, които стават „общо достояние“, като надхвърлят националната затвореност и придобиват световна публичност често и чрез международните кинофестивали. Трябва ли подобно на Хайдегер да подценяваме това своеобразие на филма, което е свързано с неговата способност да оказва определено интернационално художествено въздействие? Дали тази способност на филма не е израз и на историческата необходимост от неговото съществуване?

На тия въпроси отговарят отрицателно всички, които виждат в киното едно от главните средства за уеднаквяването на света; на тия въпроси обаче отговарят положително всички, които са очаровани от възможността да апелират чрез филма към „съзнанието на света“.

В своя принцип на съществуване изкуството включва и тенденцията към разширяване на своето влияние. Андрей Тарковски казва: „Най-трудно предаваме емоционалния опит на човека. Като че ли всеки „на свой гръб“ трябва да преживее нещата, за да ги усети истински. Вярвам, че изкуството до голяма степен облекчава хората в стремежа им да споделят своя опит и така да се обогатяват взаимно“. Очевидно това взаимно обогатяване чрез предаване на емоционалния човешки опит е покрай всичко друго израз и на комуникативната функция на изкуството; не е все едно дали емоционалният опит е предаден на една изолирана или на една широка публика. Ако киното става интернационален способ за споделя-

не и развиване на човешкия опит, това е решителен прогрес за цялото изкуство, тъй като се разширява обсегът на неговата функция — непосредственото и непринудено въздействие върху човешкото светоотношение. Нима е без значение обстоятелството, че филмът на Чухрай „Балада за войника“ разкри същността на социалистическия хуманизъм пред обикновените американски зрители? Нима е без значение за нас горчивата истина за „сладкия живот“, към която ни приобщи филмът на Фелини? Би ли имал същото значение филмът на М. Ром „Обикновен фашизъм“ без тази способност — гарантирана от универсалния филмов език — за апелиране към световната същност? Не е ли вярно, че естетическото значение на филма би било твърде незначително извън тази възможност за интернационален диалог, за международно споделяне на „емоционален опит“?

Но може би Хайдегер има право в друго отношение: заради своя стремеж към широко интернационално въздействие филмът остава безучастен към специфичния, скрития, втория план на дадена действителност?

Впрочем Хайдегер доста произволно идентифицира обемността на филмовата творба единствено с възможностите на филмовата обективизация като подценява целия комплекс от синтетични изразни средства, с които разполага киното; а, от друга страна, обемността на художествения филм винаги е нещо повече от сбора на използваните изразни средства; ако се вземе предвид и непрекъснатото историческо разширяване на филмовото съдържание, и проблематика, трябва да се заключи: в своето развитие киното непрекъснато руши поставяните му бариери и навлиза все по-дълбоко в „невидимото“, в „специфичното“. И все пак има очевидна разлика в предпочитанията примерно на фолклора и на филмовото изкуство. Филмовото изкуство проявява силно забележим интерес към най-социалните проблеми; то обикновено застъпва „универсалните“ проблеми на политическото, социалното или нравствено-психологическото общуване между хората; и от националния живот филмът се стреми да извлече и сподели тези „човешки опит“, който е максимално социален. Причината за това се крие в новата и широка комуникативна функция на филмовото изкуство. Докато фолклорът се съобразява със затворената психология на една определена социална група, филмът има предвид предназначението си за въздействие върху една разнородна масова публика и тъкмо поради това търси опора в социално най-значимата и актуална проблематика. Своеобразният, специфично индивидуалният материал тук има значение само ако изгражда едно обществено и човешки значимо художествено съдържание. Режисьорът на „Сенките на забравените прадеди“ Сергей Параджанов пише: „Любовта, отчаянието, самотата, смъртта — това са фреските от човешкото житие, които създавахме ние. Не се учудих, когато тоя филм, създаден върху крайно своеобразен материал, се разбра добре в чужбина — при испанците, французите, в Латинска Америка...“ Анджей Вайда отначало се е учудвал на интереса, който са предизвикали неговите филми в чужбина: „Винаги съм ги правил с мисълта за „вътрешно ползу-

ване“, за „диалог“ на полска почва. После — струва ми се — разбрах. Зрителите (в целия свят) искат да видят и да разберат как живеят, как мислят другите хора. Творецът трябва да помни, че това, което показва, не може да се отнася само към местните условия и проблеми... че не може да бъде „журналист от провинциален вестник“ (даже и най-добрият!)... и затова се старая да показвам главната идея и героя си в драматични сблъсквания, а не в подробни наблюдения на средата и дребните факти...”

Съвсем ясно е, че въпросът не е толкова, — както ни убеждава Хайдегер — в „невъзможността“ на филмовия „език“ да обхване индивидуалното и неповторимото в дадена действителност, а доколко това индивидуално и неповторимо е в състоянието да прерасне и се преобрази до общозначимите категории на човешкия опит. Невъзможността от това се диктува от особената социална функция на филмовото изкуство: да оказва възможно най-широкото непосредствено и непринудено художествено въздействие върху своята грамадна аудитория. Разбира се, заради тази публичност буржоазната „критика на епохата“ изключва киното от сферите на „истинската“, „автентичната“ култура и го отнася към продуктите на техниката. Марксистическата критика обаче, заедно с отхвърлянето на аристократическата теория за „изолираната“ и „непроницаема“ култура не приема и отрицателната интерпретация, давана на филмовото изкуство. Нещо повече — тя вижда предимствата на филма тъкмо в годността му за най-широко обществено обръщение, в способността му да влиза в действие и взаимодействие със съвременния свят. Разбира се, активното и широко обществено обръщение на филмовите творби има значение само ако те запазват и развиват своето естетическо и художествено равнище. Затова днес киното не страни от възможността за твърде прецизно наблюдяване своеобразието на вътрешния, духовен свят на човека, нито пък се лишава от шансовете, които разкрива директното зрително и звуково регистриране на неповторимостта на „жизнения поток“. Но тези нови изразни средства имат значение само ако позволяват на филмовата структура да обхваща още по-пълно разнообразието на външните обстоятелства и явления, като ги превръща в свое вътрешно качество; по този начин самата филмова структура се трансформира в явление, способно да изменя външния свят независимо от своеобразието на условията и обстоятелствата. Естетическото развитие на филма не премахва, а предполага и усъвършенствува неговата способност за влияние върху преживяванията на хората. Решителното присъствие на филма в съвременната култура се определя от неговата способност да трансформира социално-психологическите различия в значими и актуални художествени образи и идеи и да ги внушава по един неповторим и непринуден начин на една широка и разнородна публика. Точно с тези си качества за активна намеса в динамиката и разнообразието на живота филмът е заел достойно място в съвременната социалистическа култура и неговото значение ще нараства заедно с развитието на комунистическата култура, която предполага активно и непосредствено приобщаване на широките маси към истинските естетически идеали.

ПЕЗАРО — 1967

бележки за фестивала

ХРИСТО БЕРБЕРОВ

Фестивалът на новото кино в Пезаро принадлежи към ония международни прегледи на филмовото изкуство, които датират отскоро и все още търсят както окончателното си утвърждаване, така и най-сполучливата форма на провеждането си. През тая година неговите инициатори, сред които на първо място са италианският режисьор Пиер Паоло Пазолини и френският теоретик Кристиан Мец, можаха да се поздравят с едно наистина широко участие на дебютанти от най-различни страни.

И тъй като по статута си фестивалът е дебютантски, тук не можем да очакваме срещи със знаменитости на екранното изкуство — те се появяват в Пезаро нарядко и само като гости. Но затова пък критиците имат възможност да се запознаят с новите тенденции и новите имена — евентуалните утрешни сензации на съвременното киноизкуство.

Може би затова фестивалът на новото кино бе посетен от един интересен и доста разкошен „букет“ критици не само от съседните европейски страни, но и от Северна и Южна Америка.

Походът на най-модерните американски режисьори и критици към Пезаро беше едно от характерните и любопитни явления на тоя трети поред фестивал. Четири тричасови програми от филми в „неповестователен“ стил, предвождани лично от Йонас Мекас (главния редактор на авангардното списание „Филм кълчър“), три пресконференции, куп рекламни материали, отпечатани в Нюйорк на италиански език — това е далеч не пълното изброяване на американските опити за „превземане“ на фестивала. Само че тия опити предизвикваха повече любопитство, отколкото възхищение и признание.

Всъщност това се дължи на факта, че за европейските кинематографисти тия експерименти с „чисто“, „неповестователно“ кино са познати в общи линии още от времето на френския авангард. Американците, които отрано са започнали да култивират в своето кино почти изключително кинодрамата, като че ли са пропуснали тая брънка от развитието на филмовото изкуство. Сега, когато холивудската система с нейните устойчиви производствени правила и артистични канони преживява тежка криза, пропуснатата брънка си отмъщава. Младите кинематографисти от Нюйорк сякаш се трудят да навакнат пропуснатото, да сложат в страната си основите на един по-интелектуален кинематограф. Но отричайки традицията на Холивуд, те се отказват в плен не само на Авангарда, но и на собствената си традиция — взета наопаки. Тъй като американската кинодрама се гради преди всичко върху логиката на действието, те изключват действието изцяло; по същите причини се отказват от диалога, от звука изобщо, от движението и пр. Тоя порив е разбираем, но аз никога не съм вярвал в изкуство, което се изгражда „от противното“.



Сцена от холандския филм
„Завръщането на Йозеф Катус“



„Царството на деня“ — Канада
режисьор — Пиер Перо

Опитите да се преодолее „повествователността“, „литературността“ чрез подобни филми всъщност са в голяма степен самозалъгване. Позволих си експеримента да проверя това свое впечатление в самата прожекционна зала, като се опитах да „преведа“ два-три откъса от подобни филми в словесна форма. Ето един от резултатите:

Подай ми ръка
аз искам да изляза от мрака
подай ми ръка
аз искам да намеря хубавия път
към морето
подай ми ръка
аз те чакам
когато се сипва зората
подай ми ръка
аз искам да стигна морето.

Получава се нещо като модерна поезия (т. е. пак литературна форма) и то от доста посредствено качество. Струва ми се, че това качество не се дължи само на моя „превод“.

Обърнах по-сериозно внимание върху тия опити, защото макар и прожектирани извън конкурса, те представляваха най-ярко едно от разбиранията за „ново кино“. Откровено казано, отидох в Пезаро с предварителната нагласа, че ще се срещна именно с такова разбиране на понятието „ново кино“: колкото по-усложнен и диференциран до степента на кинематографски жаргон е езикът на една или друга творба, толкова тя е „по-нова“.

Вече обърнах внимание на това, че тая новота е крайно относителна.

Но на самия фестивал се оформи и едно принципно различно становище по въпроса за „новото кино“. И то в края на краищата взе връх при гласуването на наградите. За болшинството кинематографисти в Пезаро „ново“ беше преди всичко онова киноизкуство, което се занимава с нови проблеми на съвременното общество. Нсви не защото съществуват от вчера, а защото — съзнателно или несъзнателно — са били заобикаляни досега и не са попаднали в сферата на вниманието на най-изтъкнатите майстори на съвременното кино.

Не на последно място това са проблемите на работническата класа

Едва ли на някой друг кинофестивал в западните страни се прожектира толкова голям процент филми, третиращи днешното положение на работническата класа. Сред тях се откриха и едни от най-интересните творби в Пезаро.

„В четвъртък ще се танцува, както в неделя“ на белгиеца Люк дьо Йош бе един опит да се изследва превръщането на пролетария в дребен буржоа. Твърде остро и аргументирано авторът развенчава митологията на търговската реклама, която трови душите на работниците и ги тласка към обуржоазяване. И това не е чудно, ако имаме предвид, че Люк дьо Йош е социолог и етнограф, професор в Брюкселския свободен университет и автор на книгата „Киното и обществените науки“. В края на филма той реабилитира своя герой, връща го в редиците на неговите стачкуващи другари. Така финалът, макар и по-наивен в сравнение с целия филм, става израз на една вяра в работническата солидарност.

Гръцките филми „До парахода“ на Алексис Дамианос и „750 000“ на Алексис Гривас засягат болезнения въпрос за емиграцията в средата на гръцките работници. „До парахода“ е изграден в един стил, близък до неореализма, и на места създава оная атмосфера на безнадежност и безперспективност, която е прокудила вече 750 000 гръци от родните им места. Много по-издържан от социологична гледна точка е документалният филм на Гривас, който с една директна камера разказва за живота на гръцките работници във Франция.

Директната камера бе основното оръжие и на младия бразилски режисьор Арналдо Габор, автор на филма „Обществено мнение“, който получи по-ценната от двете награди на фестивала — тая на критиката. Габор изследва със своята камера така нареченото „средно съсловие“ в Рио де Жанейро — неговия бит, неговите перспективи, неговия морал и убеждения (по-точно — липса на убеждения) ... Критичен по отношение на буржоазната действителност и същевременно самскритичен по отношение на народа, филмът — според признанието и на самия му автор — взема на прицел едни от най-опасните врагове на бразилците в тяхната борба против капитализма: Страха, Предразсъдъците, Ирационализма, Реакционната пропаганда и пр. Според Габор тия социално-психологически явления са допринесли немалко за поражението на левите сили в Бразилия през 1964 година.

Ако прибавим към филма на Габор и прожекцията (извън конкурса) на „Земя в транс“ — наградената в Кан творба на известния режисьор Глаубер Роха — ще стане очевидно, че превземането на Пезаро от американците се състоя, но не тъй, както би желал Йонас Мекас. На последната си — трета поред — пресконференция той бе принуден да се брани от доста острите нападки на критиците, които съветваха нюйоркчани да вземат пример от бразилската „боса нова“.

Заснетите също с директна камера филми „Царството на деня“ на канадеца Пиер Перо, „Черният Натчез“ на американците Пинкус и Нюман, разказът за живота на болливийските пеони „Така е“ на Хорхе Санхинес Арамайо, „Мършавият и другите“ на поляка Хенрик Клуба и „Щастливи години“ на югославина Драгослав Лазич приключват списъка на най-интересните творби из живота на работническата класа.

*

Проблемите на съвременната младеж бяха вторият тематичен център на фестивала в най-добрата му част. Втората награда на критиците и наградата на италианската публика бяха присъдени именно на такива творби.

Холандецът Вим Верстапен, който раздели с Арналдо Габор най-високото признание на критиката, показва филма „Не съвсем щастливото завръщане на Йожеф Катус в страната на Рембранд“. „Известни симпатии към младежкото движение Прово (една разновидност на битническия протест — б. м.), експлозивната ситуация в Амстердам през 1966 година, както и начинът, по който бяха третирани мисте другари от полицията и тайните служби — това ме тласна да се заема с тоя филм“ — заяви авторът. Филмът е заснет с 16 мм синхронна камера, едни от най-значителните епизоди — демонстрациите на младежите от Прово — са заснети на улицата със скрито наблюдение. По фабула и атмосфера филмът напомня много „До последен дъх“ — първия филм на Жан-Люк Годар, но като социален документ е по-определен и по-категоричен.

Наградата на публиката спечели италианецът Джанфранко Мингоци — автор на филма „Трио“. Това са три паралелно изградени разказа за трима млади хора, всеки от които е обхванат от някаква страст. Една дебютираща естрадна певица



Филма „Трио“ — режисьор
Франко Мингоци (Италия)

мечтае за пари и успех; една девойка, дошла в големия град от италианската провинция, се интересува в живота си само от секс, за да отреагира комплексите от католическото си възпитание; един юноша, в чиято съдба се кръстосват и единият, и другият стремеж, се изправя в края на филма пред престъплението. Финалът на трите истории не е достатъчно категоричен. Авторът твърди, че неговата цел не е да определя пътя на съвременната италианска младеж, а да я покаже такава, каквато я познава. Във всеки случай той се насилва да не бъде песимист.

*

Пристрастията на фестивала към творби със сериозен граждански размисъл и директен, приближаващ до действителността метод на снимане бяха толкова категорични, че стигнаха в някои случаи до парадокси:

— почти без внимание остана великолепният от професионална гледна точка испански филм „Данте не беше само суров“ на Хасинто Естеба Греве и Хоакин Хорда — една блестяща пародия на съвременния западен интелектуализъм, чийто изкуствено усложнен език беше употребен с ирония, но въпреки това отблъсна болшинството критици.

— същата съдба постигна френския филм „Хоризонт“ на Жак Руфио — безкомпромисен протест против войната, който има нещастieto да бъде разработен върху исторически материал (не помогна дори прекрасната цветна фотография на големия майстор Раул Кутар);

— доста наивният кубински филм „Мануела“ беше посрещнат и изпратен с овации, които бяха израз преди всичко на политически симпатии;

— Ян Шмидт, известният на всички в залата автор на „Йозеф Килиан“, беше направо освиркан заради своя филм „Краят на август в хотел Озон“ — фантазия върху живота след Третата световна война.

Но тия парадокси представляват само опаката — и по-малко съществена! — страна от общата атмосфера на фестивала, където се открие едно здраво и конструктивно разбиране на понятието „ново кино“.

Тия особености следва да се имат предвид при едно евентуално наше участие на фестивала на новото кино в Пезаро.

КРАКОВСКИ ПАНОРАМИ — 67

Д-Р АЛ. ТИХОВ

Седмият национален и четвъртият международен фестивали на късометражния филм отново превърнаха в началото на юни красивия Краков за десет дни в средище на дейците на късометражното кино. Добрата репутация на полския късометражен филм привлече още за националния фестивал многобройни гости от чужбина.

Девет полски студии за късометражни филми се представиха с общо 65 филма, показани в течение на три дни. Не познавам точния производствен капацитет на тези девет студии, за да определя какъв именно процент представляват тези 65 филма, удостоени с честта да бъдат фестивални. Но самото обстоятелство, че в Полша късометражни филми се произвеждат в девет студии, респектира и говори за значението, което се отдава там на късометражното кино. Без съмнено, от друга страна, голямото количество е почти винаги добра предпоставка и за по-добро качество. При едни и същи жанрове и при почти еднаква тематика поляците получават например по-добри резултати от нас. Разбира се, причината за това не е само в по-големия брой филми, които те произвеждат. Както навсякъде в изкуството и в късометражното кино решаващо и определящо си остава талантът на художника.

В сравнение с миналата година тази година полската национална панорама, общо взето, поднесе по-малко интересни произведения. Освен това в някои от филмите (документални и мултипликационни) можеше да се открие твърде прякото влияние на идеи и теми от вече създадени чуждестранни образци, докато други се движеха уверено по отъпкания от „средната“ продукция коловоз. Разбира се, отново не липсваха и филми, които достойно защитиха доброто име на полското късометражно кино. Това бяха преди всичко документалният филм „Секретарят“ и анимационният „Конят“.

В духа на най-добрите традиции на остро ангажирания публицистичен документален филм режисьорът Тадуеш Яворски ни показва борбата, която трябва да води партийният секретар на едно изостанало селище срещу нелепи, „злепоставящи“ го анонимни писма и срещу ограничените възгледи на някои висшестоящи инстанции в усилията си да благоустрои и повдигне жизненото равнище на селището. Енергията, волята, инициативността и чистотата на помислите на партийния секретар се конфронтират с едно спъващо обществено развитие локално бюрократично обкръжение, над което филмът произнася своята сурова присъда. Обаятелната, истински комунистическа духовна същност на секретаря, съчетана с неговата мъжествена и волева натура, го превръщат



Кадр от полския филм „Здравейте деца“

в образ, който макар постигнат с чисто документални средства, зазвучава със силата на художествено обобщение. Иска ми се да споделя, че отдавна не съм виждал документален филм, който така ярко да олицетворява голямото и за съжаление често забравяно от нас призвание на документалното кино — да бъде първооткривател, да бъде авангард в изследването на нови жизнени пластове, да различава и подготвя със своята оперативност терен, в който по-късно да настъпи с тежките си оръжия игралното кино.

Ако „Секретарят“ впечатлява с острата си гражданска проблематика, анимационният филм на Витолд Герш „Конят“ бе безспорният шедьовър като формално-художествено постижение. Идеята на този филм е непретенциозна — човекът опитомява дивия кон. Разбира се, веднага става ясно колко привлекателна е тази идея за анимацията със заложената в нея динамика. Максималното, постигнато с голямо художническо въображение експлоатиране на тази динамика е първото достойнство на този филм, нейното пластическо решение — второто му и най-голямо достойнство. Импресивно, ползвайки оригинална анимационна техника — едрите мазки на маслените бои преливат една в друга, поставяни върху стъкло — В. Герш създава истинска симфония от цветовете и движения, опоети зираща необикновената гордост на дивия кон. За този филм е трудно да се разказва. Той трябва да се види, за да се почувствува непосредствено неговата изключителна художествена сила.

Интересна съдба сполетя тези два филма. „Секретарят“ по необясними съображения бе явно подценен от журито и вместо голямата награда получи само сребърна. Голямата награда най-неочаквано бе дадена на Ирина Каменска за нейната дипломна работа „Здравейте, деца“ — репортаж за първия учебен ден на млада учителка, предпочела да отиде в затънтено село, до което просветата и културата едва достигат. В професионално отношение това е твърде безизразен филм и единственото оправдание за неговото награждаване може да се открие в специфичността на актуалната днес за Полша селска проблематика. Именно с този филм „Конят“ на Герш раздели „екс екво“ голямата награда и това бе вече една по-обективна оценка. Но филмът на Герш мина след това и в международния конкурс, а там бе оставен без всякакво внимание от страна на журито...

От останалите наградени филми в националната програма заслужават да се отбележат чудесната новела „Баща“ на Йежи Хофман и „Прелюдия“ на Ян Ходкевич. Хофман е създал своята творба за телевизията, но това е новела, която може и трябва да премине по всеки екран на кинорежата. Разглезен младеж, син на виден обществен деец, занемарява работата си в училище и трябва да се яви заедно с баща си пред директора. Но баща му винаги „няма време“... Изобретателният младеж „ангажира“ тсгава срещу парично възнаграждение един фай-



Из американския филм „Напалм“

тонджия, когото представя за свой баща. Но файтонджията така се вживява в ролята си, че на излизане от кабинета на директора, възмутен от разхайтеното поведение на „сина си“, му зашлепява без колебание полагащата му се плесница... Само в 800 метра Хофман с помощта на великолепия актьор Тадеуш Фиевски в ролята на файтонджията ни разказва с голям режисьорски финес тази весело-поучителна история и за сетен път доказва голямата художествена товароподемност на един жанр, пренебрегван все още по необясними причини у нас. „Прелюдия“ е десетминутен репортаж за подготовката в части от полската народна армия за парада по случай 1000-годишнината от създаването на полската държава, по-специално за тъй наречената негова „историческа част“. Добрата професионална работа тук е съчетана с една интонация, извънредно характерна за полското национално светоусещане — добродушна ирония над дисциплината и старанието, които в армията често се съпътствуват от пълна индиферентност. Филмът е производство на полската военна студия...

В четвъртия международен фестивал бяха представени 69 филма от 20 страни. Отново тази програма показва, че на Краков все още му предстои да воюва за по-голям престиж като международен фестивал. Немалка част от филмите всъщност бяха вече познати от фестивалите в Лайпциг и Оберхаузен. Така в Краков като че ли става засега още едно, последно „пресяване“ на една международна продукция, предназначена първоначално за другаде... И може би тази година Краков бе най-привлекателен със своята извънконкурсна програма на наградени вече по други фестивали филми.

Краков е международен фестивал на късометражни филми, т. е. всички жанрове на късометражното кино имат еднакво право да участвуват в него. И ако даден жанр е представен особено силно, както се получи тази година с анимацията, няма нищо нередно, ако творби именно от този жанр бъдат изтеглени на преден план и подчертани. За съжаление журито не постъпи така и с наградите си не само не подчерта примата на анимацията, но допусна и компромиси при награждаването на анимационните филми. Така двата сребърни „змея“ за френския филм „Ноев ковчег“ и чехословашкия „Любовно щастие“ не бяха най-точното попадение. Бе пренебрегнат един великолепен югославянски филм — „Любопитство“ на Боривой Довникович от Загреб. Впрочем при получаване на „почетния диплом“ публиката поднесе на режисьора такива овации, че морално той получи „гран при“ на фестивала. Да не говорим за напълно необяснимото абсолютно игнориране на „Конят“ на В. Герш, за който филм стана дума по-горе.

Недоумение буди и допускането в конкурса на някои филми, главно от Франция — „Добрата дама“, „Сянката в огледалото“ и др. Действително в „на-

ших двадесети век“ (поставям кавичките, защото това е лозунгът на фестивала) има и психопатии, и параноии, и още всякакви психопати. Но филми, занимаващи се по такъв натуралистичен начин с душевна патология, не са най-приятното зрелище на един фестивал.

Разбира се, тези няколко по-обща критически бележки не могат да означават, че се хвърля сянка върху цялата програма на международния фестивал. Като панорама той успя безспорно да обхване редица интересни, разнородни явления в късометражното кино в дадения момент и да поднесе няколко филма, които заслужават сериозно внимание.

На първо място това е „Напалм“ на режисьора Дон Лернер от САЩ, който получи „гран при“ на фестивала — златния змей. Този филм е дело на честни, демократично мислещи американски документалисти, които използват своето изкуство за остра полемика с официалните американски становища по някои важни обществени проблеми. Както повечето подобни филми, „Напалм“ като кино е на твърде обикновено равнище. Липсата на средства и многобройните затруднения от страна на властите спъват сериозно всички усилия на прогресивните американски кинодокументалисти да създадат изцяло издържани в професионално отношение филми. Толкова по-ценна е обаче тяхната идейна насоченост, която ги превръща в неоспорими документи за това, че има и „друга“ Америка, която мисли различно от бизнесмените и управниците. „Напалм“ документира една протестна манифестация, устроена в близост до завода, който произвежда това чудовищно запалително вещество, и съпоставя гневните и умни речи на ораторите срещу употребата на напалма във Виетнам и другаде с наглия цинизъм на ръководителите на завода, кмета на града и други ръководни дейци. В своите изказвания при анкетата, която прави режисьорът, те не се сменят да изявят открито своята людоедска логика: „Щом напалмът е средство, което ни помага да спечелим една война, неговата употреба е резонна!“ Близко е до ума, че за подобни хора такова „средство“ утре може да се окаже и водородната бомба и те не биха се поколебали нито миг да я употребят... Остра, войнствуваща публицистика, извънредно важна и актуална обществена тема, точен, разобличителен удар срещу империалистическата политика на САЩ — ето достойнствата на този филм, които му осигуриха „гран при“. Един филм, който едва ли ще види екран в САЩ, но който трябва да получи достъп до всеки социалистически екран.

Грузинският режисьор Михаил Кобахидзе, авторът на очарователната „Сватба“, която преди две години пожъна лаври по международните фестивали, се представи отново успешно с последния си филм „Чадърчето“. Отново в предпочитания от него стил на пантомимата, разиграна с виртуозността и увличащия ритъм на балета, той разказва за една лирична любов. Човешкото очарование, поетическата простота и атмосфера, смелите формални търсения му донесоха „сребърен змей“ и наградата на ФИПРЕСЦИ, чието жури тази година за пръв път заседава и в Краков.

„Да бъдеш“, филм на Мариан Маржински от Полша, премина през националния фестивал, без да бъде забелязан от журито. Но в панорамата на международния фестивал, която не беше много богата с документални филми, той се открои и заслужено спечели също „сребърен змей“. Този филм, реализиран с помощта на скрита камера и далекозаписващ микрофон, ни представя черния труд на тренировките, които цирковите артисти упорито провеждат, за да постигнат съвършенството при своите изпълнения на арената. Наблюдението е толкова точно и богато, монтажът така обобщаващ, че на места са доловени ярки черти на човешки характери.

В Краков участвахме и ние. От двата филма, с които се представихме, „Птици“ на Иван Андонов бе приет много хладно от публиката и, колкото и да е неприятно да се каже, ни донесе и едно подсвиркване. А на този филм се възлагаха големи надежди дори за Анеси... Толкова по-голяма бе радостта ни, че с втория филм „Парад на позора“ на Христо Ковачев и Дончо Струмски, текст Хр. Ганев, спечелихме почетна диплома, която има в случая висока цена. От всички показани в Краков филми за войната във Виетнам само нашият получи награда, което беше обективно признание за неговите високи публицистични качества, за полемичната страст на протеста против американската агресия във Виетнам. Но колкото и да ни радва тази заслужена награда, не бива да си спестим една горчива констатация. От шест изпратени в Краков филма подборната комisia на фестивала допусна само два, а трети филм, който там се съгласиха по



„Чадърчето“ — режисьор М. Кобахидзе

изключение да допуснат допълнително до конкурса, пристигна в последния ден и при това без монтажен лист (!), поради което не можа изобщо да бъде показан. Всичко това говори достатъчно красноречиво, че продължаваме да гледаме понякога твърде несериозно на участието ни в международните фестивали. Все още ние правим много трудно сполучлив подбор на филмите си, съобразен с критерия и изискванията на даден фестивал, не полагаме достатъчно усилия и за добро организирано представяне. Ясно е, че по такъв начин не допринасяме за пълноценната изява на нашето кино в чужбина и че е крайно време участието ни във фестивалите да се обсъжда, решава и организира от компетентни хора.

Първият авторски филм на драматурга Александър Володин

Неотдавна в киностудията „Ленфилм“ драматургът Александър Володин започна работа над постановката на филма „Произшествие, което никой не забеляза“ по свой собствен сценарий. Работата над филма върви необикновено бързо. На въпроса, с какво може да се обясни тази бързина, Володин отговаря:

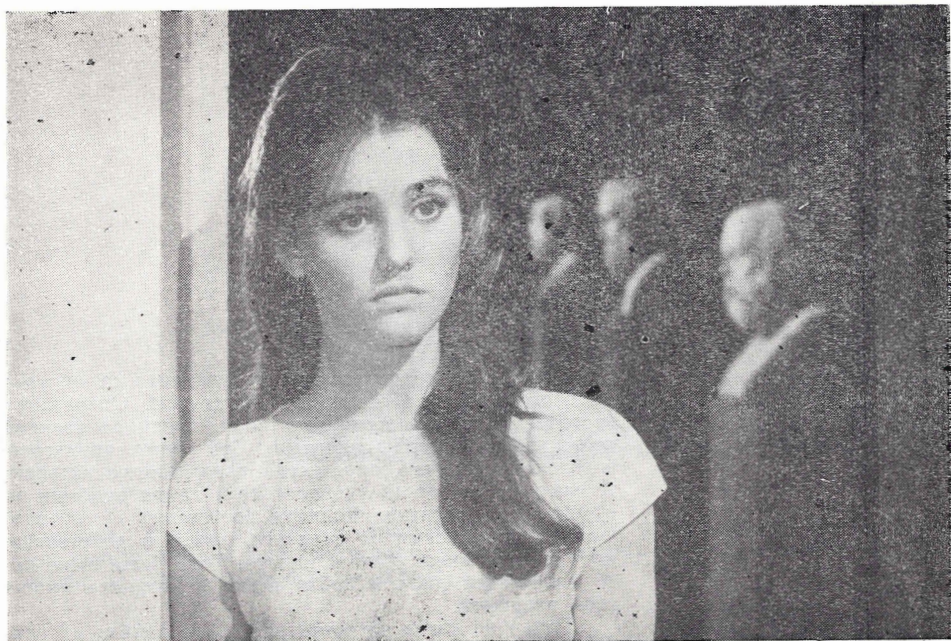
„Аз не снимам нищо излишно. Когато другите режисьори снимат филми по мой сценарий, те се стремят колкото може по-вярно да изразят авторската мисъл и често правят по няколко варианта на една или друга сцена. Аз се отнасям критично към своя сценарий и го нарушавам, когато е необ-

ходимо. Преди постановката режисьори ме предупреждаваха — никога да не правя компромиси. Но сега виждам, че при снимките на филма компромисите са необходими. Много неща се раждат в процеса на самите снимки и през цялото време се отказваш от нещо, което си замислял по-рано.“

И тук Володин си спомня мисълта на Пастернак — колкото по-случайно, толкова по-точно се раждат стиховете. „Киното се нуждае остро от импровизации — продължава драматургът. — Трябва да се снима развълнувано, както се пишат стихове. Кинопроизводството е сложен механизъм, но филмът трябва да се прави леко и весело.“



Александър Володин по време на снимки



Жана Прохоренко във филма „Произшествие, което никой не забеляза“

Днес много драматурзи и писатели преминават към режисурата. Съществуват много спорове за авторския филм и беше интересно да се узнае възгледът на талантливия съветски драматург по този въпрос.

Володин казва: „Създаването на филма е авторско дело. Или авторът снима филма, или режисьорът пише сценария. Ако над филма работят и писател, и режисор — значи над него работят двама автори.

Аз се прехвърлих към режисурата, защото твърде много труд и сили бяха положени от други режисьори при снимане на филми по мой сценарий („Звънят, отворете вратата!“, „Приключенията на зъболекаря“). За първата си постановка избрах сценария „Произшествие, което никой не забеляза“, в който има немалко сантименталност. Всеки

друг режисьор би направил от този сценарий сантиментален филм. Аз изпитвам отвращение към сантименталността и затова се старая да я преодолея.“

Филмът е почти снет. В главната роля се снима Жана Прохоренко. И от снетия материал вече се вижда, че във филма ще прозвучи силно темата на Володин — стремежът на човека към красота и хармония, към добри човешки отношения, към откровеност и искреност. Зрителят ще почувствува и авторската тъга, и неговата борба с фалшивостта, с показното в живота, с коравосърдечие.

В края на годината първият авторски филм на Александър Володин ще излезе на екран.

Ирина Садовска

ДНЕВНА СВЕТЛИНА

РАУЛ КУТАР

Преди Годар операторите се нуждаеха от абсурдно много време за осветяване на кадъра. Операторът настояваше за двучасова репетиция, преди да заснеме права хоризонтална панорама. Той често прилагаше определени ракурси, определени движения на актьорите само за собствено удоволствие и за да напомни за своето съществуване. Филмите постепенно се превръщаха в комбинация от елементи, които в действителност нямаха нищо общо с киното. Това беше нещо като колективен цирк, в който всеки от групата имаше своя атракция.

Годар не казва на оператора: „Вие трябва да снимате така или другояче, в определен ракурс или срещу светлината и т. н.“. Той му казва: „Аз искам от вас само едно нещо. Вие трябва отново да откриете как може да се снима така, че да излиза просто“. Работите на Годар и останалите майстори правят такова впечатление именно защото за тях филмите са истинско кино. Именно кино.

Очевидно е, че от този момент, когато операторът се съгласи да се възвърне към простотата и престане да се старее да бъде интересен, общият стил на изображението трябва да се промени. Защото, когато операторите правиха своите „циркови атракции“, изображението ставаше прекалено екстравагантно.

Аз добре разбрах това във френското фотографско дружество на улица Клиши. Преди да почна да работя в киното, бях фотограф, а на улица Клиши учениците възприемаха главно два стила на фотографиране. Съществуваха жанровите фотографии — улицните наброски и репортажи, заснети със „скрита камера“, които нашите инструктори смятаха за недостатъчно интересно осветени. А имаше и снимки, където осветлението беше изкуствено. Тези фотографии моментално пораждаха такова чувство, сякаш предметът вече е престанал да бъде къс от истински живот, а бил старателно нагласен и осветен от цяла система осветителни тела. Може да се каже, че всички филми се снимаха и се осветяваха по тоя начин.

Обаче старомодните портрети, снимани преди половин век, понякога са истински фотографии, които човек може дълго да гледа и които предизвикват интерес и възмущение. Тези фотографии са правени в студиите, осветени от един голям прозорец, с дневна светлина — с истинската, хубава и естествена светлина на деня. И кинооператорът никога не бива да забравя, че окото на зрителя е свикнало с нормална дневна

Актрисата Ана Карина и режисьорът Жан-Люк Годар по време на работата над филма „Да живееш живота“



светлина. Дневната светлина притежава магическата способност да бъде винаги най-съвършената и най-естествената. Дневната светлина долавя истиското изображение на лицето и погледа на човека.

*
* *
*

Погледът на човека прониква в дълбочината на стаята, след секунда се премества към прозореца и такъв преход не го безпокои. Но той безпокои камерата, по-точно, лентата. Задачата на оператора се състои именно в това — да се запази красотата на дневната светлина върху екрана, каквито и да са движенията на актьорите, като например движенията на Ана Карина или Белмондо из стаята в „Лудият Пиеро“. Именно това имаше пред вид Годар, когато ми каза със своя обичаен, спокоен маниер: „Мосю, ние трябва да бъдем колкото се може по-прости“.

Впрочем самият Годар далеч не е толкова прост. Той обикновено иска наведнъж твърде много. Той иска да снима без осветителни тела, той си спомня и иска да повтори един кадър от филма на Ланг, който е гледал преди шест месеца, а лявата част на кадъра иска да направи като у Реноар. Той вече не знае какъв кадър иска да направи наистина и вече не може да го обясни както трябва. След като изложи всичко това, той моли мене и всички останали да напуснем декора за известно време, докато той обмисля начина, по който ще снима в крайна сметка. А когато се връщам, откривам, че кадърът ще изглежда съвсем другояче. И все пак той иска бялата светлина, която осветява ъгъла на масата в кадъра, да бъде като във филма на Грифит (за съжаление кадърът е много къс), но той не е сигурен дали тази бяла светлина при Грифит е получена специално или е следствие от лабораторна обработка, която се отличава много от нашата, и т. н., и т. н. Не, Годар не е никак прост. Аз се сещам за един от много редките случаи, когато сме работили в павилион. Това беше дълъг павилионен епизод, състоящ се от редица кадри с голям метраж, във филма „Жената си е жена“. Движенията на камерата трябваше да бъдат толкова сложни и свръхестествени, че Годар реши да се обрече на филмиране в павилион.

В какво се състои смисълът на филмирането в павилион? Облегчава ли то работата? В студиото например може да се махне задната стена на декора и да се стори място на камерата и едно или две осветителни тела. Именно така аз и исках да направя. Годар ми каза: „Не, не бива да движим стената. През време на това напрегнато обяснение между съпрузите не можем да променяме мястото на камерата и да прибъгваме към трикове“.

Друго предимство на павилиона е, че при извънредно трудни сцени от рода на тези във филма „Жената си е жена“ художникът може да конструира декора така, че фаровата количка да може горе-долу свободно да се движи из стаята, без да създава на оператора допълнителни трудности. Аз казах на Годар: „Променете декора, отместете тези два предмета един от друг, аз не мога да ги зао-

бикола в движение.“ Неговият отговор бе: „И дума да не става. Младоженците от Латинския квартал живеят обикновено в такива апартаментчета, където няма място да се обърнеш. Ще ви се наложи да се приспособите някак.“ Третото и основно предимство на студиото — това е скелето, върху което се инсталират осветителните тела. Ние снимахме цветен филм, а цветната лента по онова време имаше слаба чувствителност и за да се получи изображението, декорът трябваше поне малко да се освети. Осветих декора, а лампите се намираха на скелето и светеха отгоре. Снимайки епизода, в който Ана Карина и Жан-Клод Бриали си лягаха в леглото, Годар ме помоли да изляза, обмисли сцената, пак ме повика, наприказва стотина нови искания, без да довършва нито едно изречение, като се позоваваше на минимум десет филма, които не бях гледал. Оправих някои работи и почнахме филмирането. След две-три минути Годар спря всичко. „Какво ти е? Нали в къщи ти не лягаш така?“ — каза той на Ана.

Той легна на мястото на Ана и каза: „Ние съвсем пошурахме. Опитваме се да снимем как си ляга да спи в една стая без покрив“. А покривът, разбира се, струва скъпо. Продуцентът попита Годар: „Поне ще видим ли този покрив във филма? Не може ли да се мине без него?“ „Ние въобще няма да го видим — отговори Годар, — но ако няма да има покрив, Ана въобще няма да изиграе тази сцена. Трябва да направим покрив.“

И тъй сдобихме се с покрив. Вече нямах скеле за осветяване на стаята, не можехме да движим стените... Сцената беше вече уточнена, но сега не можехме да я осветим. Изчезнаха всъщност всички предимства на студиото и в края на краищата декорът заприлича на обикновена стая с всичките ѝ проблеми.

След този случай се отказахме от павилиона, тъй като с такъв режисьор като Годар операторът има по-голяма свобода и по-големи възможности, ако снима при естествен интериор.

*
* *
*

Годар е още по-настойчив, когато се решава въпросът за избора на лентата и на лабораторната ѝ обработка. Тук трябва да се придържам към техническа терминология — нямам друг избор.

От лентата и процеса на лабораторната ѝ обработка зависят осемдесет процента от качеството на изображението: негсвото съвършенство и тънкостта в предаването на тоновете, неговият ефект за „липса на ефект“, неговите настроения и тоналности. Това е фактор, за чието съществуване публиката дори и не подозира.

Обикновено ми казват, че „Лола“ е отлично заснет филм. Питат ме: „С какво може да се обясни това? С вашето настроение, с отношението ви? Или с новите образци осветлителна техника? Или може би с фотогеничността на Анука Еме!“ Частично това може да се обясни и с тези фактори, но главно и основното е, че филмът „Лола“ бе снет на великолепна лента „Геверт—36“, чието производство сега е спряно. И затова аз никога вече не сполучих да добия тези наситени черни тонове, тези удивителни бели тонове, тази зърнеста структура на реалното и нереалното, на която според мен се дължат седемдесет процента от лиризма на „Лола“.

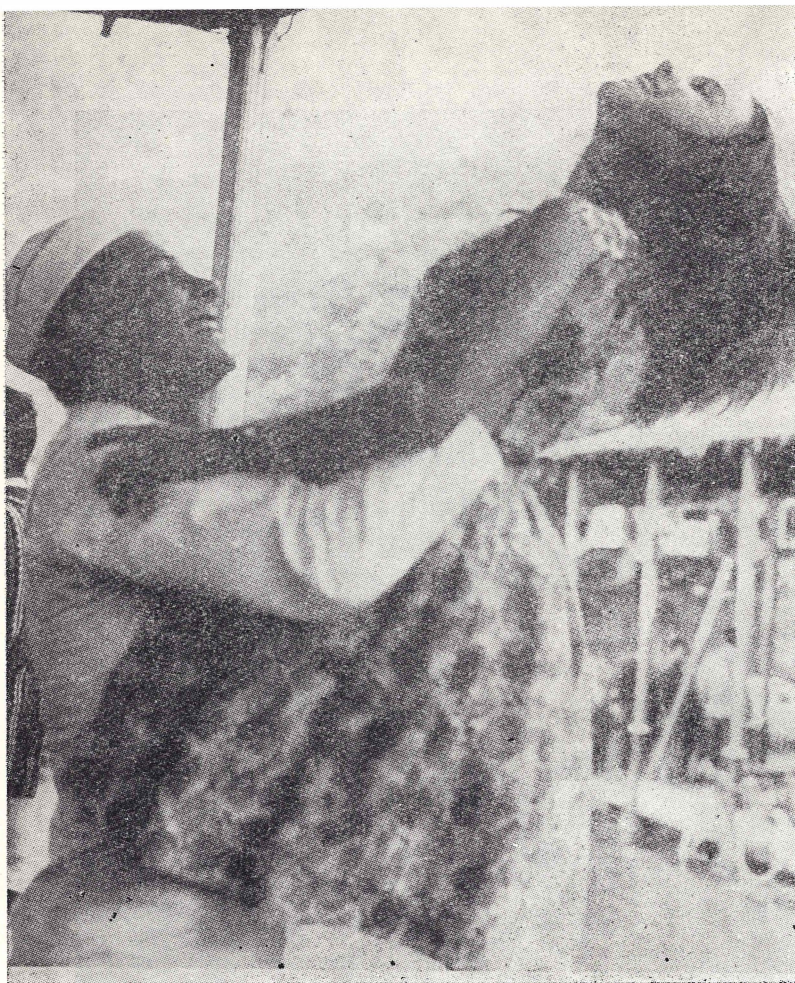
Това е известно на Годар. Когато почвахме първата ни съвместна работа върху филма „До последен дъх“, той ми каза: „Стига сладникавост — ще снимаме при естествена светлина. По-рано бяхте фотограф. Каква лента предпочитате?“ Казах му, че обичах да работя върху лента „ILFORD H. P. S.“. Тогава той ме накара да направя няколко пробни снимки на тази лента. Той ги сравни с другите и направихме още няколко различни проби. Най-сетне Годар каза: „Именно това исках да имам“.

Заминахме за фабриката на ленти в Англия и там разбрахме, че за съжаление този вид ленти не се произвежда за кинокамери, а е предназначен изключително за фотография. „Ще трябва да се откажете от вашето намерение“ — ни казаха там. Но Годар никога не се предава. За фотоапарати фабриката произвежда бобини по 17,5 м. Перфорацията малко се отличава от тази на кинолентата. Годар реши да съедини няколко 17,5-метрови парчета и да зареди с тях кинокамерата. Той предложи също да снимаме с апарат „Комифлекс“, чийто грайфер има същите зъбци, каквито има във фотоапаратите „Лайка“, за каквито е предназначена лентата „ILFORD H. P. S.“. Професионалистите се ужасиха от тези предложения.

Но работата не свърши дотук. Само един фотопроявител даваше много добри резултати. Това бе фенидонов проявител. Направахме редица проби и стиг-



Кадър от филма „Карабинерите“ — режисьор Жаң-Люк Годар



Сцена от филма „Лола“ — режисьор Жак Деми

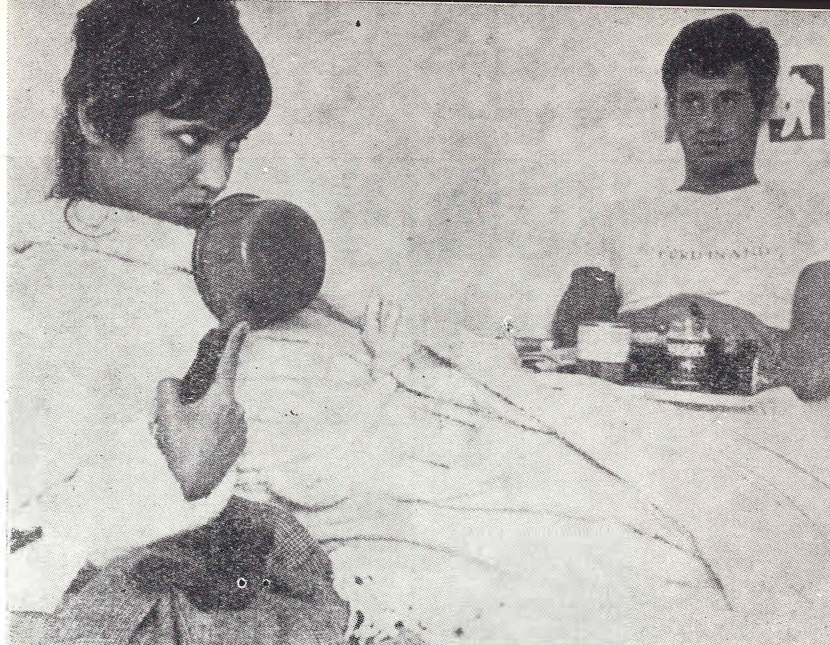
нахме до извода, че трябва да удвоим чувствителността на емулсията при проявяването. Тия опити дадоха прекрасни резултати. Годар се обърна към лабораторията с молба да обработят лентата с фенидонов проявител. Но лабораторията му отказа. Машината в лабораторията прекарва за един час 3000 метра стандартна лента тип „Кодак“. Лабораторията не можеше да спре обичайния процес заради мосю Жан-Люк Годар, който иска да проявява на ден не повече от 1000 м.

Но когато работихме над филма „До последен дъх“, на нас ни провърви. Някъде в ъгъла на лабораторията открихме още една машина, която по това време беше в престой. Използувахме я за нашите опити. Разрешиха ни да използваме тая малка машина и в нея да обработваме скачени на големи бобини парчета лента „ILFORD H. P. S“.

След това пак имаме късмет да използваме тази малка машина в работата над „Малкият войник“. Когато пак дойдохме в лабораторията да се споразумеем за използването на тази машина за обработка на материала за „Карабинерите“, тя вече не беше там.

По време на снимките за „Карабинерите“ възникнаха нови трудности. Годар каза: „Аз обмислих сценария. Знам как трябва да се снима война, но за нашия материал ще трябва специална обработка. Защо във всички филми за война изображението е толкова неудовлетворително? (Последваха откъслечни описания на най-малко четиридесет и пет кадъра от различни филми...). Изображението е неудовлетворително, защото сивите тонове са прекалено меки. В „Карабинерите“

Ана Карина и Жан-Пол Белмондо в сцена от филма „Лудият Пиеро“ — режисьор Жан-Гюар



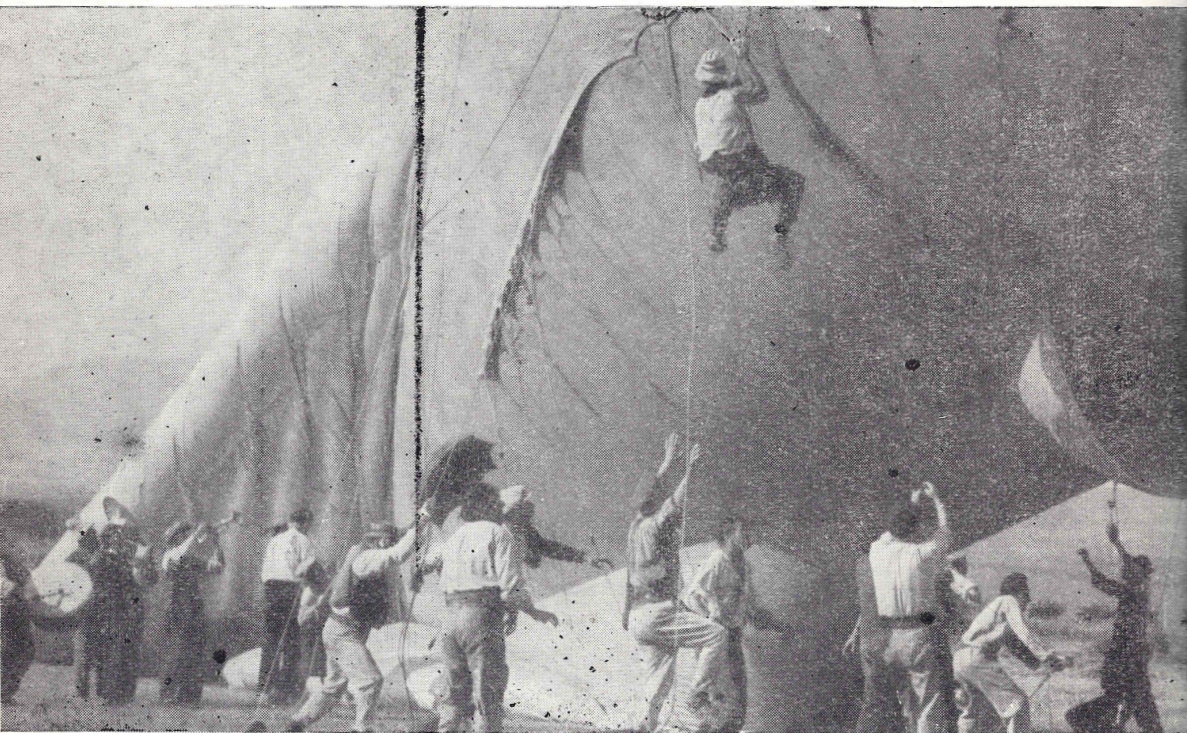
искам да получа контрастно изображение с истински наситени черни и бели тонове. Сивият тон трябва да се проявява само в три или четири кадъра. Ако не постигнем това, цялата ни работа ще бъде само губене на време и няма да направим истински филм за война.“

Този път Годар успя да склони работниците в лабораторията да променят режима на обработването през време на филмирането. Получихме разрешение да прилагаме специален режим на проявяването. И Годар получи своите четири сиви тона. Но това беше изключителен случай.

В „Лудият Пиеро“ се изправихме пред проблема за цвета. Откакто бе намерен начин за увеличаването чувствителността на цветната лента, операторът вече не се сблъсква с такива огромни трудности, каквито имаше по-рано. И все пак, когато операторът снима на цветна лента, той трябва да има предвид, че нито една лента не е толкова чувствителна към светлината, както човешкото око. Проблемът се състои в това, че каквато и техника да прилагаме при филмиране, колкото и да е съвършена техниката на лабораторната обработка на лентата, цветната лента тип „Техниколор“ никога не ще има необходимата гъвкавост. И всички свикнаха с това.

Ще се спра само на проблема за грима. Гримът е много съществен фактор при цветното филмиране и това е понятно. Понеже цветоподаването на лентата не е постоянно, при определяне на светлината за лабораторно копиране хората се ориентират по някакъв ключов детайл на кадъра. За такъв ключов детайл е прието да се смята лицето на актьора. (На практика често използват за тази цел сивата скала, която обикновено се снима в края на всеки кадър.) Всички гримьори са излезли от американската школа по системата „Техниколор“. Гримът по лицата на актьорите има силен червен оттенък — това изисква даденият тип лента. Когато в лабораторията искат да оправят червения цвят, добавят обикновено малко от синия. Що се отнася до Годар, който е пристрастен към снимане на предмети и хора върху фона на съвсем бели стени, неговият ефект ще пропадне изцяло, ако стените придобият червеникъв оттенък.

Този червен грим е безсмислен навик. Фотографите-любители знаят, че могат да добавят малко цвят за поправяне на един-два светлинни ефекта, слагахме всякакъв грим. Когато работехме над филма „Жената си е жена“, Годар помоли гримьорите да направят неутрален грим, много светъл и слаб. Ако ни се налагаше да добавим малко цвят за поправяне на един-два светлинни ефекта, слагахме сивкав тон върху грима. Това е същото, както и в лабораториите: гримьорите имат свои навици, свои установени методи за работа и затова е много мъчно да ги накараш да променят старите методи. Годар винаги е принуден да повтаря по много пъти: „Господа, моля ви, по-просто!“



Сцена от новия български игрален филм „Привързаният балон“, постановка на режисьора Бинка Желязкова. Сценарий — Йордан Радичков, оператор — Емил Вагенцайн.

СССР

Литовският режисьор В. Жалакявичус е завършил неотдавна сценарий с условното название „Свят, който принадлежи на мъжете“. Деветте новели на сценария са посветени на мъжките нрави, игри, мода... В трагикомична, фарсова конструкция се разказва за освобождението на мъжете от гнета на жените от древността до наши дни.

В „Мосфилм“ режисьорът Едмонд Кеосаян след филма „Неуловимите отмъстители“ е пристъпил веднага към снимането на своя нов филм „Антарктида — далечната страна“ по сценарий на А. Тарковски и А. Михалков — Кончаловски. Сюжетната основа на филма е свързана с експедицията на съветски учени-

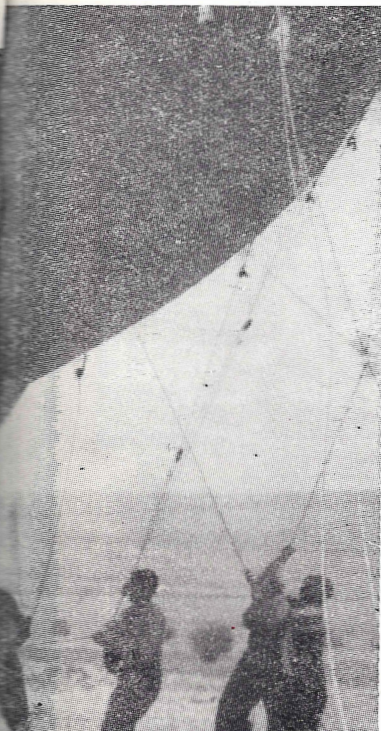
полярници в Антарктида. В сценария се повдигат морално-етически проблеми за гражданската съвест и мястото на човека в живота.

Новият филм, който сега снима в „Молдогофилм“ Михаил Калик, се нарича „Десет пъти за любовта“. Сценарият, написан от режисьора, е по мотиви на произведението на Ион Друпе. Юрий Казаков, Анатолий Кузнецов и други съветски писатели.

Филмът „Николай Бауман“, постановка на режисьора С. Томановски, отразява последния период от живота на големия комунист Николай Ернестович Бауман. След втория конгрес на РСДРП меншевиките вземат в ръцете си централните органи на партията. В тази сложна обстановка

Ленин изпраща Бауман от Швейцария в Москва, за да създаде Северното бюро на ЦК. С паспорт на швейцарския търговец Вилхелм Земфер той с големи трудности се добира до Москва. „За мене е особено важно да предам духовната сила на Бауман — бореца и човека“, е заявил режисьора. Филмът няма да се развива в строго биографичен план. Ролята на Бауман се застъпва от артиста от Ташкентския театър И. Ледогоров.

Видният съветски режисьор И. А. Пирев поставя в „Мосфилм“ „Братя Карамазови“. След „Идиот“ и „Бели ноци“ това е третото негово кинопроизведение по романа на Достоевски. „За „Братя Карамазови“ замечтах още когато снимах „Идиот“ — пише в „Съветски екран“ И. Пирев—



Много мислях върху екранизацията на тая творба, търсех разрешение, но не намирах. Отказах се от този замисъл, после пак се връщах към него. Даже и сега, когато сценарият е вече готов и всяка сцена — премислена, отново и отново проверявам всичко, защото отговорността, която стои пред колектива, е твърде голяма...

За мене най-главното у Достоевски е огромната любов към Русия и стремежът да се намери опора във великите традиции на демократизма и, разбира се, огромният всепоглъщащ стремеж да се живее... Съдържанието на романа не се мъчим да изразим преди всичко чрез вътрешния живот на неговите герои. Затова от изпълнителите се изисква не само дълбоко вникване в образа, искрена развълнуваност и максимална изразителност на страстите и преживяванията, но и съобразителност, вътрешно съдържание, умение да се слуша партньорът и главното да се иг-

рае „очи в очи“. Именно очите на артиста трябва да станат основно изразно средство, чрез което да се доведат до зрителя мислите, чувствата, взаимоотношенията между героите. Това определя и стила на филма, и формата на неговото изобразително решение.“

За живота и подвизите на съветския партизанин Николай Иванович Кузнецов разказва в своята документална повест „Силни духом“ героят на Съветския съюз Д. Н. Медведев. Само на руски език книгата е излязла в три милиона екземпляра. Сега по нея младият режисьор Виктор Георгиев снима филм. Главният герой, съветският разузнавач Николай Кузнецов, който действа като немски офицер под името Паул Зиберт, е човек с желязна издръжливост и приказно безстрашие. Той убива полковник Даргел, заместник на Ерих Кох — (управител на окупирана Украйна, отвлечен в партизанския отряд командувачия хитлеровите войски в Украйна генерал фон Илген, застрелява палача на украинския народ върховния съдия Алфред Функ... Неговите подвизи са дотолкова фантастични, че понякога е трудно да се повярва, че това е било действителност. Ролята на Кузнецов се изпълнява от латвийския артист Гунар Цилински. Зрителите ще видят на екрана и добре познатата от повестта верна помощница на прославения разузнавач Валия Довгер (студентката от ВГИК Виктория Федорова, позната у нас от филма „Двамата“), а също и командира на партизанския отряд Д. Медведев, чийто образ пресъздава Иван Перевезев. Във филма участва и известната латишка артистка Вия Артмане в ролята на паки Лисовска — тайнствената жена, която помага на партизани-те.

В студията „Грузия филм“ се снима класическата опера на **грузинския композитор Закария Палиашвили** „Абсалом и Етери“, която вече половин век не слиза от сцената. Постановката е поверена на режисьора Лео Есакиа. В ролята на царския син Абсалом участва Арчил Метониадзе, в ролята на неговата партньорка, вярна-

та пастирка Етери — Лали Хабазашвили.

Още 16-годишен отива при партизаните Алес Адамович, сега известен белоруски писател и доктор по филологическите науки. Неговите книги „Война под покриви“ и „Синовете влизат в бой“ са посветени на борбата на белоруските партизани през годините на Великата отечествена война. Сега в студията „Белорус-филм“ режисьорът Виктор Туров снима двусериен филм по книгите на Адамович. В главните роли участвуват Нина Ургат, Александър Лукиянов, Юрий Галкин, Аркадий Трусов.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

След завършване на двусериен филм „Маркета Лазарова“ по романа на Владислав Ванчура режисьорът Франтишек Влачил поставя историческата драма „Долината на пчелите“. Действието се развива в XIII в., когато между монасите са се водили дискусии на тема „бог, религиозен фанатизъм и смисъл на човешкия живот“.

Френският писател Ален Роб Грийе е посетил неотдавна Прага и е сключил договор за снимане на френско-чехословашки филм по разказа на Жан Пол Сартр „Стената“. Филмът ще носи наименованието „Човекът, който лъжеше“. В него ще участвуват френски и чехословашки артисти.

УНГАРИЯ

За Унгария с нейните десет милиона население въпросът за посещаемостта на кината и икономиката на кинопроизводството е много важен. Новата икономическа система, вече влязла в действие, дава своите резултати. Сега за снимането на един художествен пълнометражен филм държавата отпуска само 50 процента от необходимите средства. Останалото се попълва от проката и филмоекспорта. Това е сложното край на пускането в работа на недоразбонени, сурови сценарии. Вместо двадесет пълнометражни филма годишно будапещенската „Ма-филм“ ще произвежда сега петнадесет. Разширява се обаче производството на рекламни късометражни филми по поръчка.

Неотдавна Орсон Уелс е снимал в Будапеща един



Димитрина Сасова в ролята на Женда от филма „Шибил“. Сценарий и постановка Захари Жандов.

от трите епизода на съзав нов филм „Безсмъртна любов“. Режисьорът е сключил договор с унгарската кинематография за екранизиране на едно класическо произведение от унгарската литература. Главната роля ще изпълнява Орсон Уелс.

ИТАЛИЯ

Напоследък италианското кинопроизводство все повече се ориентира към три типа филми — така наречените „Вестерни по италиански“, съвместни продукции-колоси и леки комедии, състоящи се предимно от отделни епизоди. „Вестерни по италиански“ представлява имитация на американските коубойски филми с акцентиране на вниманието към насилието и садизма. Съвместните постановки на филми-колоси с преобладаващото участие на американци не могат в никакъв случай да се смятат за италиански, въпреки че са снети в Италия и носят италианска марка. Типичен в това отношение е „Библията“, пуснат от италианската кинокомпания „Де Лаурентис“, но създаден от американския режисьор Джон Хюстън. Към третата категория се отнасят леки комедии на възраст. В този жанр в миналото бяха по-

стигнати добри резултати, когато критически бяха показвани социално-морални проблеми на италианската действителност. Сега филмите от този жанр са се превърнали в комедии в розови тонове. Това не е избягнато даже във филми, направени от известни италиански кинорежисьори, като например „Вещицата“, състоящ се от няколко епизода, снети от Висконти, Де Сика, Пазолини, Роси, Болонини.

Алберто Сорди продължава своята режисьорска работа в киното. След комедията „За или против?“ той ще се заеме с постановката на филма „Любов моя, помогни!“. Това е повест за двама новобранци, които предприемат пътуване в джунглите на Бразилия. Ролята на мъжа ще играе Сорди, ролята на жената — холивудската артистка А. Маргрет.

Джулиета Масина играе майка на една студентка, напуснала университета, за да стане балерина в ревю. Филмът, който носи названието „Не плашете комарчето“, се снима в Рим от

режисьора Лино Вентмюлер.

София Лорен и Викторио Гасман застъпват главните роли в новия филм на Ренато Кастелани „Фантомът“ по театралната комедия на Едуардо де Филипо.

Федерико Фелини ще се заеме с екранизацията на известния „Романс в стихове и проза“ на Петрони, римския автор от I в. н. е., състоящ се от дванадесет свитъка. От това произведение до наши дни се е запазил само фрагментът „Пирът на Трималхион“. Ролята на Трималхион Фелини възнамерява да повери на А. Сорди. Една от женските роли ще играе Клаудия Кардинале. Този разказ за Древния Рим ще бъде, както е заявил Фелини, сатира и за съвременните нрави.

Марчело Мастоияни изпълнява ролята на италиански анархист, емигрирал в Америка, който в 1900 г. се връща в родината си, за да убие крал Умберто I. Филмът, който носи заглавието „Ще отида там, ще го убия и ще се върна“, се поставя от Серджио Леоне.



Невена Коканова и Антония Чолчева във филма „С дъх на бадеми“. Сценарий Павел Вежинов, режисьор Любомир Шарланджиев, оператор Атанас Тасев.

В „Арабела“, новият филм на режисьора Мауро Болонини, главната роля играе Вирна Лизи. Действието се развива през 1920 г. по времето на чарлстона.

Филмът ще бъде снет в стила на немите комедии. Освен В. Лизи ще участват и английските артисти Джеймс Фокс, Мэргрет Ръдърфорд и Тери Томас.

ФРАНЦИЯ

Жан-Пол ла Шаноса ще снима филм съвместно със съветски кинематографисти. Това ще бъде съвременна комедия. „Както във всички



Габриеле Ферцети и Ирини Папа във филма „Всекиму заслуженото“ на режисьора Елио Петри.



50 ГОДИНИ СЪВЕТСКО КИНО

А. М. Горки и известната руска революционерка М. Андреева — кадър от биографичния филм за Андреева, който се снима в Ленинградската студия за научно-популярни филми в чест на годишнината от Октомври.



Актьорът П. Масоха в главната роля на филма „Иван“ — една от класическите творби на големия съветски майстор Довженко.

хроника * хроника *

забавни истории, така и тук главните герои са един мъж и една жена — разказва режисьорът. — Техните отношения не са прости и се усложняват още повече от това, че жената е французойка, а мъжът — русин. Те са се запознали преди петнадесет години в Париж като студенти. Поради наложилите се обстоятелства младежът заминава за родината си, а неговата любима ражда момиченце. Конфликтът на филма възниква от убеждението, че всеки от родителите се счита за по-добър възпитател. А възпитанието на детето е още повече затруднено от хилядите километри, които ги делят. За щастие живеем във време, когато разстоянията, колкото и да са големи, не могат да разделят хората. Това е една измислена история, но тя може да се случи и в действителност.“ Съавтор на сценария от съветска страна ще бъде Алексей Каплер.

Себастиан Жапризо, известен френски автор на детективски романи, изпоследък все по-често сътрудничи на киното. По негови произведения са снимени филмите „Капан за жаби“ и „Купе за убийци“. Сега Жапризо пише два сценария — по романа „Одисекс“ и по готовата вече за печат книга „Варварска хроника“.

Наградата „Арман Талле“ за най-хубава книга през годината е била присъдена на Франсоа Трифо за сборник статии за Алфред Хичкок.

Франсоа Райшенбах, автор на филма „Америка през очите на един французин“, е отпътувал за Мексико, където ще снима филма „Чуваш ли как вят кучетата?“. Герой на филма е един млад мексиканец, недокоснат от цивилизацията.

Клод Шаброл екранизира романа на Клод Ранк „Пътя за Коринт“. Главната роля е поверена на Джин Сибърг. Филмът се снима в Гърция. „Изпълнявам ролята на вдовица, която на всяка цена желае да отмъсти за смъртта на своя мъж, е заявила в едно интервю артистката. Филмът



Ссфия Лорен във филма на Франческо Рози „Имало едно време“.

е приключенски с елементи на сатира. Мон партньори са Морис Роне и Мишел Буже.“

*
Бриджит Бардо е завършила в Англия под режисурата на Серж Бургинон филма „Две седмици през септември“. Скоро артистката отново ще посети Лон-

дон, за да се снима във филма на Джозеф Лоузи „Пътсървата“. Партньори на Б. Бардо ще бъдат Дърк Богард и Симона Синьоре.

Катрин Денъв („Щербургските чадъри“) ще изпълнява главната роля в новата екранизация на „Мавнон“ по романа на М. Пре-

во, постановка на Жан Орел. В 1947 г. същият роман бе филмиран от Анри-Жорж Клузо с участие то на Сесил Обри.

АНГЛИЯ

Джули Кристи ще изпълнява роля, подобна на тази от „Фаренхайт 451“, във филма на Джон Фаулз



Алберто Сорди и Джулиета Масина във филма „За или против“, режисьор Алберто Сорди.

„Магьосникът“. Неин партньор ще бъде Майкъл Кейн.

*

Джозеф Лоузи, автор на прожектирания с голям успех в Кан филм „Злополука“, към края на годината ще започне снимането на филма „Стари младежи“. Сега неговият постоянен сътрудник Херълд Пинтър пише сценария по едноименния роман на американския писател Ървинг Шоу. За главните роли са поканени Ана Карина и Джеймс Фокс.

*

Шумно оповестеният филм „Битка за Англия“, посветен на отбраната на британския остров от въздушните нападения на хитлеристите през 1940 г., търси меценат. В началото продукцията е трябвало да се финансира от американската фирма „Парамаунт“. По-късно тя се отказва, изтъквайки като причина неучастие на американците в тази битка. Инициаторът на филма Хари Залтцман е пътърсил финансовата помощ на „Юнайтед артист“, но безрезултатно. Списанието „Филм енд филмийн“ пише по този повод:

„Най-смущаващото е, че някоя английска фирма не иска да рискува своите капитали за реализирането на „Битка за Англия“. Все пак може би ще се намери някой английски меценат. Смело господа!“.

*

Карел Райш е започнал работа над биографичен филм, посветен на артистичната кариера на Айседора Дънкан. Главната роля ще изпълнява Ванеса Редгрейв.

*

Ричард Бъртън и Елизабет Тейлър ще играят главните роли във филма „Комедианти“ по романа на Грейъм Грийн. Филмът се поставя от режисьора Питър Гленвил.

*

Английският артист Кристофър Плъмър ще дебютира като режисьор на филма „Цар Един“ по Сократ.

САЩ

През октомври в Атланта ще се състои премиерата на филма „Отнесени от вихъра“, преснет отново за широк екран. Както е

известно, филмът бе реализиран през 1939 г. от Виктор Флеминг. На премиерата ще присъствуват всички живи артисти, участвували във филма, между които Вивиян Ли (Скарлет), Оливия да Хавиланд (Мелания), Ен Ръдърфорд (Карън). Американската преса припомня, че освен режисьорът са починали още Клерк Гейбъл, Лесли Хоуард, Томас Мичел.

*

Новият филм на Ото Преминджър „За живота и епохата на големия индуски философ Махатма Ганди“ се очаква с много голям интерес.

*

Американският продуцент И. Епщайн („Княгинята от Хонгконг“) е обявил, че следващият филм на Чаплин ще бъде „Официално облекло“ по пиесата на Елмар Райс. Чаплин ще възкреси в него отново образа на безсмъртния „малък човек“ от своите стари филми през 20-те и 30-те години.

*

Режисьорът Джордж Стивънс е поискал от Американската телевизия обезщетение в размер на два милиона долара, понеже продажбата на неговия филм „Място под слънцето“ е била тридесет и три пъти прекъсвана от реклами за текстилни и хранителни стоки.

*

Починал е на 67-годишна възраст видният американски артист Спенсер Траси. Най-хубавите негови роли в киното са на прости и силни американци, които се борят за справедливост. Първата сериозна роля той играе във филма „Сан Франциско“ на Луиз Майер заедно с Жанет Макдоналд и Клерк Гейбъл. През същата година (1936) във филма „Ярост“ Траси пресъздава образа на един невинен човек, когото „лъпата едва ли не линчува, подозирайки го в кражбата на едно дете. Това е един от най-хубавите филми, създадени някога в „Метро Голдуин Майер“. В тази фирма артистът работи двадесет и една година. Неговият последен филм, завършен малко преди смъртта му „Отгатнете кой ще дойде у нас на обед“, е постановка на Стенли Крамър. Тук той играе заедно с любимата си партньорка Кетрин Хепбърн.

ЧЕРЕМУХИН

КИТ

КИНОКОМЕДИЯ



Сред едно развълнувано море се люшка рибарският кораб „Одисей“.

ДИКТОР: „Четиридесет дни и четиридесет нощи брули вятърът рибарският кораб „Одисей“. Четиридесет дни и четиридесет нощи калените в бури морски чада мятаха мрежите, но четиридесет дни и четиридесет нощи ги извличаха празни...“

Постепенно неговият глас се слива с все по-усилващия се рев на вълните. На палубата на „Одисей“ обаче рибарският ден е в разгара си. Гърмолят гъргърите. Ечат команди и разпореждания. Рибари тичат насам-натам. Когато извличат мрежите, се вижда, че са празни. Нови команди и нови спущания. Но пак няма риба. Дават се команди за сменянето на мрежите. Спускат трал. Не след много тралът е загребал от морското дъно пясък, парчета скали, амфори, но риба няма. Рибарите се скупчват около извадените амфори. Един рибар бърка в една амфора и вади... джапанки. Повторно тралират. Изваждат костенурки, но риба няма. Прибират мрежите и се чуват команди за преместването на кораба в друг квадрант.

ДИКТОР „Безпощадно бе морето към рибарите. Като стар скъперник то бе прикътало всичката риба и корабът „Одисей“ не можеше да си изпълни плана. Напусто той претърсваше квадрант по квадрант морската шир. Не можа да им помогне и въздушното рибарско разузнаване. Но на четиридесет и първия ден...“

На кораба извличат поредния трал. Стоманените въжета са опънати до скъсване. Явно мрежата е пълна с нещо голямо и тежко. Рибарите с напрежение следят кога ще се покаже рибата. Но риба няма. Както винаги, в мрежата има водорасли, амфори и няколко оловни котви от римски кораби. Всъщност тежестта на оловните котви е опъвала мрежата. Но между всичко това пърка и една шепа цаца. Набит рибар, с татуирани пингвини и русалки по ръцете, взема веднага една амфора и бързо я напълва с цаца. Изправя се и със замах понечва да хвърли амфората в морето. Но към него се спуща капитанът на кораба Димитър Герджиклийски. Той успява да задържи амфората с цаца, но сам пада в морето. Вик: „Човек зад борда“. И към падналия капитан захвърчват спасителни пояси. Но той не се нуждае от тях. Капитанът стъпва с крак на един от поясите и изкусно се прехвърля обратно на кораба. От дрехите му се стича вода, но той не обръща внимание на това и продължава прекъснатия си разговор с татуирания рибар.

— Дребна, ситна като мъниста... но все пак риба. Няма да се върнем съвсем с празни ръце...

Татуираният рибар възражава:

— Да, ама с цаца.

— Цаца, ама риба — намесва се втори рибар.

— Риба, ама цаца — допълва и трети рибар.

Капитанът изглежда ръкавите си и се усмихва.

— И все пак това е победа над морето.

Татуираният рибар му се присмива иронично:

— И какво ще съобщим на брега? „Хванахме цаца!“ И те веднага ще ни наградят с тиквен медал...

Тези думи карат другите рибари да се замислят. Капитанът обаче привидно е безгрижен.

— Ще съобщим, че сме уловили хамсия, а не цаца...

Рибарите недоволно гримасничат. Те никога не лъжат. Рибарят пред лъжата винаги предпочита да поеме на якия си гръб всички несполуки. Капитанът раз-



Георги Калоянчев изпълнява централната роля
във филма „Кит“

бира това много добре и казва прочувствено:

— Какво нередно има тук? Лежали ли сме, пили ли сме, по жени ли сме ходили? Четиридесет дни и четиридесет нощи се борим с морето, нали така? Нищо нередно няма тук. Пък докато се приберем в базата, току виж, че сме уловили и хамсия...

Рибарите се колебаят какво да решат по предложението на капитана. Изведнъж един рибар решително подкрепя капитана.

— Прав е капитанът. Като няма друга и цацата може да мине за хамсия.

— Прав е капитанът. С тая цаца съвсем се излагаме — казва втори рибар.
— Прав е капитанът — подкрепя го и трети рибар. — Хамсията е друго нещо. Тя вече наистина мирише на риба...

Само татуираният рибар е все още неубеден. Той наново взема амфората с цацата, но макар и да плюе иронично встрани, изсипва цацата не в морето, а на едно платнище.

Капитанът си затананиква песенчица. Рибарите се разотиват по местата и корабът бавно изчезва сред морската шир.

По крайбрежната улица на рибарското селище прелитат гларуси и търсят храна в кошчетата за отпадъци. По средата на улицата рибари са проснали мрежи и ги изкърпват. От една малка сграда с надпис на вратата „Радиослужба“ изскача младеж. Той е радостно възбуден и търчи с всичка сила през мрежите и рибарите. Блъска се в един, кимва с глава за извинение на друг, но съвсем се оплита в мрежите. Въпреки това младежът продължава да тича, като повлича със себе си и мрежи, и хора. Един възрастен рибар вика подир младежа:

— А бе хей, полудя ли? Те и без това са скъсани, а ти искаш съвсем да ги докъсаш.

Младежът отвърща, тичайки:

— Още малко и ще полудея от радост, бай Иване-е. Риба, бай Иване, риба-а... — и като размахва някакъв лист, продължава: — Това е първото сведение за улов...

Рибарите още по-чевръсто почват да кърпят мрежите. А младежът — това всъщност е диспечерът на рибната база — продължава да тича и ето че се озовава пред врата с надпис „Началник на отдел“ „Производство и заплати“. Той спира за момент, с жест оправя разчорлените си коси и хлътва в стаята, без да чука. Вътре началникът, другарят Занков, надвесен над бюрото, си мисли за нещо. Младежът е все още задъхан от тичането и казва с глас, на който не достига въздух:

— Риба, другарю началник, хамсия...

Началникът явно е недоволен, дето са нарушили спокойствието му.

— Чух. Какво толкова си се развикал? Ухилил се човекът до уши. Я се засрами. Голяма работа. Хамсия. На морето дупка. С хамсия план не се изпълнява...

— Хамсия, хамсия, но все пак риба. Като няма друга и хамсията може да мине за риба...

Последните думи като че ли позаинтересуват началника.

— Поне едричка ли е? — пита той.

— Не знам — отвърща диспечерът.

— Че какво знаеш — тросва се другарят Занков. — Знаеш само моми да щипеш. Питай ги де. Не стой над главата ми...

Диспечерът точас изхвърча от вратата. Другарят Занков с мъка става от стола и с отмерени крачки почва да се разхожда из стаята. Пъшка, чупи си пръстите, гримасничи и пак пъшка:

— Мм-да-а... Мм-дда-а...

Явно му предстои да вземе някакво съдбовно решение. Той продължава да се разхожда, гърчи си от мъка лицето, пъшка и мдака. Но ето, че идва запъхтян диспечерът.

— Казват, че е едричка. Изрично ги питах. — И в очакване на по-нататъшни разпореждания се изправя чинно пред бюрото на началника, макар че в момента той се разхожда в другия край на стаята.

— Мм-дда-а...

Изведнъж Занков се спира. Диспечерът, който все още стои изправен пред бюрото, моментално се обръща към него.

— Може и да е едричка, но все пак е хамсия. А ние имаме ли здрави гащи да докладваме на другаря Петров, че е уловена хамсия?

— Сега в това обрано време той ще се зарадва — наивно казва диспечерът.

— Ще се зарадва... Така ще ни зарадва той, че има да го помним. Направо ще ни отнеме премиялните. А ние с тебе с една гола заплата сме за му-стациите. Но ти казваш, че е едричка, а?

— Едричка е — потвърждава диспечерът.

Занков изпитателно се вглежда в диспечера.

— Щом като е едричка, тогава преспокойно можем да я минем за скум-

рия. Пред другаря Петров по-малко от паламуд аз никога не съм отчитал, но сега ще направя изключение.

Притиснат от погледа му, диспечерът като че ли иска да възрази, но на гърлото му сякаш присяда, той не издържа погледа на своя началник и се съгласява.

— Разбира се, че можем да я минем за скумрия. Кой ти разбира от риба...

Кабинетът на началника на рибната база е много по-уреден от предишния. На пода има чипровски килим, а на едната стена — аквариум от дребни рибки. Над бюрото на началника е окачен портретът на директора на рибния комбинат.

Началникът на базата, другарят Петров, съсредоточен в себе си, пише бързо-бързо, когато вратата с трясък се отваря и влиза Занков. Той прогърмява още от прага:

— Честито, другарю началник. Уловена е първата скумрия. Най-последно почваме солидно да изпълняваме плана...

Началникът на базата се стряска, вдига глава, вглежда се в изправения пред него Занков, но нищо не проумява. И началникът на базата казва машинално:

— Скумрия? Скумрия по това време?

Свежда глава и пак бърже започва да пише, сякаш се старее да навакса пропуснатото.

Занков едва сега се сеща, че сега не е сезонът на скумрията. Разбира, че са го хванали на местопребыванието и заеква

— Скуммрия. Дда, Скуммрия...

Но постепенно идва на себе си и започва все по-уверено, твърдо и нагло:

— Скумрия по това време. Дда. Да. Скумрия, макар и по това време. Точно така. Факт.

Началникът на базата е зает с писането и съвсем не му е до обясненията на Занков:

— Разбрах вече, че е скумрия, разбрах. Виждаш, че съм зает. Остави сведението за скумрията. Като се поосвободя, ще те повикам...

Занков като че ли само това чака. Прави кръгом и моментално излиза. Навън той се затичва. Минава през един коридор, спуска се по едни стълби, с надскоци преминава през двора на рибната база. Спира се чак до улицата. Въздъхва. Забелязва, че се е изпотил, и почва да си бърше челото и врата.

И изведнъж наново хуква. Хвърчи по улицата с бързи чаплиновски стъпки. Блъска се в рибарите, които кърпят мрежите, оплита се в тях. Един рибар го пита: „Риба има ли, а?“, но той само се заканва с пестник, освобождава се от мрежата и продължава да тича. Рибарите недоумяват.

— На тези пък днеска какво им стана...

Занков вече е стигнал пред вратата с надпис „Радиослужба“. Той отваря вратата с крак и влиза вътре.

Диспечерът си трака по радиотелеграфа. Над него виси голяма карта на крайбрежието, разграфено по квадранти.

Занков още с влизането само с едно замахване прекъсва всички радиовръзки. Диспечерът скача изплашен, а Занков го гледа застрашително.

— Защо не ми каза, че сега не е сезонът на скумрията?

Диспечерът се чуди какво да отговори. Колебае се един миг.

— Ама Вие много пъшкахте, другарю началник.

— Пъшкар съм. Какво като съм пъшкар. Аз съм ти началник и ако искам мога и да... Но ти беше длъжен да ме подсетиш...

— Пък аз си викам: той щом като пъшка, сигурно си има нещо на ум и е безпредметно да го подсецам...

Занков се поуспокоява.

— Слушай сега. Връщане назад няма. Позициите, каквито и да са, се зачищават докрай. Щом сме казали, че има скумрия — значи има. Ако проверят, ще речеш, че е станало грешка при приемането на радиосведението...

Диспечерът се страхува и се мъчи да се измъкне:

— Ама аз съм записал в дневника улов на хамсия...

Занков се изправя пред него застрашителен, готов като бик да го намуши на рога си.

— Записал си? Какво като си записал? Наново ще го запишеш. Ако се наложи и нов дневник ще направиш. Но това да си остане между нас и по този

въпрос много-много не си отваряй устата...

Диспечерът се колебае, но разбира, че не може да се отърве от Занков. Въпреки това прави опит да възрази, но нещо пак му присяда на гърлото и той се предава:

— Разбира се, че ще си остане между нас и много-много няма да си отварям устата...

Началникът на рибната база, другарят Петров, се е приготвил за път. С пардесю и чанта в ръка той излиза на стълбището пред входа на рибната база, оглежда се и вика тихо:

— Няголе.

Миг само и като в приказките пред него се появява една джипка. Шофьорът вече е разтворил вратата и направил галантен жест:

— Заповядайте, другарю началник.

Началникът на рибната база се вмъква в джипката. Когато влиза, тя се наклонява на една страна, и то толкова силно, че има опасност да се прекатури. Но в това време влиза и шофьорът. Неговата седалка е противоположната и джипката се уравновесява. Нягол дава газ и поемат. Това е една стара, раздрънкана, трофейна джипка от войната. Тя скрибуца с невъзможни за ухото шумове, но щом излиза на асфалта — хвърчи.

Началникът на базата се обляга назад и казва на себе си:

— Ама аз тихичко, съвсем тихичко ще му бутна сведението отпреде. Не изпълняваме, не изпълняваме плана и изведнъж трийсет тона скумрия...

Джипката лети по един панорамен път. От едната страна пейзажът е планински, а от другата страна пътя минава до самото море. Лети джипката, но началникът не го сдържа на едно място. Той се мести ту на тук, ту на инък и поглежда през прозореца ту планината, ту морето. Гледката посегепенно като че ли го успокоява и началникът се отпуска блажено на седалката и отначало тихичко, но после по-силно запява: „Мила родино, ти си земен рай“. Но ето, че асфалтът свършва. Поправят пътя. Нягол отбива встрани по един временен път. Той целият е в трапища, с разпилени камъни и дървета. Джипката подскача наляво и дясно. Вътре подскача и началникът на базата. Подскача и шофьорът. Нягол намалява скоростта, но джипката продължава да подскача. Трофейна, раздрънкана джипка. Началникът на базата престава да пее. Стиска зъби и мълчи.

Пътят става съвсем лош. Джипката попада от яма в яма. Началникът на базата подскача и се удря в брезента. Трие с ръка удареното място, но джипката се тресе и той е повече между брезента и пода, отколкото на седалката.

— Стой, Няголе. Спри, Няголе — вика началникът.

Шофьорът заковава колата, но предното колело е в трап и тя продължава да се люлее. Началникът на базата седи като дете, което е извършило несполучено нещо, и продължава да се пипа по ударените места

— Силно ли се ударихте, другарю началник? — пита шофьорът.

При тръскането на пътя началникът на базата изведнъж се е сетил, че сега не е сезон на скумрията. Той се чувства измамен, гневът му е толкова силен, че не може да каже нищо. Или не иска. Само мълчи и гледа съсредоточено в тавана на джипката.

— Ама какво ви стана, другарю началник? — недоумява шофьорът.

Началникът на базата, без да иска, дава воля на гнева си.

— Брех, че мошеник, брей. Ако не си отварям очите на четири, току виж пробутал ми е, че е уловен консервиран карагьоз с доматения сос барабар... Ама и аз как не се сетих, че не е сезона на...

Но началникът се сеща, че шофьорът ще бива да знае всичко, и изведнъж казва:

— А, нищо, нищо ми няма, Няголе. А ти карай обратно в базата, че аз забравих да насоля една риба...

И казва тихо на себе си:

— На главата му ще я насоля аз него...

Шофьорът мълчаливо обръща колата. Джипката подскача от трап на трап. Началникът мърмори:

— Море, краката ми ще целува той...

Но ето, че колата пак излиза на асфалта. Сега джипката лети безпрепятствено. Пейзажът — и той е красив. И гневът на началника минава в нова фаза.



— Пък е умен разбойникът му с разбойник. Знае, че умът на голямото началство с едрото се взема...

Пейзажът става все по-красив. Петров гледа ту от единия, ту от другия прозорец на джипката.

— Изобретателен е хайдукът му с хайдук...

Блести морето. Зеленеят планинските склонове. Червенеят се крайпътните череши, отрупани с плод.

— Находчив е дяволът — каканиже Петров — Пъргав ум има проклетникът. Умен ни е лъжецът...

И Петров изведнъж стряска шофьора:

— Стой, Няголе! Спри, Няголе!

Шофьорът заковава колата, а началникът на базата казва меко и дори галовно:

— Карай, Няголчо, обратно в комбината. Аз рибата, като се върна ще я насоля...

Шофьорът пак обръща колата. Петров вади едно сведение за улов на риба, пише по него и мърмори:

— Почтеният човек винаги трябва да се учи от мошениците...

Джипката лети по панорамния път. Петров се обляга, доволен от себе си. Запушва цигара и като изпуска кълбета дим, казва на шофьора:

— Хората хора станаха, Няголчо, пък ние все народни представители стоим...

— Така е, другарю началник... — отвърща шофьорът.

— А, така е! Не е така. Ние с тебе все в тая глуха провинция ли ще стоим? Белки сме по-глупави от другите...

— Така е, другарю началник.

— Човек не бива да се примирява, Няголе. Ще знаеш, нашето време дава големи възможности. С по-голямо умение и такт, макар и с по-малки възможности, човек и в София може да се нареди...

— Така е...

Петров казва покровителствено:

— Аз и тебе ще наредя... И тебе-е-е...

Джипката лети. Ето че стигат до временния път, но Нягол този път сви-ва в дясно и много бързо излизат пак на асфалта.

Пейзажът встрани е все по-красив и по-пищен. Началникът се обръща към шофьора:

— Пък ти, Няголе, не разказвай никому, че сме се връщали нагоре-надолу.

— Разбира се, другарю началник. Един шофьор, ако не знае да мълчи, не е никакъв шофьор.

Джипката лети. Вече се вижда рибният комбинат и корабите на кея. Пътят свършва. Свъртат през една-две пресечки и влизат в двора на самия комбинат.

Още със слизането Петров се втурва към главното здание и влиза в една стая с надпис: „Музей на рибното строителство“

Зад бюрото си директорът на рибния комбинат съсредоточено слуша. Той е същият, когото вече сме видели от портрета в кабинета на началника на базата Петров. Чува се един напевен и монотонен глас, идващ като че ли от магнетофон:

— На първо място, не е изпълнен планът по обема на общата продукция. На второ, не е изпълнен планът за маринованата риба, не е изпълнен планът за пушената риба, планът за мидите, планът за солените, планът за консервите със специално предназначение. Неизпълнението идва от общото неизпълнение на плана по обема на общата продукция...

И едва сега виждаме счетоводителят, който докладва на директора.

Този кабинет е много по-разкошен: с персийски килим, морски пейзажи и рибарска живопис по стените. Над бюрото на директора има портрет на началника на рибното управление Парушев.

Счетоводителят си избърсва запотеното чело и продължава:

— Изпълнен е само планът по...

В очите на директора просветва надежда.

...разходите. Тук дори имаме едно значително преизпълнение...

Директорът помрачнява. Става от бюрото. Мълчи известно време и:

— А на мене преди десет дни ми казаха: „Ако до десет дни не се изпълни планът, вземи си шапката и си върви!“ Съвсем отговорно ми го казаха...

Директорът прави крачка и посяга да си вземе шапката, която е на масичката до бюрото. Но още щом я вдига, изпод нея излиза една „Волга“ без шофьор и леко се плъзва от масичката по пътеката към вратата. Директорът се стъписва от това видение и тутакси пуска шапката обратно на масичката.

Магнитофонният глас на счетоводителя продължава:

— Планът за мариновата риба, планът за мидите, планът за консервите със специално предназначение... не е изпълнен...

Директорът е заинтригуван. Видение ли е това или не?! Отново посяга към шапката. Вдига я, но в този момент изпод нея изскача кокетна вила, която мигновено се плъзва от масичката по пътеката към вратата. Директорът се отдръпва слисан.

Магнитофонът на счетоводителя се върти:

— Неизпълнението идва от общото неизпълнение на плана по обема...

Директорът за трети път посяга към шапката. Изпод нея този път се подава паспорт за чужбина, издаден на името на Калчо Калев — директор на рибния комбинат. Още с повдигането паспортът тръгва, но директорът този час го затиска и той остава наполовина извън шапката. Директорът не смее да вдигне ръката си, но в този момент влиза началникът на базата Петров и прогърмява:

— Победа над морето, другарю директор. Получен е богат улов на паламуд, другарю директор. Паламуд и половина, другарю директор...

Директорът се окопитва и за да се почувствува властен, пак се разполага зад бюрото си.

Счетоводителят прибира набързо книгата си и уж по невнимание взема заедно с тях паспорта за чужбина и излиза.

Петров продължава да говори бързо:

— Паламуд, прекрасен черноморски паламуд, ей такъв на...

Показва на лакът колко голям е паламудът.

Директорът се обляга на длани, гледа Петров, но нищо не вижда пред себе си. Петров довършва фразата си.

— Просто да ти е драго да го гледаш...

Петров обаче смята, че директорът го пронизва с очи, и също така смело го гледа, без да трепват миглите му:

— Паламуд бе, другарю директор, не си ли виждал паламуд? Ей такъв на...

Той разтваря пакета, който носи, поставя пред директора една голяма снимка на паламуд.

— Виждаш ли какъв голям паламуд? Не риба, а **рибище**...

Директорът гледа снимката и пак мълчи. Началникът на базата бърка в чантата си и вади едно сведение за улов на паламуд. Поставя го внимателно пред директора и казва:

— На снимката ако не вярваш, на документ не вярваш ли? Тука пише колко много паламуд е уловен.

Директорът гледа сведението и пак мълчи. По израза на лицето нищо не може да се отгатне. Но Петров не го оставя на мира.

— Или ще кажеш — какъв паламуд по това време, кога не му е сезонът? Но какво е рибният сезон, другарю директор? Това е едно понятие, а паламудът е факт. Ами не помниш ли как през 1952 година бяхме уловили на 220 мили от брега речен шаран. Речен шаран в солена вода. Ами всичко е каприз на морето бе, другарю директор...

Директорът мълчи. Тогава Петров бърка в чантата и вади ново сведение.

— Ето, другарю директор, какъв е бил графикът по изпълнението на плана досега. А ето какъв става след улова на този прекрасен черноморски паламуд, на този паламуд и три четвърти...

Директорът рязко става.

— Ама аз, ти вярвам, бе Петров. Няма какво да ме убеждаваш. Аз по начало съм убеден.

Тези думи на директора са неочаквани за началника на базата. Той изведнъж секва и стои като вдървен. Не може да се ориентира. Мъчи се да отгатне каква насока ще вземе разговорът по-нататък. Директорът обаче отива до мъничкото барче, вади оттам бутилка мастика и една рибна консерва. Отваря консервата, налива чашите.

— Е, хайде, по този случай — казва директорът. — Мастиката е гръцка. Един капитан от търговския флот ни я донесе...

Двамата се чукат. Директорът хапва от рибната консерва.

— Много я обичам пушината...

— И аз я обичам, ама няма — казва Петров. — Цял сезон риба не съм слагал в устата си. Но сега ще си хапнем. Ще има и да насолим. Едричък е паламудът...

Директорът отново пълни чашите.

— Лъжеш се — казва той. — Няма да има за солене.

Петров ококорва очи. Директорът на комбината взема снимката с паламуда.

— Това тук не е паламуд — казва той.

Петров се сепва.

— Как да не е паламуд, другарю директор. Паламуд е, другарю директор. Ти изглежда отдавна не си виждал паламуд. А това е паламуд и половина, паламуд и три четвърти, даже паламуд и девет десети...

Директорът отново пълни чашите. След това взема пак снимката с паламуда.

— Това тук е делфин — казва директорът и го гледа в очите.

Петров е объркан.

— Как да ти кажа... Абе, как да ти кажа, другарю директор. Ха наздраве. Директорът става и приятелски прегръща началника на базата.

— Няма какво да се страхуваш. Отговорността поемам аз.

Петров прави опит да се освободи от прегръдката, но директорът още по-здраво го прегръща.

— От тебе се иска само да мълчиш. Една година, като няхмахме никакъв улов, аз консервирах морски костенурки и ги минахме за паламуд. Никой нищо не разбра. Дори от костенурките правихме пушен паламуд, за да изпълним плана по асортимента. От този „паламуд“ ядоха даже и на един прием и пак никой нищо не разбра...

Петров се предава:

— В края на краищата вне сте директор на комбината и вне разполагате с рибата. Пък дето е паламудът, там е и делфинът...

Директорът освобождава от прегръдката си Петров.

Двамата вземат чашите си.

— Наздраве, другарю директор. За делфина. Пък аз да вървя, че да видим какво ще правим с останалите мероприятия...

— Върви, върви — отвръща директорът, — трябва всички задачи едноре-

менно да се движат. Пък като минаваш по коридора, чукни на главния инженер да дойде при мене...

Петров отваря вратата да излезе, но в това време влиза главният инженер. Петров се измъква тихо на пръсти, а директорът хваща главният инженер за ръката и внимателно го настанява на едно кресло. Налива му чаша мастика, донася нова рибна консерва и казва тържествено:

— Корабът „Одисей“ уловил чудесен делфин, грамаден колкото гренландски кит...

С чаша в ръка, сияещ стои пред главния инженер директорът и чака какъв ефект ще произведат думите му. Главният инженер става, изпива на един дъх мастиката и казва:

— Имам една чудесна, една вълшебна идея...

Лицето му изведнаж светва и погледът му се рее някъде в бъдното. Като го вижда такъв греинал, директорът се изплашва.

— А, не, не, не! Не съм съгласен! — вика той, явно досетил се за идеята му.

Главният инженер отвръща спокойно, но рязко:

— Човек трябва да вижда нещата в перспектива.

Директорът пада на колене, целува краката на главния инженер и умолително обяснява:

— Ама делфинът е дребен бе, човек. Това не е делфин, а чироз... Какво разправям? Ситен е като хамсия...

Главният инженер не му обръща внимание. Неговата мисъл лети, а погледът му е устремен някъде далече-далече в бъдното.

— Корабът „Одисей“... тържествено започва той.

Директорът си съединява двете длани, издига ги нагоре и се моли на главния инженер като пред бог.

Трака радиотелеграфа на рибното управление. Пред диспечера се разгъва лента на радиograma, която се изписва и на екрана:

„... улови първите китове в Черно море. Най-после победа над морето. Директор: Калчев. Гл. инженер: Неделчев.“

Диспечерът на управлението всмуква дълбоко от цигарата си:

— Ама че бомба, а? Четири месеца не изпълняват плана и сега изведнъж хванали... китове. Но познавам си ги аз... Уловили са един, а съобщават в многостепенно число...

Той завежда радиограмата в дневника, изключва радиостанцията и излиза. В коридора се затичва и без да чука, се намъква в стаята на началника на рибното управление. Там няма никой. Диспечерът внимателно затваря вратата, като че ли началникът е там, и пак забързва из коридора. Надниква в друг кабинет.

— Другарят Парушев да е идвал?

Чинovníкът повдига глава, но не благоволява да отговори. Диспечерът продължава да търси началника на управлението. Но не го открива никъде. Диспечерът се спира за момент напред коридора и се чуди какво да прави. В това време край него минава служител от управлението:

— А бе, да си виждал някъде другаря Парушев?

Служителят само свива рамене и отминава. Поразгневен от безразличието, диспечерът язвително му подхвърля:

Отвори си устата, де. Не отминавай така високомерно, че знаеш ли каква бомба държа?

Служителят се спира изненадан, а диспечерът свойски му обяснява:

— А бе, рибарите от „Одисей“ уловили кит, пък началникът го няма да го информирам...

Служителят възкликва:

— Айде бе.

— Не е „айде“ — отвръща диспечерът, — а е кит...

Дочули разговора, при двамата се спират и други служители.

— Ами сега какво ще правим?

Втори просто вика:

— Кит, кит, кит...

Трети заключава:

— Кит, а? Къде бяхме — къде отидохме...

Групата се увеличава. Вдига се врява. Шумът вероятно достига до ушите на първия заместник и той излиза да види какво става.

— Що за анархия? — пита първият заместник-началник.

Врявата изведнъж секва. Само един плахо се обажда:

— Кит, другарю първи заместник...

— Къде е? — пита първият заместник.

— Ето го — отвръща диспечерът и му подава радиограмата.

Първият заместник я чете внимателно. Другите мълчат и чакат какво ще каже.

— А ти защо не ми каза досега? — строго пита първият заместник диспечера. — Или според теб трябва да научавам събитията от коридорите?

Диспечерът смутолева:

— Аз исках първо началника да информирам...

— А аз какъв съм? — строго казва заместникът. — И изобщо какво се шляете по коридора? Работа нямате ли? Или плачете за съкращение, а?

Насъбралиите се тихичко си разотиват. Първият заместник слага радиограмата в малкото си джобче и без повече да обръща внимание на някого, се отправя към кабинета на втория заместник-началник. Пред вратата се поспира и като че ли събразява: „Да му кажа или да не му кажа?“, но изведнъж решително нахълтва и казва още от прага:

— Масите ни изпревариха.

Вторият заместник е изненадан и от думите, и от посещението му. Не може да разбере добро или лошо е това, което му съобщават.

— Че какво сме им направили да ни изпреварват?

— Питай ги де. Вземали и съвсем на своя глава уловили един кит.

Вторият заместник подскача:

— Кит ли!

— Кит, я! — казва първият заместник и с два пръста вади от джобчето си радиограмата. Подава му я. — Ние уж сме ръководители, а стоим на опашката на събитията. Трябва да направим нещо.

Вторият заместник прочита радиограмата и малко поуспосен казва:

— Е, какво да направим? Те, хората, вече уловили кита...

— Ако сме истински мъже — казва първият заместник — ние първи трябва да отидем в министерството и да докажем, че китът е уловен под наше ръководство.

Вторият заместник сяда на предишното си място.

— Ами ако работата излезе афиф?

— Коя работа?

— За кита, коя! Кит в Черно море! Нещо не те ли шокира?

Първият заместник замълчава. Явно подобна мисъл не му е минавала. Вторият продължава.

— Не казвам, че е блъф, но ако излезе блъф, кой ще опере пешкира?

Първият заместник отвръща припряно:

— Тогава обратното да направим. Да погъделичкаме началника, да го повъзвеличаем, да му подчертаем, че всичко това се дължи на неговото ръководство, колкото да поеме отговорността. Пък ние, ако сме мъже, само отговорността и малко от опашката на кита ще му оставим...

Вторият заместник клати отрицателно глава

— Рискован, много рискован ход. Според мене да си гледаме мирно и тихо работата, пък каквото рекъл господ...

Първият заместник се замисля.

— Всъщност ти си прав — отвръща той. — От нас двамата ти винаги си бил по-мъдрият...

Първият заместник излиза. В коридора върви бързо. Оглежда се, като че ли гонен от някого. Пред стълбището на рибното управление се вмъква в една „Волга“ и изхвърчава.

В това време вторият заместник, като се оглежда, тича бясно по коридора.

Подир малко „Волгата“ с първия заместник спира пред една жилищна кооперация. Първият заместник се изкачва на един етаж и звъни на врата с надпис: „Семейство Парушеви“. От вратата се показва жена с превързано гърло. Вероятно съпругата.

— Извинете, другарко Парушева, може ли малко да обезпокоя началника?

Жената учудено отвръща:



Димитър Панов и Цвятко Николов в сцена от филма

— Ама той нали е в командировка?

Първият заместник бързо съобразява.

— Вярно, бе. Как не се сетих... Ама разбира се, че е в командировка. С тая артериосклероза аз... Извинете, другарко Парушева, извинете...

Пред рибното управление вторият заместник също се вмъква в една „Волга“.

Вратата се затваря под носа на първия заместник. Той стремително се спуска надолу по стълбището. Спира се пред входа на кооперацията и въздъхва:

— Ех, че гаф направих. Има да ме ругае Парушев...

Той се вмъква в колата и отново изхвърчава с бясна скорост.

„Волгата“ се връща пред рибното управление. Заобикаля централния вход и спира отзад. Първият заместник влиза в една зала с много служители и много бюра. Преминава през залата, без да спира при никого, като човек, който знае при кого има работа. Отива в дъното на залата, където на едно кокетно бюро трака на пишеща машина едно още по-кокетно създание. Момичето определено е красиво. Първият заместник застава като невинен ангел над главата му. Момичето се прави, че не го забелязва. Първият заместник прошепва нежно:

— Цецилия, къде е другарят Парушев?

Кокетното създание продължава да трака на пишещата машина. Първият заместник умолително настоява:

— Отгатни, Цецил, че много ми трябва...

Момичето привидно се разядосва:

— Откъде ще знам къде е твой другар Парушев! Ти си чуден човек. Да не съм му жена?!

Първият заместник става още по-нежен.

— Знам, пиленце, но аз идвам при теб като при ясновидка.

Очарователното създание си затваря очичките и с глас на медиум отвръща:

— Бъв вилата е...

Това е предостатъчно за първия заместник. Той бързо напуска залата и този

път колата изхвърчава навън от града.

От всяка врата на главния коридор на рибното управление излизат хора. Те търчат припряно и ето че се събира една внушителна група. Тя се юрва по стъпалата. Пред централния вход на управлението групата се натъква в едно автобусче с надпис „Рибно управление — служебен“. По стените и прозорците автобусчето цялото е нашарено с риби, раци, миди и лодки.

Автобусчето хуква с голяма скорост и подир малко виждаме, че то върви по познатия ни вече маршрут на „Волгата“. То последователно се спира както пред дома на Парушев, така и пред задния вход на рибното управление.

„Волгата“ вече е стигнала вилната зона. Редят се една подир друга красиви вили. Колата бавно спира и от нея излиза шофьорът. Край канавката шоп пасе козичка на синджир. Шофьорът се оглежда и пита стареца:

— Дядо, коя беше тук вилата на Парушев?

Шопът отвърща, без да вдигне глава:

— Е те тая или па она. Такива като него уайдучия местата и сега я се мачим на тоя синджим...

От колата се обаждат първият заместник:

— Ти какво се правиш, че не я знаеш. Нали цял месец му работи, когато я строеше.

— Да, но ако си спомняш — отвърща шофьорът, — когато с теб прехвърляхме на ръка тухлите, тук наоколо всичко беше пусто...

Шофьорът влиза в колата. Той вече се е ориентирал и след малко се вмъква в двора на вилата. Входната врата е отворена. Първият заместник вика:

— Другарю Парушев, другарю Парушев...

Никой не се обаждат. Първият заместник влиза във вилата и почва да търси началника по стайте. Търси го на първия и втория етаж, но Парушев го няма и на тавана. По едно време му се струва, че Парушев се подава от една врата.

— Другарю Парушев — вика той, но когато се затичва, се блъска в един балтон, окачен на закачалката. Първият заместник излиза на двора.

Зад вилата тече малка река. Тя е образувала неговлям вир, където Парушев със запретнати крачоли и ръкави лови из подмолите риба. Унесен в заниманието си, той нищо не чува. Първият заместник изведнъж го забелязва.

— Другарю Парушев...

Началникът се изправя. Току-що е уловил малка рибка, която държи в ръка. В това време като че ли изпод земята изскача вторият заместник. Той изведнъж застава пред първия заместник, така че началникът да види само него. Вторият заместник крещи:

— Кит, другарю Парушев, кит...

От внезапния вик началникът се стряска и изтървава рибката.

— Не, черна мряна беше — поклаща глава началникът. — От мене да знаеш, че морската риба нищо не струва. Най-хубава е речната мряна.

Първият заместник е силно изненадан от внезапната поява на втория. Но той веднага се окопитва и изскача пред втория заместник, така че началникът да вижда само него.

— Кит, другарю Парушев — радостно вика първият заместник, — корабът „Одисей“ уловил китове...

Началникът гледа объркано. Излиза от вира. Но в това време в двора на вилата пристига автобусчето. Членовете на колегинума на управлението още със скачането от автобуса крещат:

— Кит, другарю Парушев, кит! Честито! Поздравяваме ви...

Началникът е съвсем объркан. Тогава първият заместник вади грациозно от джобчето на сакото си радиограмата и му я подава. Началникът ѝ хвърля един бърз поглед и веднага реагира:

— Ама вие затова ли сте се разкрякали? Кит, а?

Той се приближава до първия заместник и мери с ръка температурата му.

— Ще ви дам аз едни китове... И на всичко отгоре сте тръгнали да харчите държавен бензин и да ми плашите рибата... Сега аз този бензин ще ви го лепна на задника, та да запомните...

Всички млъкват. Никой не смее да наруши неловката тишина. Началникът пак поглежда радиограмата:

— Кит, а? Китове...

Никой не смее да възрази. Само диспечерът на управлението плашливо се обаждат:

— Но ти им сложи петдесет на сто шкарто, другарю началник... Знам ги аз... Хванали са едно тонинково китче, а съобщават в множествено число. Началникът се подразня от обаждането на диспечера.

— Ти пък... На всяко гърне мерудия...

Диспечерът се свива.

Парушев млъква. Поглежда пак радиограмата, сякаш съобразява нещо. И изведнъж:

— Изобщо, Генадиев, на тебе мед ти капе на сърцето, когато умаловажаваш успехите на управлението. Защо пък да не са китове? Защо пък да не е кит? Какво чудно има тук? Преди време в Сибир не изровиха ли един тритон, който бил на не знам колко си хиляди години и след размразяването живя не знам колко си часа? Миналата година по течението на Темза не навлезе ли цяло стадо китове? И лондончани щяха да уловят един, но според един стар закон китовете бяха обявени за собственост на кралицата.

От бързината на речта Парушев се запенва. Той облизва пресъхналите си устни и размахва с ръка радиограмата за кита:

— И после това тук документ ли е или що? Разбира се, че е кит... И изобщо не философствуйте, а съберете колегиума на заседание... — обръща се той към първия заместник.

— Ние всички сме тук, другарю Парушев — хорово казват членовете на колегиума.

— Тогава — отвръща Парушев, като изцежда единия от крачолите си — да не губим време, а да започваме. Това е изключителен случай в нашия риболов.

Парушев тръгва и подир него всички вкупом се отправят към вилата. Влизат в един просторен хол. Настаняват се по канапетата и фотойлите, излягат се в шезлонгите. Началникът сяда в центъра пред една малка масичка като председателстващ. И изведнъж зацарява обичайната мъмчлива картина на заседанието. Парушев си оправя запрятнатите ръкави.

— Кажете какво да правим? — подканя ги той.

Всеки очаква другият да открие дебатите. Най-после се престашава първият заместник.

— Според мене това е необичайна, изключителна новина. На нас ни мерят работата само по това — дали има или няма на пазара риба. Това е едностранчив подход, неверен показател за нашата работа. Сега, когато уловихме кит, да видим какво ще кажат. Другарят началник пита какво да правим? Според мен от китовете ще правим това, което предписва технологията на китопроизводството...

Тутакси след него става вторият заместник:

— Работата е много по-сложна, отколкото изглежда в изказването на нашия пръв заместник. Не може така повърхностно да гледаме на този, бих казал, чрезвичен случай в нашия риболов...

Членовете на колегиума се спогледват. Някои шушукат помежду си и с жестове показват как вторият заместник не пропуска случай да сложи секирата на първия.

— Доколкото ми е известно — продължава вторият заместник — в Черно море кит не се среща. И преди да решаваме, първо трябва да поискаме потвърждение на радиограмата...

Изказването на втория заместник се посреща с одобрение:

— Разбира се, че трябва да се провери.

— Ама не е ли проверен случаят? Рибата в морето — тиганя на огъня.

— Но при проверката да се свържат с главния инженер. Директорът на рибния комбинат е бивш шапкар и много е възможно да са му пробутали някое морско куче вместо кит...

Началникът на рибното управление явно е недоволен от този ход на заседанието. Той припряно потропва с ръка по масичката.

— Не могат те да пращат каквито им скимне радиограми — казва той. — При нас радиограмата е редовен отчетен документ. А един ли е, два ли са — няма значение. Половин да е, но е кит. Кажете ми кога в историята на нашия риболов сме улавяли кит?

В този момент началникът забелязва, че на масичката има забравено червило за устни. Парушев спира да говори, посяга и ловко прибира червилото. Замълчава и:

— Пък китът, ако искате да знаете, е законен и реален завършек на нашите успехи. Това е китът.

Парушев става и уж нехайно почва да се разхожда, но същевременно строго оглежда да не би и другаде да има незаличени следи от пребиваването на жена. Членовете на колегиума подават реплики:

— Проверката е майката на успеха, другарю началник...

— А бе, да вържем попа, че да ни е мирно селото, другарю началник...

Началникът свива рамене в знак, че е безсилен пред мнението на колегиума, и казва на диспечера:

— Директният телефон е в другата стая...

Спорът между членовете продължава. Те се обособяват в две групички с противоположни схващания. Представителят на първите казва:

— Кой каквото ще да ми разправя, но в Черно море кит не се среща...

Втората групичка сериозно опонира:

— Категоричността е смърт на прогреса. Ако досега не се е срещал, не допускайте ли, че може да се е завършил?

Началникът на рибното управление е застнал между двете групички и се обръща ту към едните, ту към другите:

— Аз нищо не знам. За всяка неверност отговаря рибният комбинат. За мене радиogramата е редовен отчетен документ...

Началникът на управлението разтваря едно малко барче. Вади чаши и бутилки коняк. Налива на гостите си за почерпка. В това време от другата стая се връща диспечерът:

— Кит има — казва той, — но главният инженер оспорва множественото число. Аз предварително ви казах, другарю началник, да им турите петдесет на сто шкарто...

Никой не слуша обясненията на диспечера. Членовете на колегиума хващат Парушев, както е с бутилка коняк в ръка, и почват да го подхвърлят на ръце:

— Ура-а! Ура-а! Ура-а!

Началникът лети във въздуха и без да ще полива отгоре с коняк възторжените си подчинени. Но той също се поддава на екзалтацията и реве:

— Кит, чувате ли, кит. Когато сме с кит в ръце, никой не може да ни излезе настръха...

Най-после членовете на колегиума се уморяват и престават да подхвърлят началника. Те уморено пият коняк и запяват кавалерийския марш „На стремена, сабли за атака, марш, марш с кита в ръка“, в темен вариант.

— След мен напре-е-д — реве началникът и всички заедно се спускат по стълбите надолу към автобусчето. По-предвидливите, разбира се, вземат недоизпитите бутилки с коняк.

— След мене напре-е-д — продължава да командува началникът и пръв влиза в автобусчето. Подир него влизат и всички останали, включително и двамата заместници, които оставят празна „Волгата“. Автобусът поема напред. Членовете на колегиума продължават да пеят кавалерийския марш. Отстрани върви само шофьорът с „Волгата“. В средата на автобуса началникът на управлението е застанал прав, досущ като военачалник, и се мъчи да обобщава:

— Значи решаваме: първо, да се изпрати поздравителна радиogramа до екипажа на „Одисей“, за да се окуражат рибарите в по-нататъшния успешен улов на китове. Второ, от кита или китовете да се уреди изложба-базар, от която нагледно да се видят успехите на рибното управление...

Автобусът подскача и началникът продължава на пресекулки:

— След закриването на изложбата с кита или китовете да се разпоредят съгласно технологията, но при всички случаи да се оставят едно-две бурканчета с китова мас за показната витрина на управлението...

От предните седалки един се обажда:

— Да се изпрати едно бурканче с мас на Юрий Гагарин.

От задните седалки друг допълва:

— И на Елизабета втора, кралица на Великобритания, за да види на какво е способна освободената от игото на капитала малка България...

Автобусът лети, а отстрани хвърчи и „Волгата“, чийто шофьор с усилия се мъчи да разбере какво става при началниците.

— Да се даде и кратко съобщение за печата — продължава да обобщава Парушев. Последните думи ги чува и шофьорът на празната „Волга“.



В рибния комбинат вече е получена поздравителна телеграма. Главният инженер удобно се е разположил в един фотьойл, а директорът, като отпива от мастиката, която е пред тях на малката масичка, с приповдигнат тон я чете:

„Поздравяваме ви с първата, но знаменателна победа. Рибното управление разчита на вас. Действайте. Началник: Парушев.“

Главният инженер също отпива от мастиката:

— Казах ли ти аз? А ти се страхуваше като лалугер. Ако бяхме съобщили, че са делфини, никаква радиograma не щяха да пратят...

Директорът добродушно го тупа по рамото:

— Ти си мъж и половина. Юнак си ти... С тебе човек не може да пропадне...

Радиограмата е получена и в рибната база. Петров се заканва с пръст на Занков:

— Аз имах намерение да те наказвам, дето ме подведе, но след тази радиograma...

Радиограмата е получена и на кораба „Одисей“.

Рибарите са радостни и един по един прегръщат своя капитан. Те го целуват с въздържана мъжка целувка. Между промеждутъците от целувките капитанът прочувствено говори:

Чувате ли, момчета. Рибното управление разчита на нас. На нас разчита...

Един се обажда:

— Те са много зле тогава...

Но друг го заглушава:

— Това трябва да се отпразнува, капитане...

Капитанът дочува само последната реплика:

— Пейте, танцувайте, празнувайте, момчета... И без това не можем да уловим риба...

Рибарите само това чакат. Те се разтичват и след малко от долните помещения на кораба се задава една малка групичка начело с татуирания рибар. Но сега той е дигизиран като Нептун: с корона от коркови тапи и с плащеница от скъсана рибарска мрежа. В ръката си държи тризъбец от летви на корабни легла. Под мишниците има мандолина. Рибарят-Нептун взема тризъбеца като перце и почва да свири с него на мандолината. Групата хорово приглася:

Разказват приказките хорски,

нашепват ветрите приморски

как весело и вечно

от нищо

правим нещо...

Когато песента свършва, капитанът добродушно сочи рибаря-Нептун:

— А той искаше да хвърли амфората в морето. Ако бяхме съобщили, че с цаца, никаква радиograma не щяха да пратят...

Хористите правят столче от ръце и го подлагат под Нептун:

— Ние сега него ще хвърлим, другарю капитан, та с тризъбеца на Нептун да подгонва рибата все към „Одисей“...

И под общите весели одобрения те го мятат в морето.

Нептун плува по гръб и свири на мандолина, а горе на палубата рибарите начело с капитана танцуват.

Работният ден на началника на рибното управление е започнал. Парушев е извикал главния редактор на ведомствения вестник „Рибарски зов“. Началникът, който сега досущ прилича на портрета в кабинета на директора, мълчаливо му подава един машинописен лист, на който пише:

ПЪРВИЯТ БЪЛГАРСКИ КИТ

Създава се китобойна флотилия.

Текстът постепенно се изписва и на екрана:



Георги Парцалев и Георги Калоянчев в сцена от филма

„След много напрегнати дни и нощи, сред бури и солени ветрове, екипажът на рибарския кораб „Одисей“ завоюва победа.

Уловен е първият български кит.

Колегиумът на рибното управление на извънредно заседание оцени голямата победа. На славните рибари бе изказана похвала по радиото лично от другаря Парушев.

Няма да мине много време и във водите на Черно море ще запори първата българска китобойна флотилия. Тя ще бъде съоръжена по последната дума на техниката и в сравнение с 1939 година уловът на китове ще се увеличи на 500 процента.

Хвала на първите български китоловци от екипажа на „Одисей“ начело със славния капитан Димитър Герджиклийски.

Уловът на китове продължава.“

След прочитането на информацията главният редактор е направил някаква невъзможна гримаса на учудване. Той повтаря само едно и също:

— Кит, другарю началник, а? Кит, а?

— Няма „а“, няма „ма“ — отвърща началникът. — Има кит. Действувай.

Главният редактор се сконфузва от тази забележка и започва смутено да си закопчава самото, а началникът с подчертан жест на човек, който има по-голяма власт, допълва:

— Аз не искам да се бъркам във вашите вестникарски работи, но ми се струва, че работата на нашия вестник трябва да се преустрои на нови релси. Тя трябва да отговаря на големите задачи, които ни поставя китът. Съобщението за кита трябва да го поставите на първа страница. Но то си е ваша работа. Действувай!

Главният редактор вече е преодолял смущението си и като войник повтаря съобщената му заповед:

— Ще действваме, другарю Парушев, ще действваме...

Главният редактор излиза и подир него тутакси влиза първият заместник-началник на рибното управление.

Началникът на рибното управление и на него подава един машинописен лист.

— Аз тук съм си нахвърлил едно предложение за създаването на първата българска китобойна флотилия. Вижте го там... Преценете го, но трябва час по-скоро да го внесем в министерството. Пък сетне ако желаят, и икономистите могат да си кажат по него думата.

Заместник-началникът се изненадва. Той поема листа, държи го в ръката си и се опитва да възразява.

— Не избързваме ли, другарю началник? Не е ли още рано за китобойна флотилия?

Началникът обаче го сръзва:

— Защо да е рано? Или според тебе да почакаме, докато китовите излязат по крайбрежието и почнат да ни разгонват курортистите, а? Не се опитвай напразно да опонираш, а действуй.

Заместник-началникът също като войник рапортува:

— Действувам, другарю Парушев, действувам.

Той излиза. Веднага след него влиза вторият заместник-началник. Парушев и на него подава един машинописен лист и казва:

— Китът поставя пред нас нови задачи. А ние в тези тесни щатни рамки на управлението се задущаваме. Затова съм направил едно предложение за превръщането на управлението в Комитет по китолова. Вижте го там... Преценете го, допълнете го, но трябва час по-скоро да го внесем...

Вторият заместник-началник също е изненадан от предложението на Парушев. Той се чуди какво да каже. Мисли един момент.

— Чак комитет, другарю началник... Дали няма да възразят?

— Как ще възразят? Кой ще възрази? — пита началникът. — Ами по своето значение за народното стопанство уловът на кита се равнява на създаването на първия български локомотив. А ние в тези тесни щатни рамки просто се задущаваме... Действуй!

Вторият заместник-началник също се сконфузва от забележката и досущ като първия заместник повтаря:

— Действувам, другарю Парушев, отивам да действувам...

През това време главният редактор на „Рибарски зов“ вече е стигнал в редакцията. Той върви по един дълъг коридор. В началото на коридора има табела: „Вестник „Рибарски зов“ — орган на Рибното управление“. Главният редактор върви по коридора и ние четем надписите на стаите: отдел „Шарани“; отдел „Дребна риба“, сектор „Акули“, отдел „Рак и шука“, отдел „Медузи“...

Пътюм главният редактор надниква в една от стаите и се чува неговият глас:

— Мисирски, при мене.

Той още по-забързано се отправя за своя кабинет. Когато вече е стигнал, от вратата се подава журналистът Мисирски, който се мъчи в галоп да настигне главния редактор.

Главният редактор вече се е настанил в креслото си. Когато Мисирски влиза запъхтян, той веднага му подава същия бял лист, който е получил от началника на рибното управление. Мисирски бързо се зачита в него, а главният редактор му казва:

— После ще го четеш. Уловен е кит. На първа страница в каре, подчертано с четирипунктова червена линия. Не е зле да оформим и една подборка от изказвания във връзка с кита. Хубаво ще бъде, ако имаме и едно интервю от виден наш хитиолог. Хайде. Действуй.

Мисирски грабва листа, обръща се кръгом и когато е отишъл до вратата, отвърща:

— Действувам, другарю главен редактор, действувам...

Една кола хвърчи с бясна скорост. Тя спира пред една кооперация. От колата излиза Мисирски и лудо се затичва по стълбището. Спират пред една врата на втория етаж с табелка: „Професор Кирил Бостанджийски, ихтиолог“. Мисирски

звъни. Подава се професорът. Мисирски пита: „Може ли?“ И влиза в дома, без да са го поканили. Професорът го въвежда в кабинета си. И Мисирски казва:

— Имаме една молба към Вас... Но първо прочетете ей това.

И той му подава информацията за кита. Професорът се зачита.

Мисирски се отпуска на един фотьойл. Професорът връща информацията.

— Вероятно има недоразумение. Кит в Черно море не се среща.

Мисирски отвърща категорично:

— Изключено. Това е официална информация и ние утре ще я поместим на първа страница в каре, обградено с четирипунктова червена линия...

Професорът се ядосва на тази бързивост, но все пак твърде сдържано и в подчертан академичен стил казва:

— Ихтиологията е точна наука. Тя по-добре от вас знае какво има и какво няма в Черно море.

— Тогава откъде се е взел този кит? — пита Мисирски.

— Това не е кит — отвърща професорът, а мит. Измислица. После, на мене ако не вярвате, на съветските ихтиолози не вярвате ли? Още през 1923 година съветският учен, действителният член на академията, професор Николай Книпович съставя своя „Определител на рибите в Черно и Азовско море“ и за кит нищо не споменава.

Мисирски е в кабинета на главния редактор.

— Професор Бостанджийски оспорва кита, другарю главен редактор.

Главният редактор пита невъзмутимо:

— А ти защо си се захванал за този изкукуригал старец? Я вземи един млад човек, който в името на науката е готов на всичко...

Мисирски е при младия кандидат на ихтиологическите науки Деян Вичев. Мисирски му подава информацията и казва:

— Обръщаме се към Вас като към млад и надежден ихтиолог. Бихте ли ни дали по този повод едно изявление. Нещо като коментар.

Кандидатът на науките, който е млад човек, с още ненабола достатъчно брада по лицето, жадно чете информацията. По едно време пита:

— Информацията официална ли е?

— Повече от официална — отвърща Мисирски. — Утре я печатаме на първа страница в каре, обградено с четирипунктова червена линия...

А други учени запознати ли са с нея? — осведомява се Вичев.

— Мисля, че без мое знание са я давали на професор Бостанджийски — обяснява Мисирски, — той, базирайки се на съветския учен Книпович, оспорва...

Кандидатът на науките не дочаква обясненията и казва:

— Професор Бостанджийски има много здраве от кита. Що се касае до Книпович, той е истински учен. Той не казва в своя „Определител“, че в Черно море има кит, но не казва и че няма. Равнището на науката тогава е било ниско, разбирате ли?

Мисирски сияе.

— А вие бихте ли ни написали по този повод един коментар?

— Разбира се.

— А кога можем да го получим?

— Сега — отвърща кандидатът на науките. И той вади една пишеща машина. После пита Мисирски: — Бихте ли ми дали една цигара, че съм ги свършил...

Мисирски му подава цигара. Кандидатът я взема с една ръка, а с друга слага лист на пишещата машина. Всмуква от цигарата и започва бясно, бързо да пише. Мисирски се заглежда през прозореца, но когато вече се връща, кандидатът вади листа от машината и му го подава.

— Заповядайте. Мисля, че стана сносен коментар.

Мисирски е предоволен.

— Благодаря Ви. Благодаря Ви. Ние и за в бъдеще ще разчитаме на Вас. Нашият вестник много Ви ценя...

— Моля, моля — отвърща кандидатът. — Напротив, аз трябва да Ви благодаря. Вие ми помогнахте. Знате, аз съм организиран научна експедиция по Черно море. Пари ни отпуснаха предостатъчно. Екипиряхме се отлично. Техническият персонал вече замина, а експедицията ни още няма научна задача. Разбирате ли какво означава това? Всичко да си подредил и да нямаш научна задача. А от кита между впрочем става идеална докторска дисертация...

Една ръка настройва телевизионен апарат. Той пръщи, а на екрана му се появяват шевици. Постепенно те се изчистват и ние виждаме образа на началника на рибното управление Парушев. Но апаратът още не е настроен добре и Парушев е ту несъразмерно дебел, ту несъразмерно тънък. Досуш като в криво огледало. Апаратът пръщи и сред шума се чува:

— Първият български кит, кит, всъщност се явява като един законен и реален завършек на успехите на цялото рибно управление.

През това време образът на Парушев вече е запълнил целия екран. Глас извън кадъра се обаждат:

— Ама къде е китът?

Друг глас, също извън кадъра, му отвърща:

— Този е китът. Мълчи сега.

Директорът на рибния комбинат чете новия брой на вестник „Рибарски зов“. Той се взира във вестника, отдалечава се от него и пак се взира. Сваля си очилата, после пак ги слага и наново препрочита това, което явно е чел няколко пъти. Това е информацията за кита. По едно време бута вестника настрана и натиска звънеца, който е на бюрото.

Когато от вратата се показва секретарката, директорът казва:

— Повикай главния инженер.

Щом секретарката затваря вратата, директорът се хваща за косите и почва да пшъка:

— Ах, ах...

Но в това време влиза главният инженер. Директорът сърдито му пъха под носа вестник „Рибарски зов“. Главният инженер обаче е съвсем спокоен.

— Четох го вече — казва той. — Няма никакво основание за паника. Всичко се развива така, както съм го предвидил...

Директорът продължава сърдито:

— Глупости си предвидил. То, дето няма кит, ами няма и делфин.

Главният инженер привидно се учудва:

— Че как няма? Нали каза, че има?

Директорът продължава да бъде сърдит:

— Не ме слушай ти мене какво съм казал...

Главният инженер спокойно си пали цигара и небрежно хвърля кибритената клечка.

— Няма абсолютно никакво значение дали има или няма кит. По-важно е рибното управление да повярва, че има кит...

Директорът изпада в пълно недоумение:

— Но нали рано или късно ще се разбере истината?

Главният инженер замечтано всмуква от цигарата:

— Ще се разбере, но ще бъде късно...

Директорът почва нервно да се разхожда:

— Луд човек. И аз глупакът как се хванал на твоята въдица. Ами ако рекал наистина да ни отпуснат средства за китобойна флотилия, както пише във вестника, какво ще правим, а? В главата ти ли ще я бия тая флотилия или ще вървим да ловим с нея попчета?

Главният инженер съвсем се замечтава:

— Ех, те само да ни отпуснат средствата... Само да ни отпуснат средствата-а...

Директорът вади от джоба си стотинки, подхвърля ги към главния инженер и:

— Ей ги на. Отпуснаха ни средствата. Ха да те видя какво ще правиш?

Главният инженер става изведнъж сериозен:

— С тебе човек не може да излезе на глава. Ако ни отпуснат средства, ти преди всичко краката ми ще целуваш. Нали виждаш каква гладна година е. В банката нямаме никакви авоари. С тези пари най-напред ще платим минимума на рибарите. Не платим ли, догодина триста метра около комбината къорав работник не можеш намери...

Директорът се заслушва в главния инженер:

— А после?

— После лесно. Ще се откажем от китобойната флотилия като нецелесъобразна и неефективна.

— А ти ще идеш в затвора — допълва директорът.

В това време вратата се отваря и влиза секретарката на директора. Тя почва да докладва, но зад гърба ѝ изведнъж се подава Парушев и разбира, че докладването е излишно. Началникът на рибното управление е добър и ентусиазиран, сияещ, готов с двете си ръце да прегърне целия свят. Директорът и главният инженер обаче са силно изненадани и замръзват на местата си. Парушев не забелязва това:

— Поздравявам ви с голямата победа, другари. Честито.

Директорът и главният инженер правят усилия да дойдат на себе си. Главният инженер подава стол на началника.

— Благодарим, благодарим. Заповядайте.

Директорът понечва да съблече пардесюто на началника.

— Седнете, добре дошъл.

Парушев отказва да се съблече.

— Няма какво да сядам. По-добре ме водете направо да видя това чудо-вище. Да му се понарадвам. Да го погала по немирната муцина...

Директорът и главният инженер се споглеждат. По-смутен е директорът. Главният инженер веднага взема инициативата:

— На драго сърце, другарю началник, но няма с какво. Корабът „Одисей“ е още в открито море. В базата ще се прибере чак след два дни.

— Ами да вземем един катер от военните — предлага началникът.

Директорът се поопитва.

— Дали ще ни дадат? С военните напоследък май не сме много добре...

Парушев е непреклонен в своето желание.

— Ще ни дадат, ще ни дадат, като ги помолите лично от мое име, ще ни дадат...

Директорът вече идва напълно на себе си.

— Тогава... така да направим: да упълномощим нашия главен инженер да се заеме с катера. Вие вероятно сте изморен и не е зле да си починете във вилата на комбината, а утре — по живо, по здраво — ще отскочим и до „Одисей“. А, другарю главен инженер, съгласен ли сте да се заемете с катера?

Главният инженер прави ентусиазиран жест:

— За голямото дело на всичко съм съгласен.

Началникът кимва в знак на съгласие. Директорът го хваща под ръка и изведнъж от кабинета. Главният инженер остава сам. Той въздъхва един-два пъти дълбоко и уморено се отпуска във фотьойла. После си вади цигарената кутия и съсредоточено като невротик драска по нея. Изведнъж става рязко и излиза. По коридора върви бавно. Той влиза в радиослужбата на комбината. Там диспечерът е надянал слушалките и приема съобщения от корабите. Главният инженер му казва още от вратата:

— Върви да пиеш една ракия.

Диспечерът го поглежда въпросително.

— Върви като ти казвам — повтаря главният инженер. — Аз ще дежурия...

Диспечерът излиза, а главният инженер надява слушалките и вика „Одисей“.

— „Одисей“, „Одисей“, извикай капитана си. — Той барабани с пръсти по диспечерското табло, докато се яви капитанът, и изведнъж с властен тон продължава: — Пиши заповед, другарю Герджиклийски, Неделчев е насреща. По данни на самолетното разузнаване в района на 34 градуса и 28 минути източна дължина и 23 градуса и 22 минути северна ширина се е появил огромен пасаж от риба. На работната карта районът е обозначен като квадрант „Б“. Заповядам да се отправите в указания район и отпочнете незабавно улов. Оттам може да се местите само с мое разрешение. Дори заповеди, включително на началника на рибното управление, директора на комбината и началника на базата, да не се изпълняват. Толкоз. Какво, нямате провизии ли? Ще ви прехвърлим с кораба „Надежда“...

Главният инженер изключва радиостанцията, вдига си краката на диспечерското табло и се изгига блажено в стола. В това време влиза директорът:

— Възхитително. Прелестно. А за безобразията му кой ще отговаря? Но имаш много здраве от снаха ми Гюра. Още утре ще кажа на началника цялата истина.

Главният инженер, без да се помръдне, му се заканва мило с пръст:

— Да не си посямля, глупчо. Стой мирно и слушай: ще държим „Одисей“

морето, докато отпуснат средствата за китобойната флотилия. Пък после... както вече съм ти казал.

Директорът е примамен от това предложение, но не смее да признае.

— Ще го държим, ами като другарят Парушев иска да отиде на кораба?

Главният инженер отвърща спокойно:

— То и аз искам много работи, ама някой не ми ги дава.

Главният инженер става от стола и продължава твърдо:

— ... Дал съм изрична заповед на капитана. „Одисей“ ще стои на 400 мили от брега, докато аз кажа...

И директорът се предава:

— Хубаво. Съгласен съм. На тебе все шури работи ти идват в главата. Ами ако другарят Парушев поиска да вечеря риба? Не е ли срамота? Цял рибен комбинат сме, а нямаме риба за началника на управлението.

— Погрижил съм се и за това — отвърща главният инженер. — Изпратих една лодка да улови на чепари малко карагьоз. Казах им, ако не успеят, да купят от въдичарите, но да не се връщат с празни ръце...

Директорът въздъхва:

— Добре си се сетил...

Заранта директорът пие кафе и преглежда новия брой на „Рибарски зов“. В кабинета е и главният инженер.

В този брой на вестника има много повече материали за кита: уводна статия „Първият български кит и задачите на риболова“; до нея — снимка на кит с надпис „Първият български кит е този тип“, втора уводна статия „На нов етап“; статия от кандидата на ихтиологическите науки Деян Вичев; „Фиаското на професор Бостанджийски“.

Зрителят заедно с директора също чете тези материали. Директорът тика вестника към главния инженер.

— Леле, леле-е-е...

Главният инженер отпива от своето кафе и го успокоява:

— Няма никакво място за паника.

В това време през двора на комбината бодро крачи началникът на рибното управление. Малко преди да влезе в главното здание, към него се втурва девойка. Тя е стройна и напета — топчеста българска мома.

— Другарю Парушев, другарю Парушев... — вика момичето.

Началникът на рибното управление се спира, девойката дотичва още поблизо до него и казва:

— Добре дошли, другарю Парушев. Ние тук ви чакаме като месия.

Началникът гледа момичето озадачен, а то продължава:

— Това е един ретрограден тип, другарю Парушев. Закостенял до мозъка на костите си. Талмудист, еkleктик, троглодит, другарю Парушев.

— Ама кой е той? — пита началникът на управлението.

— Директорът, другарю Парушев — отвърща момичето. — Ние, комсомолците, искаме да поемем шефство над кита, а той не ни дава, слага прът в комсомолската ни колесница...

Парушев се позасмива:

— А вие какъв сте такъв Комсомол, когато с един директор не можете да се преборите? Я вървете с мене...

Началникът на управлението тръгва, а подир него и момичето, което разпалено говори:

— Ще се преборим, другарю Парушев, ще се преборим, и то на живот и смърт, но искаме да ни дадете указания...

Двамата вървят и ето че се озовават пред кабинета на директора. Началникът на управлението отваря вратата, без да чука, и прави път на девойката първа да влезе.

— Добро утро — поздравява началникът.

Директорът и главният инженер, които вече са си изпили кафето, смутено стават прави.

— Добро утро, другарю началник.

Началникът се обръща към момичето:

— Я повтори това, което ми каза, да го чуе директорът...

Но момичето явно се смушава. Притесняват се и директорът, и главният инженер. Те не знаят защо началникът води със себе си комсомолската секретарка.

— Ама аз вече ви го казах, другарю началник... — навежда надолу глава момичето.

— Ти ми го каза, но пак повтори — настоява началникът.

— Ама стига сте повтаряли все едно и също, другарю началник. Нали ви казах, че Комсомолът иска да поеме шефство над кита.

Директорът стрелва с намръщен поглед момичето и казва строго:

— Те, другарю началник, все на готово чакат. Така и баба знай. Да си уловят кит и тогава нека му поемат шефство.

Началникът на рибното управление възразява на директора.

— Така не бива да се разсъждава, другарю директор. На младежите не трябва да се пречи.

Комсомолската секретарка си хапе устните и не смее да се обади.

Началникът на рибното управление се обръща към главния инженер:

— Какво стана с катера? Уреди ли се въпросът?

Главният инженер с готовност отговаря:

— Уреди се, другарю началник. Вашето име е магическо за военните. Още щом го споменах и ни дадоха катер. Дето се вика, с бензина ни го дадоха, но работата неочаквано се усложни. „Одисей“ забелязал пасаж от китове и се отда-
лчил на 400 мили от брега.

Началникът на рибното управление се стрясва:

— Китове ли? — и казва по-спокойно: — Виждате ли, другарю директор, че на младежта не бива да се пречи? Опитът на „Одисей“ трябва да се разпростира между всички кораби. Ето къде може да помогне младежта. Ами ако този пасаж от китове се появеше пред други кораби? Какво? Ще съобщат на „Одисей“ да им ги улови ли? Но китовете няма да ги чакат... — обръща се към комсомолската секретарка: — Ето една почтена задача за вас. Заемете се... Действувайте.

— Ще се заемем, другарю началник. Ще направим опита на „Одисей“ до-
стояние на всички кораби... — отвърща комсомолската секретарка и излиза.

Главният инженер използва случая да даде друга насока на разговора:

— Пък катерът развива осем мили в час, другарю началник. И ще трябва да пътуваме цяла вечност. Но китът си заслужава...

— Осем мили ли? — пита началникът. — Че аз тука работа имам да върша.

Главният инженер охотно се съгласява:

— Пък и защо ли Ви трябва да ходите, другарю началник. И без това прогнозата не е много обещаваща. Какво ли ще му гледате. Аз оня ден бях там. Кит като кит. Нищо особено. Риба, само че голяма, гол-я-ма, колкото кит.

Началникът на рибното управление се усмихва добродушно:

— Приказваш си ти, но си го видял. Кит като кит, а! Бе, хей хора, искам да го видя. Да му се понарадвам, да го погала по немирната муцунка...

Главният инженер прави неопределен жест:

— Както заповядате, другарю началник. Катерът е на ваше разположение.

Началникът се смее.

— Както заповядам, а? Пък с осем мили в час. Че аз тука съм дошъл ра-
бота да върша...

Директорът се оживява и тласка разговора в друга насока.

— Я, по-добре, другарю началник, да помислим какво да го правим... До-
сега кит не сме преработвали. Консерва ли, пушен или на чироз да превърнем
кита, а?

Началникът на рибното управление се смайва:

— Вие сте луди. Чироз от кита ще правите. Малко е скумрия.

И той се обръща към главния инженер:

— Я слушай, да не са го нарязали вече на парчета, а?

Главният инженер отрицателно клати глава:

— Не са. Държат го цял в лед. Но наистина възниква въпросът какво да
го правим?

Началникът на рибното управление добродушно пита:

— Вие първо ми кажете какво представлява според вас китът и аз ще ви
кажа какво ще го правим.

Директорът пръв отговаря:

— Ами китът си е кит.

Главният инженер добавя:

— Китът е една голяма риба, само че е кит.

Началникът не е удовлетворен от тези отговори.

— Китът — казва той — е и кит, и риба. И не само това. Китът преди всичко се явява като законен и реален завършек на успехите на рибното управление. Това е китът. Затова най-напред от него ще направим една изложба за постиженията на рибното управление.

И двамата сияят от определеното на началника за кита. Главният инженер обаче е най-въодушевен.

— Правилно, другарю началник, съвсем правилно. Как не се сетих. Ами китобойна флотилия ще правим ли или тя засега е в проект.

Началникът съвсем се размеква.

— В проект е — отвръща той, — но моите проекти винаги са се осъществявали.

Главният инженер продължава да любопитствува:

— Ами средства откъде ще се вземат за нея, другарю началник? В нашия бюджет нямаме такова перо.

Началникът казва покровителствено:

— За това не се безпокойте. И средства ще се намерят, и китобойната флотилия ще стане, вие само ми дайте повече китове и за нищо не се безпокойте. Откакто уловихме кита, знаете ли с какво уважение се отнасят към нас в министерството? По-рано не можех спокойно да отида на театър. Изляза във фойето да изпуша една цигара, а току някой ми подметне: „Началник, дай един чироз“. Пък сега на приеми ме канят... Ей, ами ние докато бъбрим, ония синковци да не вземат наистина да го нарежат на парчета. Я ме свържете вие с тях по радиото.

Главният инженер бързо става.

— Една минута само и връзката ще я имате.

Главният инженер излиза в коридора и се опътва към диспечерската служба. Малко подир това внимателно излиза и директорът, но щом затваря вратата, заличва се в коридора, догонва главния инженер и с един скок го хваща за раменете.

— Ами ако капитанът му каже, че няма кит? — изплашено пита директорът.

Главният инженер махва с ръка:

— Бъди спокоен. Ако видя, че говори непозволен неща, ще прекъсна радиовръзката. Той дори и няма да разбере. Нека оставим човека да се изпонаприкаже...

Директорът се връща. Главният инженер влиза в радиослужбата и дава знак на диспечера да излезе. В това време идва директорът с началника на управлението.

Главният инженер оптимистично казва:

— Насреща е нашият славен капитан Димитър Герджиклийски.

Началникът на управлението се прокашля. Поема радиотелефона от главния инженер и:

— Говори началникът на рибното управление. Говори началникът на рибното управление. От името на колегите поздравявам още веднъж смелия екипаж на „Одисей“ за богатия улов. Действайте.

Той за момент замълчава и пак:

— Пожелавам и за в бъдеще все така самоотвержено да изпълнявате всяка поставена задача. Екипажът съм представил за награда. Заповядвам до идването в базата китът да се запази цял, като непрекъснато се държи в лед...

В това време главният инженер неусетно прекъсва радиовръзката и съучастнически намига на директора. Началникът не забелязва нищо и продължава:

— ...Заповядвам до второ нареждане уловът на китове да продължи. Да живее славният екипаж на „Одисей“! Начело със самоотвержения капитан Герджиклийски. Действайте.

След това всички излизат от диспечерската служба. В коридора началникът на рибното управление казва:

— Китът поставя пред комбината и пред цялото рибно управление нови задачи. Затова съберете ръководството, за да поговорим по тях. А аз да вървя, че още колко друга работа ме чака...

Началникът на рибното управление тръгва. Директорът се кланя на началника на рибното управление:

— Разбрано, другарю началник, ще съберем ръководството.

Когато остават сами, главният инженер добавя:



— Хич не ме интересува неговата изложба. Ще види кит, като отпусне пари за китобойната флотилия.

Директорът отвръща:

— То и тогава няма да види, ама нека обмислим как да се измъкнем от кашата. Като първа мярка Парушев не трябва да го изпускаме от очи...

На кораба „Одисей“ рибарите безделничат. В района, където ги е запратил главният инженер, няма никаква риба. За да си запълнят времето, те играят на „бъз“. Един е подложил длан на лицето, другарите го удрят поред и се чува продължителното: Бъ-ъ-ъ-ззз!“

В краен квартал живее майката на капитан Герджиклийски — баба Стойна. Къщата е нисичка, с градинка отпред, където по лехите са нацъфтели латинки и шибои. Пред къщата старицата храни пуйченца и ги чумосва.

— У-у-у мерешките...

В това време малката портичка се отваря и влиза комсомолската секретарка. Тя започва още от вратата:

— Добър ден, бабо Стойне. Ха честито.

Старицата се понадига да види кой е дошъл.

— Кво кайш?

Комсомолската секретарка продължава:

— Честито, казвам. Не знаеш ли? Твоят син кит уловил. Голям човек вече стана.

Старицата не може да разбере хубаво ли е, дето синът ѝ уловил кит или не е. Тя вероятно не знае и какво е кит.

— Ами хубаво, щом е уловил. Хубаво, ами. Няма да е лошо, я. Ха влез, щом си дошла. Пък аз с тези пуйчета се бельосвам, чумата да ги тръшне дано. Не шат копривата ма, искат концентриран фураж.

Баба Стойна оставя пуйченцата и повежда гостенката си. Поканва я в гостната. Това е градски дом, подреден с шарени селски черги, везани ковчорчета и неизбежната креватна живопис: стъмбирани гоблени с езеро, лодка и влюбени, които се целуват. Старицата изчезва за малко и докато гостенката разглежда подредбата, тя донеся вишнево сладко и чаша вода.

— Ха, добре дошла сега и кажи за какво си дошла, че тези пуйчета, чумата да ги тръшне дано, дето не искат да ядат копривата, не знам какво да ги правя...

Комсомолската секретарка похапва от сладкото, отпива от водата и започва:

— Бабо Стойне, твоят син е уловил кит. Не риба, а кит. Той за един ден голям човек стана. Я ми разкажи ти какъв беше той като малък.

Въпросът е съвсем неочакван за старицата. Тя напряга усилия.

— Какъв беше я. Питай ме да ти кажа. Улав беше. Изоглавен беше. Де има счупен прозорец, там е и наш Митьо. Де има обрана зарзала, наш Митьо е пак там. Съседките яйца не можеха да съберат от него. И все за цигари даваше людските яйца. Пък да ти кажа ли? От водата се страхуваше. Не даваше да го къпя. Пък на, писано му било от водата ляба си да вади. Пък за учението — не му се учеше. Със зор изкара училището, но пак стана човек...

Комсомолската секретарка продължава с апетит да си дояжда сладкото, бърчи вежди и най-после не изтрайва:

— Слушай, бабо Стойне, комсомолците сме поели шефство над кита и искаме на събрание да ни разкажеш за своя син. Но не така, както говориш сега. Беседата ти трябва да бъде възпитателна. Твоят син е вече голям човек. Кит уловил. Той трябва да стане пример за подражание...

Старицата обаче е взела инерция и не може да спре:

— Убаво де, убаво, ама чакай да ти разкажа, барем съм започнала. Наш Митьо си попийваше. И веднъж, като се запил от събота до понеделник, задирял жената на старшия полицай и го държаша цяла вечер запрян...

Комсомолската секретарка я прекъсва:

— Бабо Стойне, може и да са го запирали, но такива работи не се разказват. Беседата ти преди всичко трябва да бъде възпитателна. Пък ти вече си поостаряла и си забравила кое и що е било. Затова ние ще ти помогнем...

А ето и самото събрание, на което баба Стойна разказва за своя син.

Залата е претърпкана от народ, но хора все още приниждат. На първата редица заемат местата си Парушев, директорът, главният инженер. В това време един от публиката, вероятно работник от комбината, се добира до Парушев.

— Другарю началник... — работникът явно иска да му каже нещо. Но между него и Парушев като стена застава директорът.

— После, после...

Пред трибуната е застанала баба Стойна. Това е една бабичка напълно ала Борис Димовски. До старицата се е изправила комсомолската секретарка и ѝ дава последни указания.

Залата стихва и баба Стойна започва пламенно да говори, като явно е заустила предварително подготвен текст:

— Наш Митьо обичаше морето от малък. Като дете просто не можех да го окъпя. Все искаше да плува в коритото. Другите деца чуят прозорци, а то ми носи парчетата да съм ги залепяла. Дете. Научи се да чете още от предучилищна възраст. И все четеше книги за морето. Четеше биографията на адмирал Нелсон, пък аз му думам, остави ги тези англичани, тези експлоататори проклети, ти от нашите се учи. И той почна да чете за адмирал Ушаков и за „Бунта крайцера на Надежда“. Наред с млякото, което сучеше от съсухрените ми от непосилен труд гърди, аз го закърмих и с народната песен. Пеех му „Димитър товари гемии“. Като поотрасна се събираше с добри, с верни другари Никога няма да го видиш пиян-заян като другите. Но една вечер Митьо го запряха. Отидох в участъка, но не ме пушат. „Как няма да ме пуснете, бре — крещя аз, — майка съм му.“ Но джандарите от майка...

Баба Стойна спира, отдъхва си и пак продължава:

— ...разбирах ли. А тя каква била работата: вечерта наш Митьо лепил със своите верни другари лозунги и позиви против изедниците и затова го запрели. Като разбрах истината, аз извиках през оградата: „Дръж се, мама, не се давай. Скоро ще им дойде краят на тези пусти душмани..."

Въпреки, че баба Стойна чете, без да спазва каквито и да било препинателни знаци, интонация на речта и пр., публиката бурно я аплодира. На първата редица, разбира се, сияе и другарят Парушев.

На пристанището на рибния комбинат работници вече издигат трибуната и арката за тържественото посрещане на кораба „Одисей“.

Обграден от свитата на Петров, Занков, диспечера на базата и комсомолската секретарка, другарят Парушев дава указания:

— Между арката, която ще бъде цялата в чешпир, и трибуната трябва да има поне сто метра. Това разстояние да се застеле с килими от цветя, по които под нестихващи аплодисменти ще преминат нашите герои...

Един от работниците се провира и иска да се обърне за нещо към Парушев:

— Другарю началник...

Но между него и Парушев като стена застава Занков и казва:

— После, после...

А в това време атмосферата в комбината се е нажежила. Журналисти са наобиколили директора. Искат от него интервю за кита. Директорът се брани от тях като от пчели и казва:

— Обърнете се към главния инженер. Той е по китовете...

Един журналист излиза напред, снима с фотоапарата си директора и казва:

— Но ние искаме Вие като директор да дадете оценка на събитията.

Директорът закрива лицето си, боейки се да не го снимат наново, и умолително вика:

— Не, не, не. Ние сме си разпределили работата. За кита отговаря главният инженер.

Журналистите се втурват да дирят главния инженер, а директорът си говори на себе си:

— Каква стана тя? Стана една никаква...

Журналистите тичат по коридора и вече са в кабинета на главния инженер. Той ги чака хладнокръвно.

Един журналист задъхано започва:

— Моят първи въпрос е: каква е дължината на кита?

Главният инженер отговаря, без да се замисля:

— Сто двадесет и три метра, тридесет и седем сантиметра, два милиметра...

Втори журналист пита:

— А колко тежи?

Главният инженер бързо отговаря:

— Десет тона, но може би и повече. На кораба няма кантар и тежината му е изчислена по квадратура...

— А каква гръдна обиколка има?

— 298 сантиметра.

— Не е ли малка при тази тежина?

— Не. Той е от тънките китове.

— А дали зъбите му по стойност се равняват на слонова кост?

— Равняват се.

— Ще бъдете ли така добър да ни опишете обстановката, при която е уловен. И с какво е убит. С пушка, харпун или е уловен на въдица?

— Това — казва главният инженер — е предмет на малко по-дълъг разговор. Преди това ще ме извините ли за минутка?

Главният инженер излиза в коридора. Спира се за момент. Отдъхва си, явно напрежението е било свръх силите му. Но изведнъж хуква. Спуска се по стъпалата и излиза в двора на комбината.

В небето нещо силно бръмчи. Главният инженер поглежда нагоре, но точно в този момент на няколко крачки от него каца въртолет. Оттам изскача един бабаджанест журналист. Той се упътва направо към главния инженер. По всичко личи, че го познава от по-рано.

— Аз съм от „Рибарски зов“, другарю главен инженер. Искаме да направим на кита снимки от птичи полет. Това ще бъде първата снимка на кита в нашия печат. Бихте ли ми дали координатите на кораба...

Главният инженер вече е изпаднал в чудо:

— Вървете в кибната ми. Аз ей сега ще се върна.

Бабаджанката уверено тръгва към комбината, а главният инженер хуква на посока. На пътя му се изпречва милиционер. Главният инженер задъхано му казва:

— Иване, моля ти се, арестувай ме.

Милиционерът гледа главния инженер изумено.

В това време се чуват отдалеч гласовете на журналистите.

— Изплъзна ни се, бе. Под носа ни се изплъзна.

Главният инженер явно чува тези гласове и изведнъж започва да съблича милиционера.

— Абе, другарю Неделчев, какво правиш? — чуди се милиционерът.

Но главният инженер вече е съблякъл куртката му. Облича я и подава сащото си на милиционера. Налага неговата фуражка и му дава своята шапка. И

веднага избягва между сградите. В това време приближават журналистите. Като вижда тази огромна тълпа, милиционерът, който е в недоумение, се изплашва и побягва, но журналистите го взимат за главния инженер и се втурват да го гонят.

В това време преоблечен, главният инженер подтичва към кея. Там работниците продължават своята работа по издигането на трибуната. Парушев продължава да им дава указания. В бързината си главният инженер се сблъсква с началника на рибното управление. Като го вижда в милиционерска куртка, началникът също се изумява, а главният инженер припряно му казва:

— Другарю началник, събраха се.

— Кой се събраха? — пита изненадано началникът.

— Ами ръководството на комбината, нали заповядахте да го съберем...

При директора на рибния комбинат влизат Петров, Занков, Парушев и главният инженер, който е все още в милиционерска куртка. Директорът, като вижда своя главен инженер в такава униформа, учудено пита:

— Другарю Неделчев, каква е тая нова мода от тебе?

Главният инженер обаче вече е дошел на себе си. Той казва смеейки се:

— А бе, нахален свят са това журналистите, та рекох да ги посплаша.

Всички почват да се смеят, но началникът на рибното управление е сериозен:

— Ами ще трябва да свикнем, другари. Явно китът поставя пред нас нови изисквания. Аз разбирам шегата, която нашият главен инженер искал да си направи с журналистите, но така или иначе, той се е поуплашил от тях... Но няма как. Щом сме уловили кит, и интервюта ще даваме. Да сме му мислили на времето...

Директорът охотно предлага на началника на рибното управление почетно място на масата за заседания. Парушев сяда, вади от джоба си един бележник и казва:

— Е, какво? Да започваме ли? Сега за нас всяка минута е равна на век. Аз искам да започна с това, че китът поставя пред нас нови, много по-отговорни задачи и ние като комбинат и като управление трябва да отговорим на тях...

В това време телефонът звъни. Директорът вдига слушалката, казва едно „да, да“ и:

— Вас търсят, другарю началник. — Директорът подава слушалката на Парушев.

— Слушам, Парушев е. Да, да. Много добре. Ние тук сме готови. Ами, разбира се, Прекрасно. Тук всички ще се радват. Добре, добре. До скоро виждане, ще ви чакаме...

Той подава обратно слушалката и казва:

— Събитията напират, другари, и ние трябва да се окажем на висота. Първо, с радост трябва да ви съобща, че на тържественото посрещане на „Одисей“ ще присъствува и министърът. Ние го поканихме и той не ни отказа. Така че, преди да се инструктираме за другите работи, нека направим един кратък преглед на подготовката.

Докато началникът говори, директорът все повече и повече трепери. Той не издържа и казва:

— Какъв преглед ще правим на подготовката, когато никакъв кит няма...

Главният инженер бързо го сритва под масата, и то толкова силно, че директорът прави мъчителна гримаса и изревава от болка.

Началникът на рибното управление в първия момент не може да проумее нищо.

— Какво?

Но думите на директора най-после достигат до съзнанието му и той пита с променен глас:

— Какво казахте, другарю директор?

На директора му е все едно:

— Никакъв кит няма. Има делфин. Кита той го измисли.

Останалите ръководители разбират приближаващата се буря и всеки по своему трепери. Те се чувствуват като в капан. Началникът на рибното управление вече е разбрал всичко и се смее със сатанински смях.

— Няма кит, а? Ха-ха... Веселяци. Весели веселящи...

Главният инженер разбира, че всичко е пропаднало, и добавя:

— И делфин няма. Делфина пък директорът го измисли. Има паламуд.

Сега най-много почва да трепери Петров.

Парушев престава да се смее. Лицето му погрознява от гняв. И само от вида му се изплашват и директорът, и главният инженер, и останалите. Те някак си ритмично треперят. А началникът на управлението крещи:

— Измамници. Под съд ще ви дам. Под съд за държавна измама. Няма кит, а?

Парушев удря с юмрук по масата и всичко наоколо почва да трепери — табуретките, лампите и собственият му портрет на стената. Но изведнъж той става и отпуснато се тръсва в един фотъйл. После пита тихо, страшно тихо:

— Е, добре. Няма кит — няма. А защо досега не казахте истината? Паламуд поне има ли?

Директорът с облекчение отговаря:

— Паламуд има. Ето, нека Петров да каже...

Парушев пита свиреп началника на базата:

— Колко паламуд има, другарю Петров?

Началникът на базата изведнъж почва да повтаря думите си:

— Паламуд, паламуд, паламуд, всъщност паламуд...

И почва да сочи с ръка Занков.

— Има скумрия. Той ни подведе, другарю началник. Всичките той ни подведе. Аз колко пъти исках да го уволнявам, но директорът ми разправя, че не съм умеел да работя с кадрите.

Началникът на рибното управление отправя свирепия си поглед към Занков:

— Говори. Докладвай.

Но Занков не говори. Той с жестове и мимики обяснява, че го боли гърлото.

Главният инженер, като го гледа колко се е изплашил, казва малко иронично:

— Болен е, другарю началник. Вчера му оперираха сливиците.

Началникът на рибното управление продължава да свирепствува:

— Под съд ще ви дам. Всичките. Под съд за държавна измама.

Но изведнъж пак става тих.

— Мили приятели, другари, граждани. Лъже се до едно време. Разбирате ли wie каква каша забъркахте?

Тази неочаквана нежност поокопитва директора.

— То по-добре е, че днес се откри истината. Представяте ли си, другарю Парушев, какво щеше да се получи, ако беше се разкрила утре, а?

Главният инженер използва затишието и предлага на началника на рибното управление цигари. Той поднася и огън на началника и внимателно предлага:

— Вместо да се паникосваме и хабим излишни нерви, най-добре е сериозно да обмислим създаването се положение. А според мене то съвсем не е розово...

Директорът също е инициативен:

— Да отложим посрещането с един-два дни. Пък после, каквото сабя покаже...

Началникът на рибното управление простенва:

— Късно е. Много е късно.

Главният инженер изведнъж се одухотворява. Той винаги е богат на идеи и сга не може да спре полета на своето въображение.

— А не може ли да внесем един кит, а? Пък да внесем един кит бе, другарю началник... Със средства от перото за китобойната флотилия.

Началникът на рибното управление махва неопределено с ръка:

— Умувайте, правете, струвайте... но се оправяйте. Който е забъркал кашата, нека я сърба...

Главният инженер с леки балетни стъпки се приближава към началника на рибното управление:

— Ако разрешите да забележа, другарю началник, ако разрешите да забележа, кашата не е само наша...

Началникът изведнъж пак става свиреп и му показва юмрук:

— Аз тебе... Аззз тебе специално ще те натикам...

Но в това време Петров крещи радостно:

— Еврика, еврика. Намерих изход.

Всички млъкват какво ще каже началникът на базата. Той оповестява тържествено:

— Предлагам... предлагам да потопим „Одисей“, а заедно с него и кита. Друг изход няма. Триденевен траур и ла комедия финита ест...

Директорът промърморва:

— Човеконенавистник. Хитлер. А хората? А нашите славни риболовци, и тях ли, а?

Началникът на базата се засяга:

— Моля, без персонални обиди, другарю директор. Никой няма да пострада, абсолютно никой. Капчица вода няма да глътнат, драскотинка по лицата няма да има на нашите славни риболовци. Вие само ми разрешете. Предварително ще изпратя аварийен кораб.

Всички мълчат. Никой не смее да вземе отношение по това предложение. Началникът на управлението става бавно от фотьойла, прави няколко крачки и като че ли по-заинтересован, пита:

— Всъщност, колко взрив ще трябва за потопяването?

Началникът на базата отговаря с готовност:

— Предполагам, че петстотин килограма ще стигне...

В това време се чува силен гръм и малко след това трясък на вода. Началникът на базата си е представил вече взривяването и сега трепери. Стреснати са и другите. Занков предлага:

— Не може ли без взрив, другарю Парушев? По-добре да инсценираме катастрофа. Ще го пробием и ще го оставим сам да си потъне. Хем така е по-безопасно. Пък и никой няма нищо да разбере.

Началникът на управлението съсредоточено мълчи. Главният инженер взема това за колебание и бърза да си предложи услугите:

— Всъщност, последното предложение, другарю Парушев, не е лишено от смисъл. Аз дори имам една идея — изобщо да не потапяме кораба. Ще го преименуваме от „Одисей“ на „Омир“ и само ще кажем, че е потопен. И по този начин ще спестим средствата за построяването на „Омир“ за други цели...

Началникът на рибното управление обаче махва отчаяно с ръка. Той почва да се разхожда бавно като болен: Разхожда се и мърмори тъжно:

— Значи кит няма, а? Няма кит.

Но както се разхожда, изведнъж почувствува прилив на сили. Той леко изпружинира колена, сякаш да се убеди в това, и казва:

— Кит има. Всички знаят, че кит има. Кит трябва да има. И ще има.

И пред риболовните дейци, и пред публиката стои изправен сред стаята един съвсем друг човек. Зрим и незрим. Близък и далечен. Непристъпен като олимпийски бог и ласкав като пирински овчар. Одухотвореният началник на управлението отменя директора от бюрото, сяда на неговото място и продължава енергично:

— Дайте да видим докъде сме стигнали с подготовката за тържественото посрещане на „Одисей“.

— Трибуната вече е издигната — казва комсомолската секретарка.

— Това добре. А по-нататък? — пита Парушев.

Директорът шепне на главния инженер.

— Полудял е.

Парушев като че ли подочува шепненето и се заканва:

— А вие да не сте посмели да издрънкате, че няма кит. Езиците ви ще отрежа. Знайте, че има кит. Свържете ме незабавно с „Одисей“.

Началникът ги гледа страшно. Всички стоят прави и изплашени. Главният инженер изтичва и донася от диспечерската служба радиотелефона. Раболепно го подава на началника на рибното управление. Кабелът се проточва и омотава всички.

На другия ден на пристанището на рибния комбинат цялото крайбрежие се е стекло да посрещне кораба „Одисей“.

Народ, народ, народ...

На трибуната се веят знамена, а на арката се чете лозунг: „Да ни е честит първият български кит“ и „Привет на смелия екипаж на „Одисей“ начело със славния капитан Димитър Герджиклийски“. Посрещачите са празнично облечени. Младежи се разхождат и пеят, подрънквайки на китарите песничката за кита:

„Дълго кита скита
без следа, без звук —

никой не попита
има ли го тук?

Ала ето — слука:
първи роден кит
хванахме си тука . .
Да ни е честит.

Под арката са застанали две девойки с национална носия и с поднос от хляб и сол. Те вече са готови да посрещнат капитана. А на трибуната се виждат официалните лица. Един от тях е с бяла копринена риза с шевици. Това вероятно е министърът.

В това време на хоризонта се задава „Одисей“.

Рибарите са небръснати и невесели. Капитанът гледа с бинокъл към пристана и все повече мрачнее. От време на време той подава бинокъла и на друг и след като изчаква да види посрещачите, пита:

— Днеска да не е Първи май, бе?

— Първи май мина, ами да не е Девети септември? — отвърща рибарят. Рибарят, който в момента гледа, възкликва:

— Другарю капитан, гледай, гледай! — но не изпуска бинокъла.

През бинокъла се прочита лозунга на арката „Привет на смелия екипаж на „Одисей“ начело със славния капитан Герджиклийски!“

Рибарите един по един четат този лозунг и нищо не проумяват. Най-послед един казва:

— Ще знаеш, другарю капитан, всичко това е заради хамсията...

А от уловената цаца вече не е останало нищо. В една забравена чиния на палубата има само една единствена. Капитанът поглежда към пристана, хвърля поглед на цацата и все повече мрачнее.

Друг рибар казва:

— Е те пък, бива ли заради една хамсия чак такава дандания да дигат... Капитанът казва с тревога, но уж малко нехайно:

— Като си друсна една самокритика, всичко ще се оправи...

И ето, че корабът навлиза в пристана.

Тогава на трибуната застава началникът на рибното управление:

— Граждани и гражданки, братя и сестри, другари... На мене се падна високата чест да ви поздравя с голямата победа. Уловен е първият български кит. Да ни е честит, другарки и другари. Хвала на смелия екипаж. Ура!

Народът ентусиазиран вика „ура“.

Директорът на рибния комбинат, който също е на трибуната, поглежда озадачено главния инженер и шепне:

— Полудял е. Наистина е полудял.

— Още по-добре — отвърща главният инженер. Ще прехвърлим всичко на негов гръб.

Началникът на рибното управление продължава:

— Привет на пионерите в китобойното дело. В историята на нашия риболов със златни букви ще бъде записано името на капитан Димитър Герджиклийски. Ура за капитана!

Насъбралият се народ вика „ура“. Но много от тях се надигат на пръсти и гледат към кораба. Искат да видят кита. Но на палубата се пули само опържената цаца.

Началникът на рибното управление не спира:

— Случайна ли е тая победа? Уловът на първия български кит се явява като реален и щастлив завършек на едно славно дело. От създаването на риболова през 1878 година са изминали едва 88 години. Какво са те от гледището на риболонните епохи? Нищо не са, другарки и другари.

Хората се надигат на пръсти, проточват шии, стъпват си един друг на рамената и искат да видят кита. Но вместо кит, на палубата се пули опържената цаца.

Началникът на рибното управление продължава:

— Рибното управление постигна непостигнати досега успехи. Уловена е 265 пъти повече скумрия, хваната е 678 пъти повече хамсия, 3217 пъти повече паламуд. Произведени са 1234 пъти повече рибни консерви, без да се смятат тези от мидите...



Хората напират към кораба, но постепенно, от силата на неговата реч, се стаяват.

— ...Ако сравним тези скромни цифри с положението в риболова през 679 година, когато Аспарух основава българската държава, ще изпъкнат още по-нагледно и релефно успехите на рибното управление... Срам, другарки и другари, национален срам. Тогава изобищо не е имало държавен риболов...

Началникът на рибното управление вече не говори. Той ломоти и думите му не се разбират. Но хората, сгушени, мълчат. Те са омагьосани от неговата реч. Слушат и гледат към кораба, където:

Цацата нараства. Тя става хамсия. Началникът говори — тя става скумрия. Тя става паламуд. При едно възклицание на началника паламудът се преобръща в делфин. Публиката изведнъж затайва всякакво дихание. Началникът обаче е уморен от непосилната реч. От лицето му тече пот като из ведро. Но той напъга сетни сили, изломотва нещо неясно и на палубата на „Одисей“ се появява един грамаден кит, който сънно се прозява.

Настава пълна тишина. Само началникът на „Производство и заплати“ при рибната база, другарят Занков, крещи:

— Кит. Кит. Кит.

Но това не действа на публиката. Тя се прозява.

Началникът на рибното управление е престанал да говори. Той е капнал от умора, но с умиление гледа своето творение. Протяга ръка и иска нежно да го погали по немирната муцунка. Но както е разтворил устата си, китът изведнъж го глътва наполовина. Началникът се мъчи да се измъкне, но китът все повече го наляпва. Вижда се само как мърдат краката му, с които началникът на рибното управление написва на скрана

К Р А Й



ГЛЕДАЙТЕ ПО ЕКРАНИТЕ НА КИНАТА

италианския игрален филм
„ГОСПОЖИ И ГОСПОДА“
(горе сцена от филма)

И
английския игрален филм
„БЕКЕТ“

(На четвърта страница на корицата Питер О'Тул
в кадър от филма)