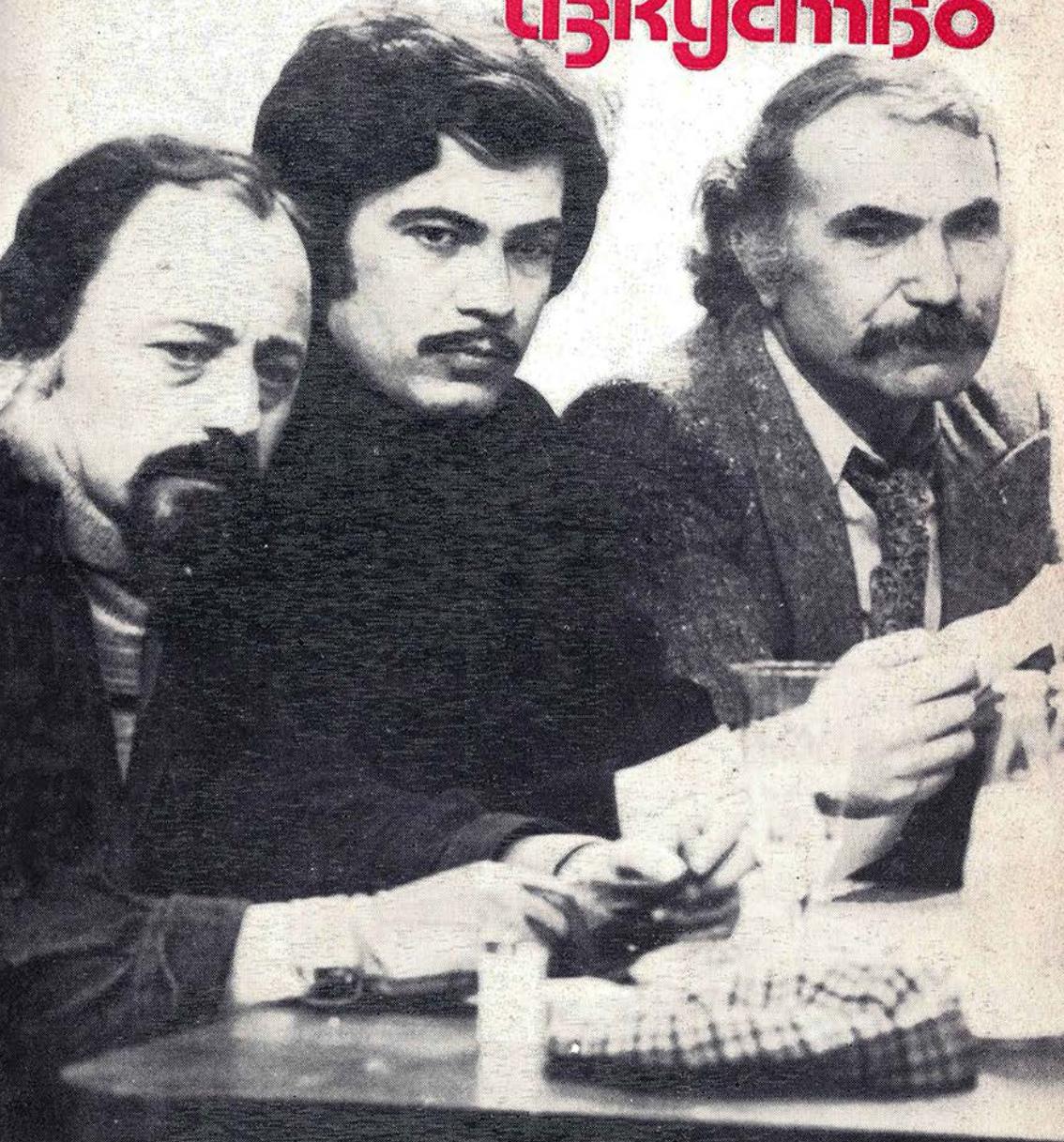
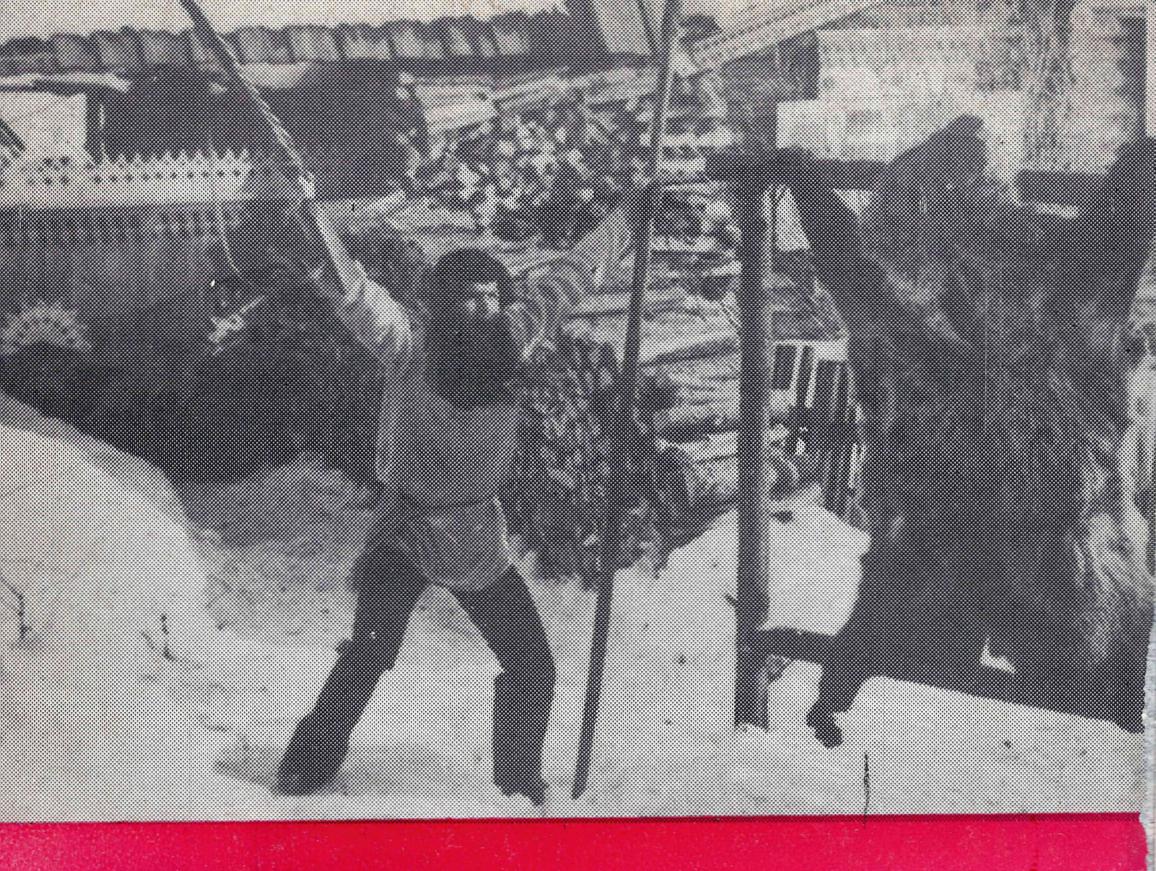
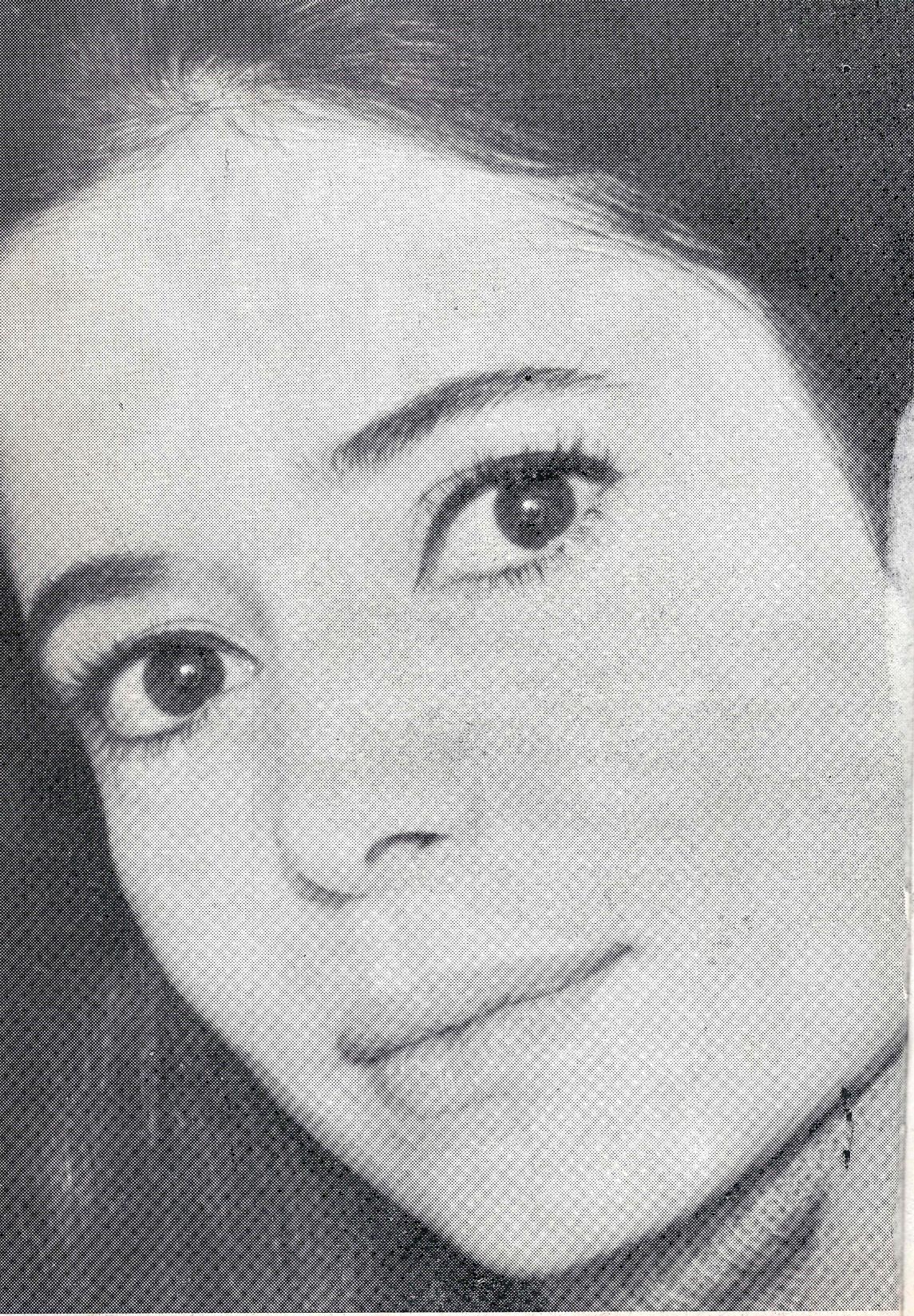


# КИНО СВІЖУСТІ



Q





# КИНО ИЗКУСТВО

орган на Комитета  
за култура, на Съ-  
юза на български-  
те филмови дейци  
и Съюза на българ-  
ските писатели

Година XXXIII  
Бр. 8, август 1978 г.

## съдържание:

### НАЦИОНАЛНАТА ПАРТИЙНА КОНФЕРЕНЦИЯ И КИНОИЗКУСТВОТО

**ПЕТЪР КАРААНГОВ** — С ПУЛСА НА ДИНАМИЧ-  
НИТЕ ПРОЦЕСИ (3)  
**ИВАН ПОПИОРДАНOV** — ПРОБЛЕМИ НА ФИЛМО-  
ПРОИЗВОДСТВОТО (6)  
**ЛЮБОМИР ВЛАДИМИРОВ** — В ИНТЕРЕС И НА ЗРИТЕ-  
ЛЯ, И НА БЪЛГАРСКИЯ ФИЛМ (9)

☆ ☆ ☆

### МЕТОДОЛОГИЧЕСКИ ПРОБЛЕМИ НА КИНОКРИТИКАТА

**ИВАН СТЕФАНОВ** — ФИЛМОВАТА КРИТИКА И ОБ-  
ЩИЯТ КИНЕМАТОГРАФИЧЕН ПРОЦЕС (12)

**ТОДОР АБАЗОВ** — ТИПОЛОГИЯ НА КРИТИЧЕСКОТО  
МИСЛЕНЕ (16)

**ИВАЙЛО ЗНЕПОЛСКИ** — КРИТИКАТА КАТО КОМ-  
ПОНЕНТ НА КИНОИЗКУСТВОТО (20)

☆ ☆ ☆

**ПРОЙКО ПРОЙКОВ** — ОЩЕ ВЕДНЪЖ ЗА ДЕТСКИЯ  
АНИМАЦИОНЕН ФИЛМ (27)

**СТЕФАН ДЖАМБАЗОВ** — ХУДОЖЕСТВЕН ОБРАЗ И  
ХУДОЖЕСТВЕНА ОБРАЗНОСТ В ДОКУМЕНТАЛНИЯ  
ФИЛМ (38)

**ЛИЛЯНА ЧЕРНОКОЛЕВА** — НОВИ ДОКУМЕНТАЛ-  
НИ ФИЛМИ (44)

**БОЖИДАР МИХАЙЛОВ** — С ЛИЧНОСТНО ПРИСЪСТ-  
ВИЕ В КРИТИКАТА (47)

**ВЛАДИМИР ИГНАТОВСКИ** — ОБЕРХАУЗЕН, ЗА 24-И  
ПЪТ... (62)

**АТАНАС СВИЛЕНOV** — ФИЛМИТЕ НА КАН—1978 (66)

**АЛЕКСАНДЪР ТИХОВ** — КРАКОВСКИ ПАНОРАМИ—  
78 (77)

**ХРОНИКА** (82)

**НИКОЛА РУСЕВ** — СТОЕДИН И НЕВЯНКА (сценарий)  
(93)

# КИНОЧУКУСТВО

излиза всеки месец

Главен редактор

ЕМИЛ ПЕТРОВ

Редакционна колегия

РАНГЕЛ ВЪЛЧАНОВ  
БУРЯН ЕНЧЕВ  
ПЕТЪР КАРААНГОВ  
БОЖИДАР МИХАЙЛОВ  
БОРИСЛАВ ПУНЧЕВ  
ВЪЛЛО РАДЕВ  
ЛЮБЕН СТАНЕВ  
АЛЕКСАНДЪР ТИХОВ (зам.-гл. редактор)  
ИВАН ШУЛЕВ  
ВЛАДИМИР ЯНЧЕВ

---

оформление и техническа редакция

КОНСТАНТИН КЕЧЕВ

коректор РАДКА БРАДИСТИЛОВА

---

Адрес на редакцията:

София, пл. „Славейков“ 11, IV етаж

тел. 87-91-11, вътр. 316, 317 и 319 от 14 до 18 ч.

Издателство „Български писател“

Каса — 88-00-31

ул. „Ангел Кънчев“ 5

Годишен абонамент — 5 лв., за чужина — 7 лв.  
Тираж — 9000

Абонаментът се внася при всяка  
телеграфопощенска станция в страната.

Ръкописи не се връщат.

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

Дадено за набор на 3. VI[. 1978 г.]

Подписано за печат на 12.VIII. 1978 г.

ПК „Георги Димитров“ — базисно предприятие

Код: 9524158511

На първа страница на корицата сцена от българския  
филм „Топло“ с участието  
на артистите

ГРИГОР ВАЧКОВ, СТЕФАН ДАНАИЛОВ и ТОДОР КОЛЕВ

На втора страница актрисата

МАРИ-ЖОЗЕ НАТ

Неотдавна се състоя разширен пленум на Управителния съвет на СБФД и ръководството на ДО „Българска кинематография“, на който бяха обсъдени задачите на нашето киноизкуство в светлината на решенията на Националната партийна конференция. Тук поместваме въстъпителните изказвания.

## С пулса на динамичните процеси

ПЕТЪР КАРААНГОВ

първи зам. ген. директор на ДО „Българска кинематография“

Ние ще трябва да обсъдим някои най-общи проблеми, произтичащи от документите на Националната партийна конференция — имам пред вид доклада на другаря Живков и тезисите на конференцията. Затова не съм си поставил за задача да направя задълбочен анализ на художествените процеси, които протичат в сферата на игралното кино и на късометражните жанрове, а по-скоро съм се ограничил около някои по-важни проблеми по организацията на нашата работа, като преди всичко съм имал пред вид студията за игрални филми и творческите колективи.

Това мое изложение е повече критично насочено към някои неща, които ние не сме направили и които би трябвало да се постараem да направим оттук нататък, за да подобrim цялостта на нашата работа и за да можем да отговорим на онези изисквания, които се предявяват към киното на този етап от неговото развитие и с оглед на неговото място в цялостната структура на нашия национален културен и художествен живот.

Известно е, че в доклада на другаря Тодор Живков пред Националната партийна конференция въпросите на социалистическата организация на труда и плановото ръководство на икономиката бяха определени като кардинални въпроси, които стоят за решаване от нашето общество на този етап от неговото развитие.

Всички вие познавате доклада на другаря Тодор Живков, както и тезисите — затова аз няма да се спирам подробно на тях, просто ще припомня само, че стратегическият девиз на XI конгрес на партията — за висока ефективност и високо качество — бе поставен от Националната партийна конференция като девиз, който още по-активно трябва да бъде поставен в действие. А също така да припомня, че издигането на равнището на социалистическата организация на труда бе определено като ключов проблем на борбата за висока ефективност и високо качество.

Естествено е ние като специфичен сектор на нашия художествен фронт да се помъчим да пречупим проблемите, които бяха разисквани на Националната конференция, през нашата гледна точка, от гледището на нашите задачи, и да се помъчим да намерим най-оптималните, най-ефективните решения на тези проблеми в нашата работа.

Бих искал да започна от началния тласък на нашата работа — сценарното дело. В сферата на организацията на труда в тази деликатна област през последните години ние направихме немалко. Помъчихме се да изведем студията за игрални филми от тежкото и нейсно в производствено отношение състояние, в което години наред сценарният проблем я поставяше.

В настоящия момент ние работим с един аванс от около 15 заглавия за следващата година. При нарасналото производство и при голямата натовареност на студията този аванс е едно завършване и той трябва да се запази за въдеще, за да имаме сигурност в ритмичността на работата в студията както през периода на влизането от година в година, така и през различните годишни сезони. Имам пред вид зимните сезони, които са били винаги за студията един проблем от гледището на производството.

Разшири се значително кръгът на авторите, решително се увеличи относителният дял на съвременната проблематика в общата тематична структура на нашите планове, като съвременната тема сега заема повече от 70 процента от нашата тематична програма.

Правят се също така опити и за жанрово разнообразяване на нашата продукция с увеличаване на детския игрален и анимационен филм, на мюзикълите, на комедийните, на спортните филми.

Извършиха се някои опростявания в някои процедурни моменти от нашата работа. Промени се основата за сключване на договори с авторите: предстои да се приеме изработен нов статут за финансовите и административно-творчески права на творческите колективи при студий за игрални филми с цел да се увеличат правата на колективите и съответно техните отговорности.

Всичко това беше направено все с оглед да се динамизират някои процеси, разбира се, без това да става за сметка на идейно-художествените принципи и качеството на нашата работа, т. е. търсят се в настоящия момент от обединението и от студиите реалните възможности за преодоляване на някои задържащи и инерционни моменти в организацията на нашата работа, в организацията на работата на творческите колективи.

В Държавното обединение бяха проведени редица срещи с изтъкнати наши писатели с оглед на всестранното сътрудничество за нуждите на киното. Това сътрудничество е още по-важно, в смисъл, още по-загрижен трябва да бъде за него, тъй като нашата производствена програма се увеличава и тъй като това изискват традициите на развитието на нашето игрално кино.

Комплектуваха се творчески групи за филмите за 1300-годишнината, проведени бяха научни консултации, предстои да се проведат още научни консултации по темите, по които ще се работи.

Но много е важно или, по-точно, по-важно е да видим не какво сме направили, а какво не сме направили за постигане на най-добрния модел или на най-добрата форма за организация на нашата работа.

Един от основните недостатъци на терена на драматургията и на работата ни в тази насока продължава да бъде липсата на насочващо активно начало от страна на нашите колективи. Все още има голяма доза случайност в предлагането и избора на темите, недостатъчно е активното, търсещо и направляващо начало при формирането на нашата тематика.

Вярно е, че нашите колективи бързо реагират на литературните факти, правят откупки, сключват договори, пристъпват към екранизации на някои най-нови литературни произведения. Но ние не можем все още да кажем, че сме направили достатъчно за направляването на кинодраматургическия процес от гледище на обществените изисквания, от гледище на самото развитие на филмовото и творчество.

Още се предлагат за производство и се настоява от страна на редакциите, на редакторите (пък се и пускат в работа) недостатъчно доработени сценарии, сценарии на незнайчивели и на дребни теми, с линееща драматургия или с рехави драматургически взаимоотношения, с неясни внушения, с недостатъчно стройна и гарантираща успех пред зрителите сюжетна структура.

Проблемността на дадена тема не означава, че нашата сценарна литература трябва да спира само на равнището на констатациите и наблюдението. Това е един сериозен проблем за работата и възискателността на нашите сценарни редакции към кинодраматургията. За киното като масово изкуство с огромно влияние върху съзнанието на зрителя е много важно какви основни идеи и възгледи то внушава, към какъв морал води зрителската аудитория.

Ето защо аз смяtam за сериозна слабост, че нашите сценарии се предлагат решения на проблемите. Разбира се, това е труден въпрос, това е творчески въпрос, въпркос на таланта. Всички си даваме сметка за това, но от страна на редакторските състави, колегии и съвети струва mi се, че би могло повече да се настоява пред авторите, пред режисорите, при реализацията на конкретните сценарии, за по-категорично и ясно решение и внушение.

Друг един въпрос. Ние не сме решили например задачите за създаване на филми върху нови социални и психологически процеси в средата на работническите колективи, в днешния ден на българското село и така нататък.

Нашето кино има определени завоевания в сферата на съвременната проблематика. Това се отчита от нашата критика с голямо признание за филмите, които третираха някои значителни социални процеси, като процеса на миграцията. Но сега трябва да се отиде по-нататък. Нашето игрално кино трябва да се помъчи със своите специфични средства да анализира сегашния ден на нашето социално развитие.

Друго, което не сме направили с оглед потребностите на процесите в кинотворчеството, с оглед на неговото насочване и направляване: ние нямаме организирани срещи (подчертавам думата организирани) с млади кинодраматузи. Ние не работим с тях за квалификацията им, за възеждането им в проблематиката, все с оглед на потребностите на самото филмово творчество като процес и на обществените потребности, за насочване на тяхното творческо внимание и творчески талант в търсенияте от нас теми и насоки. Не ги провокираме достатъчно за написване на сценарии върху такива обществени теми и проблеми.

Със своя характер и специфика на организация и реализация филмовото творчество повече от всяко друго изкуство подлежи на прогнозиране и направляване, защото то не е

в такава степен субективно, както другите видове изкуства. Имам пред вид неговия комплексен характер като творчество и колективността при възприемането му, от една страна, и, от друга страна, че то се финансира от държавата, че е скъпо изкуство, скъпо производство и че е едно творчество, което много активно се доближава и се допира до производството.

Би трябвало да държим сметка за това, че когато се хвърлят огромни средства за производство на един филм, трябва да сме убедени в неговата обществена реализация, така, както това става навсякъде в нашето общество. Един филм в края на краишата е едно предпълнение. Това можеда зучи грубо, аз не мога да не си давам сметка за това, но съзнателно подчертавам и си служа с тези определения, за да насоча вниманието към степента на силата на тези процеси.

Ние не сме направили почти нищо за организиране квалификацията на сценарните кадри, за провеждане на курсове, на творчески срещи, на обсъждания на нашите планове, на нашите потребности. Не използваме формите на конкурси по дадена тема, както и конкурси за идеи, либрета или определени жанрови задачи.

Във всичко това ние трябва неизменно да се ръководим от осъзнаването на постоянно разтягашата роля на културата в етапа на изграждането на развитото социалистическо общество.

В решенията на нашия Комитет за култура във връзка със задачите на Третия конгрес на културата уместно има записана една задача: да се преразгледа съществуващата система на работата с кинодраматурзите с оглед мястото на киноизкуството в съвременна действителност.

Все в тази връзка, във връзка с усъвършенствуване организацията на нашия труд, стои открит въпросът за статута, правата и главно задълженията на нашите щатни сценаристи. Сега те получават сравнително добри заплати, някои от тях дори работят по съвместителство и освен това не всяка година дават и сценарий. Но и дори да дават сценарий на една или на две години или един или два сценария на година, то това са онези сценарии, които те пишат по свой вкус и предпочтения. Ние не сме им поставили досега задача от нас, с оглед на нашите проблемни, тематични и жанрови нужди. Знам, че някои ще кажат — не е вярно, ето тези и тези сценаристи написаха тези и тези сценарии. Да, написаха! Но колко и кои от тях са наша поръчка, наши изисквания, наши пожелания към тях?

Става дума не за заповед, а за съгласуване на нашите търсения с техните лични творчески задачи.

Малко или почти никак няма такива сценарии. Сега в тази насока се опитваме да направим нещо. Възложихме на един от нашите щатни сценаристи филм за Априлския пленум, филм, който да разглежда процесите след Априлския пленум от гледна точка на партийното строителство и творческото начало. Такива поръчкови задачи поставихме на някои от щатните сценаристи във връзка с 1300-годишнината на държавата. Но в периода, в който съществува статутът на нашите щатни сценаристи, ние определено можем да кажем, че недостатъчно сме ги използвали като основно творческо звено.

Все във връзка с усъвършенствуване на организацията на труда стоят въпросите и за ежедневната грижа и работа на нашите редактори върху сценарийте и особено върху филмите до излизането им на екрана. Такива неща също така могат да се кажат както по взискателността и чувството за дълги отговорност от страна на редактора при работа върху един филм, така и по критериите на оценки, взискателност на терена на самия творчески колектив.

Много често в управлението ние изпадаме в спорове с нашите редакционни колегии. Може би част от тези спорове са нормални, естествени, особено когато става дума за един творчески труд. Но би трябвало нашите сценарни редакции по-ясно да осъзнават основните принципи изисквания и права и да се ръководят в работата си именно от тях, а не от съображения, които не винаги са от принципен характер. Имам пред вид съображения от типа на тези да не си разваляме отношенията с даден автор. Разбира се, това също е важно, но всичко това би трябвало да се върши, опирайки се на нашите основни изисквания и принципи.

На мене ми се струва, че ние трябва да проучим практиката на някои други братски кинематографии, тъй като нашият съвет по идейно-художествените въпроси при Обединението фактически се занимава с лабораторни въпроси на драматургията. Основната драматургическа работа, както и решаването на основните драматургически проблеми в някои братски кинематографии се вършат на терена на студиите.

Всичко това е свързано много отблизо с въпроса за качеството на нашия труд и резултатите на нашата дейност. Този въпрос се анализира може би най-добре, като се наблюдават оценките на нашата кинокритика, от една страна, и, от друга страна, зрителският поток. Няма да можем обективно да разсъждаваме върху нашите филми извън тези два основни фактора.

Аз особено искам да наблегна на втория момент — зрителския интерес. Не се страхувам, че ще бъда упрекнат, че пренебрегвам мнението на критиката или го омаловажавам.

Смятам определено, че в анализирането на зрителския поток ние можем да извлечем определени показатели за състоянието на качеството на нашия игрален филм.

С оглед на това ми се струва, че ще бъде правилно за въдеще при категоризирането на филмите непременно да се взема предвид посещаемостта на даден филм. В края на краишата, ако филмът има достойнства, каква е ползата от тези достойнства, щом те не стигат до зрителя? Щом зрителят не може да ги почуствува, да ги осъзнае? Та нали филмовото творчество е адресирано най-напред и преди всичко към широката зрителска аудитория. Зная, че публиката не е единственият показател за оценката на едно филмово произведение, но не бива пък да оправдаваме някои наши обективни недостатъци и неуспехи с неразбирането от страна на публиката на специфичните особености на нашите филмови творби.

Във връзка с публиката и нейните интереси стои въпросът да се отговаря на зрителския интерес по линия на жанровете. И тук многото недостатъци са, които характеризират работата и които настояват да бъдат превъзмогнати. Известно е, че жанровото състояние на нашето кино не е добро. Това е един въпрос, свързан с работата на нашите сценарни кадри, но и с по-големите усилия от страна на организиращите и направляващите фактори на терена на кинематографията.

Б основата на партийните решения, отнасящи се до социалистическата организация на труда и проблемите на качеството и ефективността, стоят проблемите в края на краищата за равнището и крайния резултат на нашата дейност.

Струва ми се, че тези проблеми с пълна сила важат за нашето изкуство. Какъв е крайният резултат от нашата дейност — това трябва да ни занимава непрекъснато, а щом поставим този въпрос, ще се изправим пред една поредица от факти, които ща ни накарат да се замислим върху много от нещата, за които горе стана дума, и за много неща, за които не стана дума.

Често се казва — нещата в киното вървят добре. И това сигурно е така, но явно е, че ако се задоволим само с тази констатация, ние може бързо да изостанем от процесите на живота, от изискванията на самия живот. Не бива да допускаме самоуспокоението. И ако нашето кино завоюва престиж досега, то сега трябва да се отиде още по-нататък и затова ние трябва непрекъснато да държим ръката си на пулса на живота и на пулса на динамичните процеси, които протичат в него.

## Проблеми на филмопроизводството

ИВАН ПОПЙОРДАНОВ, директор на СИФ

Ще се спра само върху най-актуалните проблеми на филмопроизводството на днешния етап на развитие и по-специално върху някои насоки в нашата бъдеща работа, които са продиктувани от новите изисквания, поставени от Българската комунистическа партия пред всички сфери на стопанския и културния живот след Националната партийна конференция.

В раздела проблеми на социалистическата организация на труда в нашата филмопроизводствена практика ние поставяме на първо място въпроса за осигуряване на ритмичност, която ще създаде условия за ефективно използване на всички трудови и технически ресурси, с които разполага в момента Киноцентърът.

Въпросът за ритмичното подаване на сценарите ще се реши с онези форми, които на белязахме съвместно с ДО „Българска кинематография“ по линията на търдите годишни планове на отделните творчески колективи към СИФ и постепенното създаване на оперативен сценарен резерв. С това се цели постигането на две неща: от една страна, да се създаде по-богата основа за избор при оформянето на годишните тематични планове и, от друга, да се постигне относително равномерно натоварване на нашите производствени мощности.

Вторият момент, върху който насочваме нашето внимание, е въвеждането на определена типизация на работните книги в игралното и телевизионното кино. На пръв поглед може да се счита, че това е маловажен въпрос, но произволното третиране на формата и съдържанието на режисюрските сценарии води до големи производствени затруднения на всички етапи на реализацията.

Ние дълго спорихме по този проблем с режисьорите в СИФ, но считаме, че вече е крайно време да се разбере, че определен минимум от типова техническа и производствена информация, която трябва да присъства в режисърските сценарии, е въпрос, който не подлежи на дискусия, след като годишният обем на СИФ достигна 50 игрални и телевизионни филма.

Тук е мястото да се отбележи необходимостта от въвеждане на твърда дисциплина по отношение на метража за игралните и телевизионните филми. Все още се допуска да се налагат аргументи със съмнителна художествена стойност. Тези компромиси водят до неблагоприятни икономически резултати както във фирмопроизводството, така и при филмопазарстването. По тази причина ние ще обрънем особено внимание на ефективността на производствено-икономическия съвет при СИФ, който вече функционира близо година.

Въпросът сега е на този съвет постепенно да се дадат допълнителни функции, права и отговорности, за да може действително последният етап — одобряването на работните книги и пускането в производство — да бъде щателно проконтролиран от гледна точка на рентабилността, обхващайки всички фактори, влияещи на производствения процес и художествения резултат, в това число дори избора на снимачните обекти, тяхната целесъобразност и др.

Особена важност придобива сега и въпросът за ценообразуването във фирмопроизводството. Става дума за вътрешното ценообразуване — цените на цеховите услуги, които решават до голяма степен мащабите на реализацията и максималната ефективност при разходването на бюджета на един филм.

Този въпрос, разбира се, няма да бъде решен само от икономическите кадри на студията, но и при активната намеса на Обединението, а също така и на някои вицестоящи институти — Държавния планов комитет и Министерството на финансите. Ефективното използване на кадровия състав във фирмопроизводствените студии е свързан с разкриването на възможности за съвместяване на професии. Не е необходимо да се доказва ползата от това, тъй като е достатъчно само да се изтъкне, че съвместяването на редица професии би намалило не само числения състав на снимачните групи, но и ще доведе до повишаване на квалификацията на киноработниците и тяхната материална заинтересованост.

Наложително е окончателно да се ревизират договорните отношения с актьорите, работещи в игралното и телевизионното кино, като се въведе изцяло принципът на неустойка и за двете страни. Предстои също така преминаването на двусменна работа в някои от отделите на Студия за игрални филми. Двусменната работа ще бъде целесъобразна там, където това ще доведе до по-рационално използване на наличния машинен парк и съоръжения при спазване на технологическите изисквания. Творческите работници трябва активно да съдействуват при въвеждането на новия режим на работа, в това число и преминаването към 7-дневна работна седмица (при спазването на 2 почивни дни) за фирмовите продукции. Преодоляването на определена инерция в досегашната практика трябва да се извърши с дълбокото убеждение, че това е пътят към намаляването на производствените разходи, към съкращаване на производствения цикъл, а всичко това е в духа на Националната партийна конференция.

Друг основен момент, на който трябва да обрънем особено внимание, са проблемите, свързани с нормативната организация на фирмопроизводството. Не е тайна, че тук съществуват редица пропуски, които водят до неточности в привеждането на целия производствен и финансов механизъм в унисон с търсения краен художествен резултат. Трябва да бъде ясно, че тези проблеми няма да се решат лесно пред вид необходимостта от съгласуване с редица вицестоящи инстанции. Естествено е обаче, че новите нормативи, които сега влязоха в сила, по въпроса за разхода на лента например, не подлежат на обсъждане независимо от факта, че те внесоха допълнително големи затруднения в художествено-творческия процес. Явно не ще можем да търсим някакви компромисни решения или връщане към старите нормативи, тъй като вече достатъчно подробно бяха изяснени по други поводи трудностите, които възникват при доставките по първо и второ направление, и световната „сребърна криза“. Трябва да се има пред вид, че вероятно ще се наложи една част от телевизионното и игралното производство да се върне през следващите години към черно-белия материал.

В кръга от въпроси около нормативната организация с особена важност е и въпросът за регулирането на средната работна заплата във фирмопроизводството съобразно новия икономически механизъм. Ръководството на СИФ е обезпокоено от евентуалната опасност да спадне средната работна заплата на помощния персонал, което практически би означавало отново да изпитаме ощътър недостиг на работна ръка в декоростроенето, транспорта, техническите служби и др. Ако не бъдат взети спеши мерки от ръководните инстанции на ДО „Българска кинематография“ и Комитета по култура за регулирането на този проблем, то прогнозата за развитието на нашите фирмопроизводствени възможности ще бъде доста пессимистична. Тази тревога трябва да бъде още по-голяма, като се има пред вид какви тежки постановъчни задачи ни предстоят във връзка с фирмите, посветена на 1300-

годишнината от основаването на българската държава. Искам да се спра на още два според мен изключително важни въпроса, които трябва да бъдат в центъра на нашето внимание през тази година.

Първият е свързан с общото състояние на филмопроизводството в нашата страна. Става въпрос за надвидомественото регулиране на филмопроизводствения обем. Недоумявам по какви причини вече редица години се избягва категоричното изясняване на реалните възможности за производство и обществената потребност от цялата филмова номенклатура (игрални телевизионни, документални, научно-популярни, учебни, поръчкови и др. филими).

През 1974 г. студиите в системата на ДО „Българска кинематография“ са изразходвали за своето производство 648 000 метра цветен негатив, а през 1978 г. очакваното количество е 890 000 метра, или това е едно увеличение с 20—25% в разстояние на 4 години.

Студиите филмопроизводителки извън системата на Кинематографията са ползвали през 1974 г. 226 000 метра цветна негативна лента, за да достигнат през 1978 г. цифрата 680 000 метра, което съставлява едно увеличение от три пъти.

Считам, че това явление еповече от ненормално, още повече че в тезисите на Националната партийна конференция изрично е казано, че във всяка сфера на нашето производство, в това число и в областта на културата и изкуството, трябва да приведем в синхрон централното планиране с възможностите за реализиране на планираното ефективно и качествено.

Не може да продължава да се твърди, че в нашата страна може да се развива с такива темпове филмопроизводството, след като имаме един „технологически таван“, какъвто в момента е ДП „Обработка на филми“, като се нарушават по този начин всички елементарни технологически изисквания на този вид производство. Ефектът от всичко това е известен: започва рязко занижаване на качеството, загуби — преки икосвени — в основното филмопроизводство (игралното и телевизионното) поради неустойки в сроковете, брак и др.

Вторият въпрос е рентабилността в комплекса филмопроизводство — филморазпространение.

След Националната партийна конференция предполагам, че вече няма човек между нас, който да си прави илюзии, че в бъдеще нашето общество ще бъде склонно да компенсира непрекъснато и неограничено частичните загуби, които носи филмопроизводството, за сметка на националния доход. Трябва да сме убедени, че е наложително да търсим начини за приспособяване към условията на централното планиране и търсенето на пазара. Известно е, че при днешните „ценови условия“ в нашата страна филмопроизводството вече не може да се побере в досегашните финансови лимити, без това да се отрази негативно на художествения резултат.

Ако доскоро при среден бюджет от 300 000 лева за филм със средна постановъчна сложност се реализираха примерно 100 „словни единици“ услуги и други елементи, свързани с производството на филма, то при днешните „ценови условия“ тези единици са вече не повече от 60—70. Следователно ние трябва да си дадем ясна сметка, че ако останем в рамките на досегашните средни бюджетни стойности, ние ще се принудим да ограничаваме художествения процес, т. е. ще обеднява художественият резултат. Кои са пътищата при това положение за постигане на относително равновесие между художествената амбиция и финансовите средства, с които разполагаме?

Според мен при сегашните условия ценовата политика в областта на филморазпространението не може да има сериозна икономическа защита. Днешната средна стойност на билетите в кината (23 ст.) ограничава както инвестициите в областта на филмопроизводството, така също и осигуряването на средства за модернизация и разширение на киномрежата. Следователно, ако ние продължаваме да стоим на позицията, че средната цена на билетите трябва да се запази, то много скоро ще се озовем в трудното положение, когато Министерството на финансите ще замрази дотацията на определено ниво и ние ще бъдем принудени или да намалим производството си, или нашите филми да бъдат художествено осакатени. Крайно време е да се постави въпросът за ревизиране на средната цена на билетите и същевременно за диференцирано ценообразуване в кината според категорията и предлаганата филмова програма. Това ще доведе до намаляване разликата между общите разходи на ДО „Българска кинематография“ и приходите от разпространителската дейност.

Последният въпрос, на който ще се спра, е въпросът за модернизацията и реконструкцията във филмопроизводството. Тук от особена важност са задачите, свързани със звукоzapиса, лабораторната обработка и складовото стопанство. Въпреки уреждането на валутните проблеми и скорошната доставка на модерна апаратура, звукоzapисът ще бъде частично разрешен като проблем, тъй като няма да имаме нови архитектурно-строителни решения. Принудени сме да преоборудваме сега съществуващите зали, които, както е известно, са твърде неудачни в акустическо отношение. Ще трябва с общи усилия (в това число и на СБФД) да потърсим начини за ускоряване на някои от етапите на строителството по генералния план за развитието на Националния киноцентър.

# В интерес и на зрителя, и на българския филм

ЛЮБОМИР ВЛАДИМИРОВ

Радвам се, че Управителният съвет на съюза разглежда въпросите на филморазпространението. Ние, които работим в тая система, имаме нужда от един сериозен, обстоен и, разбира се, по-откровен разговор за това, какви са проблемите около показването на българските филми в нашата страна. Мисля, че по този въпрос не бива да се спира дотук, че не е лишен от смисъл идеята разговорът да стане по-широк и по-задълбочен.

Киномрежата у нас е изградена в организационен аспект, но по отношение на материалната база и на техниката все още има много да се прави. Около 700 кина в страната работят на 16 мм. При това българските филми (поради все още нерешени технологически проблеми) или не се показват в тези кина, или излизат с голямо закъснение. Нашите технологии възможности за релукция от 35 мм на 16 мм все още са в сферата на добрите по-желания...

Разбира се, трябва да се обсъди въпросът за бъдещето на тази киномрежа. лично аз не мисля, че трябва да се отива към максимализма на нова решение, което ще доведе до окончателно ликвидиране на 16 мм кина. Те ще продължават да съществуват на някои места, и особено при усъвършенстване на кинотехниката и обработката на филмите, където ще бъдат необходими и целесъобразни. Имам пред вид подвижните кина в онези райони на страната, където е невъзможно или безоснователно строителството на нови кинотеатри.

Големите наши градове нямат изградена достатъчно широка киномрежа. Известно е какво е положението в Пловдив, във Варна и особено в София. Предстои завършването на киносалоните в Плевен, Хасково, с бавни темпове се строят, но все пак се строят киното във Варна. Не мисля, че това ще реши въпросите, поне за бъдещите пет години. Явно е, че трябва да се поработи, и то много сериозно в това направление. И тук съюзът трябва да намери своето място.

Последните 4—5 години бяха благоприятни за българското киноизкуство. Ще припомня, че в 1970 година българските филми се гледаха от 9 miliona зрители, а в 1976 година — вече от около 20 miliona. Нашият филм е издигнал своя авторитет пред българския зрител. Това се дължи и на повишените му художествени качества, и на по-правилната репертоарна политика, която бе водена през последните 5—6 години.

Действително българският филм е в центъра на нашия филмов репертоар, на него се предоставят най-големите кинотеатри, той се тиражира в най-голям среден тираж на копия, за него се прави най-много реклами и пропаганда, с него се работи по всички направления максимално. Работниците в киномрежата разчитат на българския филм при изпълнението на стопанските и икономическите задачи (не е тайна, че има такива) дотолкова, доколкото близо 20 процента от приходите на кинематографията са от българските филми.

Заедно с това трябва да се признае, че има проблеми по разпространението на българския филм. За щастие повечето от тях са от такъв характер, че кинематографията и съюзът като творческа организация могат и трябва да ги решат.

Миналата година отбелаязда известно спадане на интереса към българския филм, което на фона на едно общо намаляване на зрителите на киното у нас е вече обезпокоително. Зрителите на българския филм от 20 miliona спаднаха на 17 miliona и нещо, а общото изпълнение на плана в абсолютни цифри бе по-малко с около 1 600 000 зрители. Т. е. ние можем да кажем, че през миналата година българските филми са гледани по-слабо, че българският зрител се е оттеглил от киното и че средната посещаемост в нашата страна е спаднала с около 2—3 десети от процента. Това е наистина тревожно явление и то с пълна сила засяга съюза и неговите членове.

За да се излезе от това състояние на нещата, преди всичко трябва да се увеличи броят на премиерните филми в България, в това число и на българските филми. Не е логично, не е правилно в една страна, където има такъв огромен интерес към киното (знае се, че сме на второ място в света по посещаемост), да се показват толкова малко премиерни филми. Това е обидно за нашия зрител, който има такова добро отношение към киното. Не може, да се продължава със 160 премиерни филма годишно. Трябва да се увеличат.

Те трябва да дойдат и от повишенния внос (ще се търсят възможности за това), и от българските филми. Миналата година са показани на екрани само 18 български филма,

от които два са производство на телевизията. Тоест на кинематографията са само 16 филма.

Вероятно има някакво несъответствие между производствения план на студията и премиерните филми във филмовия репертоар. Затова, защото се отчита, че се произвеждат 20—21 филма, а зрителите гледат 16. Заедно със съюза този проблем трябва да се реши и ако се произвеждат 20, то поне 19 български филма да се появяват на еcran. Откъде идва несъответствието? От производството на двусерийни филми. Миналата година имаше три милиона зрители по-малко: 16 заглавия, пет от които (без да смятам филма на Ирина и Христо Пискови) са двусерийни или серия и половина. Само два от тези пет филма са разпространявани с двойни цени на билетите: „Войници на свободата“ и „Авантаж“. Останалите са показвани срещу билет, чиято цена е увеличена с десет стотинки. Това намалява общо средната цена на билета и принуждава работниците от фирмопроизводственото да търсят други източници за изпълнение на финансовия план. За съжаление това снижение на средната цена на билетите идва от българските филми. Като изключим един-два съветски, други двусерийни филми не се включват в репертоара. Веднага минавам на другия фактор — психологическия. Нашият зрител отдавна не обича да гледа прожекция, която продължава повече от два часа. В подобни случаи той просто предпочита удобството на домашната обстановка и гледа телевизионната програма. Но дори и по телевизията вече не се гледат толкова дълги филми, показват се сериали с времетраене до 1 час.

Следователно трябва да си дадем сметка за това и ако искаме нашият филм да бъде по-добре приет от българския зрител, първото нещо, което може би трябва да се направи, е да се сведе до минимум производството на двусерийни филми. То даде неприятно отражение върху състоянието на киномрежата: доведе до снижаване на средния брой на копията. Ако през 1976 година българските филми са тиражирани средно в 22 копия, то през 1977 година този среден тираж слезе на 16.

Освен това ние вече много сериозно изпитваме върху гърба си това, че доста български филми не държат сметка за зрителските си качества. За това, че трябва да бъдат гледани от повече зрители! Разбира се, ние не можем да бъдем до такава степен ретроградни, че да отричаме творческия експеримент, възможностите за изява на младите хора. Но в крайна сметка всеки, който работи в системата на разпространението, ще постави изискването филмите да се гледат!

Към цялата верига от мероприятия, свързани с разпространението на българския филм, може да се прибавят много несъвършенства и слабости, които са чисто наша работа и които не бихме имали смелостта да прикриваме. Тесе изразяват преди всичко в две посоки: първо, че киномрежата трябва да изпълнява тежък план и, второ, че все още не е свършена организацията на работа в системата на разпространението.

Да вземем плана. Той не само че не се задържа на едно равнище, но ежегодно нараства. Принудени да изпълняват този план при такова положение с българските филми, за което вече споменах, работниците в киномрежата понякога прилагват към изпълняване на плана с други филми.

По отношение на организацията на разпространението на българския филм. На първо място се поставя проблемът за ритмичността при излизането на нашите филми на еcran. Този въпрос вероятно е свързан с ритмичността в самото фирмопроизводство и в творческия процес. Забелязва се една закономерност — при неритмичност на излизането на българските филми на еcran спада зрителският интерес към тях.

През миналата година филмът на Иванка Гръбчева „Хирурги“ бе пуснат на еcran в първите дни на месец февруари, а „Матриархат“ — в последния ден на март. Следователно два месеца нямаше премиерен български филм — нямаше какво да се програмира. Резултатите за шестмесечното бяха с два милиона зрители по-малко. Изпуснати бяха два от найактивните месеци през годината. Месеци, през които обикновено българските филми се следят с интерес.

Неритмичното програмиране на българските филми до голяма степен е свързано с фирмопроизводствените, а до известна степен и с творческите процеси в колективите. Несигурността на една премиерна дата означава нестабилност в целия производствено-творчески цикъл.

Това за ритмичността.

Второ — за така нареченото далечно и твърдо програмиране на нашите филми. Не е решен все още въпросът за спокойното, навременното програмиране и излизане на български филми на еcranите. Промените в програмацията са често явление. Има фрапантни случаи, например когато витрините на кината са вече заредени с реклами материали и в последния момент се дават указания плакатите да се сменят и за една ноща да се направят други, за да излезе еди кой си филм. Това не е в реда на нещата.

Липсата на далечно и на твърдо програмиране нанася големи вреди на работата в киномрежата. Отразява се върху зрителския интерес, върху отношението на зрителите към съответния филм.

Друг един въпрос — години наред не може да се преодолее страхът на авторите пред летните месеци. Практически през лятото не излизат български филми. Но рано или късно

ще се стигне идотам. Ако се показват на екран предимно 19—20 наши филма и се вземат от телевизията други 3—4 (24 български филма годишно), те ще трябва да се програмират през седмица. Следователно всеки месец трябва да има по два български филма. Това означава, че трябва да се използват всичките месеци на годината. Откъде идва схващането, че това време никой не ходи на кино? Напротив, ако планът е показател на посещаемостта — той е натоварен именно през третото тримесечие, т. е. тогава зрителите са най-много. Тогава киното е в „благоприятна позиция“, защото другите културни институти са във ваканция, защото влизат в действие летните кина, защото културният отдих има повече и по-широки изисквания.

За разпространението съвсем не е безразлично, напротив, много е важно каква е жанровата и тематичната характеристика на българския фильм репертоар. Няма какво да крием: и в световен мащаб липсват комедии, но в българското кино тях изобщо ги няма. А това са филми, които интересуват нашите зрители. И ако те са направени със съответните професионални достойнства, ще бъдат топло приети от цялата киноаудитория. Или филмите-мюзикъли, или просто филми с много и хубава музика, или, ако щете, тъй наречените любовни филми. Ние не можем да показваме на нашия зрител само проблемни и сериозни филми, които ще го заставят непрекъснато само да мисли. Още повече че от Запада внасяме предимно проблемни филми.

И още една реплика — техническото качество на българския игрален филм все още е на ниско ниво. Ако гледате български филми на двеста прожекции, вие трудно ще чуете диалога. А на двеста и повече — изобщо няма да го чуете. Като се прибави към това недостатъчното доброто ниво на техническата база, на киномашините, които са вече амортизириани, на лошия екран и лошия звук и т. н., могат да бъдат разбрани репликите на някои зрители: „Показвайте българските филми с надписи!“

Разбира се, трябва да се каже и това, че част от работниците на филмопроизводството все още не отговарят на онези изисквания, на които поне на нас ни се иска да отговарят. Среща се перебиране, робуване на плана, недостатъчни грижи за най-благоприятно разположение на българския филм и т. н. Това е задача на ръководството на кинематографията и тя постепенно трябва да я реши.

Две думи за пропагандата на българския филм. По-скоро — само за несъвършенствата на тая пропаганда. Тук ограниченията са по много направления. Един пример — за да се задоволи киномрежата с печатна пропаганда, са необходими около 55 тона хартия. Години наред ние разполагаме максимум с 28 до 30 тона. Ясно е, че около 60 процента от нуждите са задоволени. Също е положението и с печатната база, с печатните удари, а да не говорим, че за цветна фотография в България просто мечтаем. А би трябвало поне българските филми да се пропагандират чрез цветни фотоси.

Друго. Трябва да се каже, че ние постигнахме много неща чрез взаимното сътрудничество с радиото и особено с телевизията. Знае се, че имаше период, когато, особено след като беше спряно предаването „Филми на големия екран“, телевизията почти нищо не говореше за киното, но от година и половина нещата се промениха. Телевизията стана твърде активен пропагандатор на киното. Естествено това не става без наша намеса — и организационна, и финансова. Ние все още не можем да бъдем напълно доволни, защото имаше няколко случая, когато по телевизията вместо пропаганда се правеше антипропаганда на български филми.

Предвижда се среща с ръководството на телевизията. И явно е, че ние трябва да поставим там въпроса за много по-масирана пропаганда на българското киноизкуство.

Ние все още не можем да преодолеем някои тривиални наглед несъвършенства и несполучки. Примерно в София не можем да извоюваме повече места за реклами. Ръководството на СГНС не е склонно да даде квадратен метър повече за пропаганда на киното.

В областта на пропагандата има проблеми от чисто субективен характер. Ние не сме доволни от начина на използване и на ограниченията количества реклами материали. Те често остават в складовете на филмовите бази, оставят, не се „експлоатират“ достатъчно от работниците на киномрежата.

Бих искал да изразя едно съвсем искрено желание към ръководството на съюза за нашата бъдеща съвместна работа по пропагандата на българския филм. Ужасно е трудно, когато трябва да се организира премиера на български филм в провинцията. Защото, за да бъде изпратен един режисьор с пет души в Търговище, това значи да бъде преследван двадесет дни, сто пъти да се съобщава една дата в Търговище, сто пъти да се гответ хората и накрая никой да не отиде. Тези, които са ходили, знаят какви хубави тържества стават и как в този град в продължение на два дена се говори за киното. И колко е важно това и за нашите филми, и изобщо за авторитета на киноизкуството сред българския зрител. Ръководството на съюза трябва да вземе отношение по този въпрос. Това е в интерес на нашата съвместна дейност за във бъдеще и в интерес на разпространението на българския филм у нас.

По инициатива на секция „Кинокритика“ при СБФД бе организирана неотдавна дискусия за методологията на филмовата критика. Поместваме трите основни доклада, като изказванията ще отпечатаме в следващия брой.

## Филмовата критика и общият кинематографичен процес

ИВАН СТЕФАНОВ

На всички ни е известно, че вече от около десетина години проблемите на критиката излязоха от нашата тясна професионална сфера и станаха по-широк социален и културен въпрос. Днешният ни разговор — така, както е замислен — обаче отново ни връща към собствените проблеми на филмовата критика. Това впрочем никак не е излишно, тъй като редица специфични проблеми на критиката няма от кой друг да се решат освен от самите критици, от индивидуалните усилия на всички, от колективните разговори и дискусии в нашето все пак скромно по своите размери микрообщество. Поради това аз гледам с известна надежда на подетия днес тук разговор. По-точно, надявам се, че с общи усилия ще успеем да уточним по-добре социалните и културните функции на филмовата критика при съвременните условия, да хвърлим повече светлина върху нейните нови задължения.

\* \* \*

Поставим ли си за задача да говорим за методологическите проблеми на критиката, това въщност означава да насочим вниманието си към най-общите, към философските проблеми на тази специфична интелектуална дейност; и същевременно да пренебрегнем малко или много конкретните факти. Примерно ние ще се отнесем към това, което се появява като отзиви и рецензии във вестниците и списанията като към — ако си послужим с думите на Достоевски — „обикновени вестникарски факти“, допускайки, че същественото, което ще ни занимава, е някъде отвъд тези факти.

Бих желал още в самото начало да изкажа мнението си, че ако ние действително искаем да поставим сериозните философски проблеми на критиката, едва ли бихме могли да пренебрегнем повече емпиричните факти. При това става дума не само за емпиричните факти на критиката, а изобщо за емпиричните факти в областта на киното. Или ако трябва да бъда още по-точен, ще трябва да кажа: днес за нас има значение преди всичко **тази абстракция, която по нов начин структурира емпиричните факти на киното**. Защо това е така?

Ще започна отговора си малко отдалеч.

В епохата на тържеството на т. нар. „авторски филм“ пред всички нас израсна с цялото си значение въпросът за критерия, за това, кое трябва да се смята за киноизкуство и кое не. Тогава нашата тревога се изразяваше главно в това: дали ние действително се на мираме в присъствието на една действително голяма творба на филмовото изкуство. С оглед на това имаше съдбоносно значение въпросът: а как, по какъв начин можем да разпознаем тази творба? Изобщо страхът да не подминем нещо много важно, нещо голямо, нещо неповторимо в киното даваше сила и злоба на нашите ежедневни прояви. Но същевременно и помрачаваше критическия ни разум.

Помрачаваше го затова, защото ни приучваше в големия, в обширния свят на киното да търсим само онези отделни произведения, които носят еманацията на „седмото изкуство“, които по своята уникалност и неповторимост израстват като огромни самотни и трудно достигими от редовия зрител филми. Мисля, че тъкмо през това време в нашето съзнание бяха посети — а те виреят и до днес — някои сериозни предразсъдъци. Ще спомена най-важния за нас в случая — именно този, според който кинокритиката има за свое призвание да изведи от потока на филмите тези няколко безцени бисера, които ще ѝ дадат възможност да прекрои общия филмов процес по такъв начин, че да го сведе до няколко имена и едно-две основни направления. Да бъдем наясно — не отричам важния период на кристализация на понятията за филмов автор, филмов стил, филмов шедьовър, периода на издигане на критериите, на осъзнаване на нормативно-оценъчната функция на критиката като най-важна, най-съществена, най-съдържателна и най-градивна функция. Но всичко това не ми пречи да видя пренебрежителното отношение, което възприе критиката към богатството от емпирични факти в областта на киното.

Спомням си, че когато на пресконференцията за филма „Козият рог“ запитаха Методи Андонов кой отзив измежду поместените дотогава в пресата той цени най-високо, режисьорът, без да се колебае, посочи помещения в „Народна младеж“, в който Емил Лозев излагаше резултатите от социологическото допитване до публиката за мнението ѝ и оценките относно филма. Мнозина от нас тогава бяха неприятно шокирани и безусловно смятаха, че е налице още едно потвърждение — режисьорите са готови да признаят и величат всеки, който намери най-убедителния начин да ги представи като гениални. Разбира се, не бих се засел да отричам, че величанието на определен кръг от режисьорски имена може да се окаже скритата пружина за бързо и сигурно авансиране на някои критики. Но мисля, че в случая — тъкмо поради аристократичната си нагласа спрямо емпиричните факти ние не осъзнавме навреме нещо много важно: че именно с „Козият рог“ и в нашето кино настъпи един нов период, в който вече е по-важно не какво представлява филмът за критиката, а какво представлява филмът за публиката.

В процеса на подготовката си за нашия разговор прочетох задълбочена статия, в която се казваше, че критикът, схванат като „съавтор на творбата“, като „привилегирован играч“, който осъществява митологизиращата творбата и нейния създател критическа игра, е вече анахронизъм. Същевременно се даваше предимство на новия тип „критик-менажер“, който бил своеобразен аниматор на културния живот, доколкото го оживявал, като организирал около творбата цял спектакъл с помощта на радиото, телевизията, печата и дори клюките и скандалите.

Действително трябва да кажем, че отмина времето на този критик, който искаше да бъде единствено експерт, който гледаше на емпиричните факти от високата на своята просветителска кула и великолично им пишеше точки или звездички. Същевременно безспорно е, че все по-големи шансове за популярност и успех има този критик, който работи в средствата за масова комуникация, т. е. работи за всекидневието, за преходното, и който следователно по-малко страда от комплекса за творческо безсъмъртие. Това са безспорни факти и аз мисля, че е необходимо да държим сметка за тях. Нещо повече — мисля, че този критик, който пренебрегва средствата за масова комуникация, като се затваря само в специализираните издания, в монографията, в дисертацията, в академичната среда, не може да се нарече критик в пълния, в съвременния смисъл на тази дума.

Но като признавам всичко това, аз съвсем не мога да се съглася, че съвременният критик е този, който вместо ценителя се превръща в организатор на своеобразни хельпинги. Още повече пък в областта на киното. Преди всичко имам пред вид това, че днес най-受欢迎ните филми влизат в бърз и бурен контакт с масовата публика и естествено даже и най-добре замисленият от критика хепънинг би изглеждал твърде блед в сравнение с реалния триумф на творбата. След „Козият рог“ вече и голяма част от нашите филми стават най-напред публична ценност и чак след това ценност за критиката. Следователно искам да кажа, че **устремът на киното към масовата публика отхърли настрана и назад филмовата критика**. В още по-голяма степен пък това се отнася за телевизионните филми. Вече от две-три години „Записки по българските въстания“ на Захари Стоянов вървят по кино и телевизионните екрани и се радват на вниманието и сериозната проблема оценка на масовата публика и без видимата помощ на нашата критика. А бихме ли могли по-точно да кажем какъв е приносът на филмовата критика за смайващия резонанс на филма „По следите на безследно изчезналите“? Дали именно в общата духовна атмосфера, създадена от този филм, стана много забележимо присъствието на критиката? Не мога да кажа, че тя липсва, но очевидно в случая тя не е очаквана като мнение на многознаещия експерт, нито дори като съавтор на творбата; същевременно тя не е и аниматор, нито пък успя да организира свой спектакъл около филма.

Така още веднъж се потвърждава мнението, че днес е налице — в известен смисъл — преобръщане на ролите: не е критиката, която първа отваря очите на публиката за новите художествени факти. А тъкмо обратното: най-напред идва публичният успех и едва след това започва да се усеща или не нуждата и присъствието на критиката. И това не е случайно. То е свързано с обстоятелството, че съвременното кино предпочита активно и непосредствено да формира своя субект, да удовлетворява и същевременно да изменя по определен начин масовите естетически потребности от кино. Така не само структурата на художественото произведение определя (програмира) масовото художествено възприятие, а и самите условия и закономерности на това масово възприятие програмират по определен начин художествената структура на съвременното кино.<sup>1</sup> В резултат на тези двустранни зависимости днес имат своето значение не само отношенията между режисьора и неговата творба, но и между творбата и публиката.

По този начин се изгражда една твърде ясно и категорично свързана верига или система: автор — произведение — публика. Къде е мястото на критиката в тази система?

Очевидно тази система може да съществува и функционира — в определени грани-

<sup>1</sup> Вж. Л. Козлов, О некоторых вопросах методологии современного киноведения, Вопросы киноискусства, вып. 16.

ци — и без наличието на критика. Впрочем, както е добре известно, определени исторически периоди от развитието на изкуството са успели да се осъществят и без помощта на специализирана оценъчна дейност. Но очевидно е, че тази система автор — творба — публика, днес работи нормално и ефективно именно при наличието на критика. Защото именно критиката е тази, която внася ценностните критерии вътре в самата система, която следователно по този начин определя нейните граници като културна система, която я „настройва“ по определен начин, която я толерира и която я осъжда не само в нейните иментни вътрешни граници, а и в рамките на по-широкия културен и социален контекст.<sup>2</sup>

Изобщо може да се каже, че именно критиката е тази, която прави от художествената култура нещо повече от просто множество или определена сума от художествени произведения. Но тя има това значение само ако осъществява прокарването на по-точна граница между киноизкуството и другите изкуства, между имагинерния филмов свят и реалния свят на ежедневието. В този смисъл самата критика живее най-творчески, когато живее на самите граници между изкуството и културата, между естетиката и идеологията, между реалната житейска и въображаемата художествена действителност, между автора, творбата, публиката, от една страна, и другите регулиращи и институционални механизми на кинематографията, от друга.

С оглед на това бихме могли да кажем, че при днешната ситуация, когато художествената комуникация между автор — творба и творба — публика противично обикновено стреми-телно и бурно, ролята на критиката не намалява, но твърде съществено се модифицира. Във време, когато киното не изисква непосредственото присъствие на критиката и същевременно не може да мине без присъствието именно на критиката, последната е призвана в още по-голяма степен да се развива именно като гранично явление, което се разполага в непосредствена близост до изкуството, културата, идеологията, до регулиращите творчеството и процесите на потреблението механизми и институции. Тази гранична ситуация на критиката, толкова силно подчертана при съвременните условия, внася своите корекции. Ако критиката не иска лесно да бъде отхвърлена и елиминирана именно като гранично явление, тя трябва да промени нещо вътре в себе си, в своите методи и средства на действие. Във връзка с това тя е задължена, като подчертава в още по-голяма степен своята спомагателна, факултативна роля спрямо общия кинематографичен процес, да засили в действителност своето присъствие и своята творческа власт.

Така, от една страна, критиката е задължена да подчертава незадължителността на своите оценки и изводи, като оставя свободата за дискусия и за защита на личния избор, направен от твореца или от зрителя; същевременно това има по-съществено значение само ако на практика означава засилване на нейната културна сила и духовна мощ. И тук именно е голямата разлика от предишенния период, свързан с появата и развитието на авторското кино, на киното-истина и други аналогични направления. Тогава тезите и положенията на критиката имаха строго нормативно-оценъчен характер, те бяха нещо като задължителните твърди принципи на Боало и не предоставяха свобода за личен избор както на твореца, така и на зрителя. Тази форма на критика днес е в немилост. На нейно място идва критиката, която иска да има по-широк спектър на внушение и с оглед на това зачита в по-голяма степен правото на личен избор. Затова тя се стреми да развие преди всичко своите духовни начини и средства за въздействие, насочва своята сила на внушение не само към просветения зрител, но и към художника, към широката публика, към институциите, които осигуряват творческия процес. Ето защо тази критика се развива не само в класическите форми на рецензията, есето, монографията, а търси и други подходящи форми, за да изкаже своите оценки и чрез средствата за масова комуникация.

Всичко това наложи вътрешно усъвършенствуване на самата критика. Сега тя се стреми не просто да каже „да“ или „не“ по повод на едни или други художествени факти, а да изрази всички нюанси, оттенъци и преходи на оценъчното отношение, като работи дори и с най-малките градации на една много по-добре разработена скала за естетически ценности — скала, която в много по-голяма степен е свързана с цялото разнообразие и богатство от емпирични художествени факти в сферата на киното. В този смисъл на нея действително ѝ се удават (или трябва да се удават) най-сложните и тънки оценъчни съждения. Същевременно критиката допуска съществуването на няколко основни творчески концепции в рамките на общия социалистическо-реалистически творчески метод на нашето кино. Тя следователно работи за едновременното съществуване (смяната) на различни творчески концепции; нещо повече — тя е (или би трябвало да бъде) острото на концептуалната борба между различните творчески направления.

Така в критиката трябва да има реално богатство от съвременни, актуални филмови идеи. И с оглед на тяхната защита, тяхното обосноваване, тяхното извеждане от процесите на действителността и изкуството тя е задължена да намери идеологически еквивалент на своите основни положения. Като усъвършенствува своята вътрешна способност да дава най-тънки и нюансири оценки, като допуска правомерността на няколко творчески

<sup>2</sup> Б. М. Бернштейн, О месте художественной критики в системах художественной культуры, Советское искусствознание, 76, № 1.

концепции, критиката закономерно достига до по-висшата сфера на идеологията, т. е. достига дотам, където идеите и ценностите съществуват в своя най-чист и своя най-общ функционален смисъл. Така в последна сметка съвременната ни критика трябва да се разполага едновременно на равнището на емпиричните художествени факти, на равнището на художествените идеи и концепции, както и на най-високото равнище на идеологията (в сферата на най-високо систематизираните художествени ценности и художествени идеи, политически и философски концепции).

От тези позиции сега ми позволяте да обърна внимание преди всичко на някои нерешени проблеми на нашата филмова критика:

1. Мисля, че нашата филмова критика все още не разполага с подробно разработена и годна за ефикасна оперативна дейност скала на художествените ценности в киното. Дори само фактът, че ние все още не сме намерили адекватни и действени форми за оценка на нашите телевизионни филми, говори категорично за известно изоставане. Ако трябва по-точно да определя тази слабост, бих казал, че нашата критика няма необходимата съвременна филмова естетическа култура, за която култура във все по-голяма степен киното и телевизията са само две различни средства за масова публикация на филма. Ако направим и един конкретен анализ на критическите изяви в пресата, сигурно ще се натъкнем на по-типични случаи на недостатъчно прецизни, недостатъчно разработени и недостатъчно нюансириани преценки.

2. На равнището на художествените идеи и творчески концепции също има какво да се желае. През последните десетина години киното ни изнесе на преден план някои основни художествени и социологични наблюдения и тези. Мисля, че критиката ни все още не е успяла напълно да ги обобщи, да ги превърне в свое идейно богатство, в разгърнатата система от художествени и житейски наблюдения. Има много хубави опити в това отношение, но те някак безперспективно се заплетоха в по-големия възел на миграцията като социално явление.

Критиката ни все още дава преднина на репродуктивното мислене — ние се занимаваме преди всичко с идеите, внушени ни от филмите, без все още да сме в състояние да издигнем свои тези и нови обобщения, чрез които да въвлечем режисорите или зрителите в един друг кръг от идейни и тематични търсения.

Тук бих отбелзял и това, че концептуалното богатство и разнообразие на съвремененото българско кино в съпоставка със световния филмов процес е все още неизследван въпрос. Очевидно в случая сиказва думата преобладаването на рецензиите пред проблемните статии, дискусии и творчески разговори.

3. Мисля, че всички ние ще се съгласим, че все още недостатъчно пребиваваме в най-високата сфера на систематизираните теории и ценности. Развитието на критиката ни като идеологическа дейност, която е в състояние да даде съдържателни, завършени образи и обобщения на процесите, които се развиват в сферата на творчеството и сферата на масовото възприятие, е твърде бавно. То впрочем е свързано и с пренебрежението към социологическите средства за анализ на социокултурните ситуации; но също така и с твърде честото задоволяване, с репродуцирането на елементарния смисъл на творбата без особено желание тя да се оцени в по-сложния културен и социален контекст, в който тя се е появила и в който се развива. Критиката ни, разбира се, е идеологически правилно ориентирана, ала в същото време тя рядко достига до по-значителни философско-естетически и нравствено-психологически обобщения.

Как трябва да преодолеем тези недостатъци?

Няма нищо по-погрешно от представата, че най-напред трябва да се разгърне една вътрешна работа за осъвременяване на критериите, за разработване и разнообразяване на естетическата скала, след това да се пристъпи към концептуалното обогатяване на критиката, което в своя последен и заключителен стадий ще достигне до философските висоти на нашата идеология. Защото това е въщност една единна задача, изпълнението на която поставя пред нас едно основно изискване. **Това е изискването за още по-дълбоко нализане в самия кинематографичен процес.** Т. е. задачата ни сега е да не ограничаваме интереса си към киното само до добри и най-добрите филми, а да го разширим до всички произведения, в които се материализира самият кинематографичен процес. Защото вътре в този процес има различни произведения, които естествено изискват разгърната скала от оценъчни съждения, тези произведения са ориентирани според една или друга творческа концепция, а в своята съкупност те изразяват идейната и философска проблематика на нашето време. Изследването на връзките и вътрешните взаимоотношения, съществуващи в самия кинематографичен процес, изискват да се обърне по-голямо внимание на съществуващото разнообразие от художествени произведения. Както вече казах, досега ние се ориентираме главно по шедъловрите. Това, разбира се, не е погрешно, но когато то се изроди в пренебрежаване на реалното естетическо богатство, с което разполага една кинематография, се достига до изкуствени конструкции относно общия кинематографичен процес. Постави ли си за задача да построи съдържателен и подробен модел на

кинематографичния процес, то тогава критиката ще трябва да достигне до различните равнища на този процес.

Така пред нашата филмова критика се разкрива перспективата тя да се разгърне и развие като културска сила, като критика с нова духовна мощ. Но за да стане това, е необходимо да се тръгне от нещо твърде понятно и същевременно твърде своеобразно и сложно. Трябва да се материализира желанието за още по-дълбоко навлизане в самия художествен живот. И да се предприемат още по-ефективни опити за духовно формиране на творческите процеси, т. е. за формиране на равнището на прецизните оценки, на творческите концепции и на най-общите философски и социални идеи. По същество това означава **kritikata ни в още по-голяма степен да стане кинематографична, естетична, социологична и философска**. Нужно е свързване както с цялото богатство на емпиричните факти, така и едновременно естетическо, теоретическо и идеологическо извъисяване. Нужно е следователно диалектическо овладяване на тези две крайности на творческия процес в днешната ни филмова критика.

\* \* \*

Мнозина все още смятат, че критиката е чисто художествена дейност. От всичко казано дотук обаче трябва да заключа, че актуалната научна стратегия — **синтезът** — предявява своите права и на територията на кинокритиката. Именно да се достигне до по-синтетични модели за самия кинематографичен процес. Затова в този момент критиката се представя по-убедително като специфична интелектуална дейност, която, за да се приближи на интимно разстояние от емпиричните факти, е задължена да се сроди в още по-голяма степен с определени сфери на хуманитарното знание.

## Типология на критическото мислене

ТОДОР АБАЗОВ

Критиката в областта на изкуството днес се намира в известен смисъл в парадоксално положение: макар и да съществува две хиляди и повече години, от времето на Аристотел, тя е предмет на по-системни теоретически обобщения едва от няколко десетилетия насам. Културната история познава крупни критически индивидуалности — нека споменем само имената на Джонсън, Дидро, Лесинг, Белиンски, Сент-Бьов, Метю Арнолд, — но тя не знае нито един цялостен курс, проследяващ тяхната методология, възгледи, стил. Тук не трябва да бъркаме изучаването на естетиката с изучаването на критиката. Дори най-амбициозният в това отношение труд, четиритомната „История на съвременната критика“ на Рене Уелек (*René Wellek, A. History of Modern Criticism: 1750—1950, 4 vols, London, 1955—1966*) е по-скоро фактологично и хронологично описание, отколкото аналитично-синтетично изследване. В резултат на това по думите на самия Уелек днес в специализираната литература върху история и теория на критиката съществува „истинска вавилонска кула“ от понятия и термини, засягащи при това най-съществените страни на критическата дейност (*20 th Century Literary Criticism. A. Reader. Ed. by David Lodge. London, 1972, p. 552*). От своя страна Айвър Ричардс, един от първите, които се опитват да систематизират критическите начала, открива своята широко известна книга „Принципи на литературната критика“ с глава, носеща симптоматичния наслов „Хаос на критическите теории“ (*J. A. Richards, Principles of Literary Criticism, London, 1924, p. 6*).

Ако е така в сферата на най-стария клон от критиката — литературната критика, — можем да си представим ситуацията в един толкова млад неин раздел, какъвто е филмовата критика. Като се вземе под внимание всичко това, ще се съгласим, че нашите съждения не могат да не носят приблизителен характер, особено по един въпрос като типологията на критическото мислене, усложняван допълнително, от една страна, от липсата на общоприети класификационни принципи и, от друга, от незавършеността на самите процеси в това мислене.

Типологията е частен момент от проблема за критическата методология и затова си заслужава, преди да пристъпим към нейната характеристика, да хвърлим поглед върху начините, по които се групират критическите направления. Естествено тук ще се наложи

да говорим за неща добре известни на всеки, който има макар и бледа представа за теоретическите основи и развитието на критиката, при това в един почти телеграфен маниер, но тази предварителна информация все пак е необходима, за да очертаем контекста на въпроса, който ни интересува.

Познатите днес опити за класификация на критиката са изградени главно върху философско-естетическата принадлежност на отделните направления, но докато се стигне до тях, са използвани всевъзможни, в това число и куриозни критерии. До миналия век критиката се е деляла според съветския изследовател Георгий Джигладзе на „зла“, тръгнала от Зоил, и „добра“ — от Аристарх (Георгий Джигладзе, *Искусство и действительность, Тбилиси, 1971, стр. 432*). Албер Тибоде в своята „Физиология на критиката“, един сравнително нов труд, датиращ от началото на тридесетте години, дели критиката по два показателя — качествата на нейните автори и начина, по който тя е изразена — и получава следната картина: критика на образованите хора, на специалистите и художествена критика, а според изразяването ѝ — критика говорна, салонна и вестникарска (цит. по: *Svetozar Petrović, Priroda kritike, Zagreb, 1972, str. 39*). Методологията на критика в тези случаи, както се вижда, не се взема под внимание.

Руската формална школа от 10-те и 20-те години въвежда бинарното деление, според което всички критически подходи се свеждат до два: „вътрешния“, или наричан още именен, специфичен, т. е. техния, който има за своя основа „принципа на спецификацията и конкретизацията“ (*Boris Eichenbaum, Književnost, Beograd, 1972, str. 9*), и затова единствен разполага с прецизна апаратура в противовес на всички останали методи, наричани „външни“, които подчиняват изучаването на художественото произведение на принципите на някоя друга наука — историята, философията, социологията, психологията и т. н. — и така се разминават с неговата същина. Луначарски възприема като определящи моменти при характеризирането на критическите направления принципите на историзма и естетическия функционализъм и стига до следните пет групи: „догматична или метафизическа критика“, която се ръководи от естетически канони; „импресионистична критика“, която оценява художествените факти според правилото „на мен ми харесва“ или „на мен не ми харесва“; „просветителска критика“, която не се задоволява само с художествения разбор, а се стреми да внесе чрез него култура и идеи в сред обществото; „историческа критика“, която поставя анализа на произведението в перспективата на общественото развитие; и „марксистко-ленинска критика“, възникнала през 40-те години на миналия век върху основата на марксисткото учение, обогатено по-късно с принципите на ленинизма (*A. Луначарский, Критика и критики, Москва, 1938, стр. 12—17*).

Днес за разграничителна линия между критическите школи се приема тяхната принадлежност към определена философско-естетическа система, тъй като тя определя методите им, които въобще ги характеризират. Споменатият вече Рене Уелек в своята книга „Концепции за критиката“ очертава шест критически тенденции в настоящия момент: „марксическа критика“, „психоаналитична критика“, „лингвистична и стилистична критика“, „нов органичен формализъм“, „митова критика“, произхождаща от тезите на Карл Юнг, и „философска критика“, вдъхновена от екзистенциализма и сродните нему възгледи върху света (*René Wellek, Concepts of Criticism, New Haven, 1964, p.345*). Ролан Барт не намира основания да нюансира вдъхновените от психоаналитичната теория критически направления в два подраздела, свързани поотделно с имената на Фройд и Юнг, нито пък да дели семиологичните тенденции в лингвистично-стилистична и нов формализъм. Той застъпва съхващането, че съвременната критическа мисъл се развива, както сам се изразява, „под крилото на четири големи философии“: марксизъм, екзистенциализъм, психоанализа и структурализъм (*Rolan Bart, Književnost. Mitologija, Semiotika, Beograd, 1971, str. 191*). Това деление засяга критиката на всички видове изкуства и подобна констатация може да се приеме за отговоряща на действителното положение. Друг е проблемът, че от наше гледище немарксистките течения, макар и полемични помежду си, в последна сметка имат много сходни черти в отношението си към кинеското изкуство като обществено явление, но в случая нас ни занимава не този въпрос, а пъстротата на днешната критическа панорама, без която не бихме разбрали и разнообразието на стиловите течения в критиката.

Формиращо начало в критическото мислене е художественият метод като отражение на един философски мироглед, но конкретната му реализация е винаги в зависимост от подготовката, темперамента, вкуса и дарбата на критика и това води към нови деления, които изискват по-нататъшно проучване. Така възниква въпросът освен за методологията и за типологията на критическото мислене. Единна в мирогледно отношение, съвременната българска филмова критика представлява пъстър букет от стилови насоки и жанрови особености. В самото това обстоятелство се оглежда нейната историческа еволюция, надхърлила отдавна първоначалните синкретични форми. Съпътстваща и отразяваща многообразието и развитието на самото филмово изкуство, кинокритиката заедно с това абсорбира международния опит и постиженията на цялата ни национална култура и затова напълно естествено е в нея да съществуват паралелно няколко тенденции, на които трябва да гледаме като на логични влияния и взаимодействия с националния и световния кул-

турен процес.

Според мен в съвременната ни филмова критика се очертават три основни, нека ги наречем, стилови линии (или направления, течения, все едно), които можем да обозначим като **експресивна; концептуална и публицистична**. Веднага трябва да кажа, че тези термини имат условно значение, тъй като в рамките на единния социалистическо-реалистичен метод те могат да означават само известни нюанси и в никакъв случай рязко разграничени подходи. Общата мирогледна основа и общите социални функции на нашата критика предопределят нейното по същество единно отношение към филмовия процес, на базата на което частните методологични похвати, жанровите предпочитания и изразните средства се движат свободно и неусетно преминават от една в друга стилова линия. Строго погледнато например, публицистичният патос, макар и доминанта на едно от направленията, е израз на гражданска ангажираност на цялата ни критика и в този смисъл е черта, присъща на вски критически похват, така както и стремежът да бъде подведен единичният факт под категориите на една по-обща концепция за живота и киното съществува критическите интерпретации от всички стилови насоки. Така че, когато ще говорим за наличието на три линии в рамките на една обща критическа методология, това ще бъде само с оглед на известни типови сходства в индивидуалните подходи, в критическия апарат, в стилистичните особености, на които трябва да гледаме не като на различни школи, а като на богатство на общия ни метод. Тук се налага и едно друго предварително уточнение: като търсим белезите на отделните насоки, това съвсем не означава, че ги градирате и още по-малко противопоставяме една на друга. Аз, разбира се, си имам своите предпочитания, но смятам, че право на изява имат всички течения, които със самото си съществуване разширяват възможностите на нашата критика и правят по-разнообразен и ефикасен нейния контакт с филмовите факти и публиката.

Към първата стилова линия, условно наречена **експресивна**, можем да отнесем онзи тип критическа дейност, при който съществува една по-висока степен на личностното присъствие и подчертан интерес към разказаното начало. Към тази категория по мое мнение най-близко стоят автори като Яко Молхов, Атанас Свиленов, Григор Чернев, Иван Стоянович. Изходно начало тук е авторовото преживяване на филмовата творба, което, разбира се, откриваме във всяко направление, но в случая, за разлика от останалите, то играе ролята на своеобразен естетически аргумент и организиращ критически принцип. Това намира отражение дори в лексиката на тази критическа линия, в която разсъждението се води винаги в първо лице единствено число и често се срещат изрази като „аз съм за“, „аз нямам нищо против“, „аз съм изненадан“, „аз съм съгласен“, „моят спор“, „моето разочарование“ и т. н. Очевидно тук се касае не просто за граматически способ, а за такъв тип критически механизъм, в който индивидуалното изживяване има функционално и структурообразуващо значение. Като следствие от този факт в това течение е особено силно присъствието на повествователния маниер, на белетристичния подход, в известен смисъл дори на сюжета (един пример от Яко Молхов: „Гледах „Пантелеи“ на два пъти, а вчера отидох и в киното, за да усетя реакциите на публиката“). И ние виждаме в рецензийте и портрети написани в неговия стил, много често да се обрисува обстановката на възприятието, да се споделят преживяванията на автора, да се излагат обстоятелствата около възникване на произведението, да се използват меморарни елементи, а понякога, каквото беше случаите с п. ртета на Анжел Вагенщайн от Иван Стоянович (ср. „Киноизкуство“, кн. 10 от 1977 г.), да се поднасят дори анекдоти.

Този под ход, боравейки с една сама по себе си заразителна материя, каквато е личното изживяване, когато е умело реализиран, носи интимна атмосфера и може да упражнява емоционално въздействие върху публиката. Съзнаваш добре възможностите си в тази насока, критикът се стреми максимално да ги използува, което слага отпечатък върху листичните му похвати, в които се забелязват силни тежнения към художествена изразителност. В тях долавяме разговорни интонации, езикът е обект на специална шлифовка; композицията се определя не само от логиката на изложението, но и от съобразения за атрактивност, заключението е не просто естествено налагашо се от развитата теза извод, а нарочно търсена поанта, която трябва да се вреже в съзнанието на читателя. Всичко това, когато е приложено с вкус и мярка, обогатява този маниер с емоционална обагреност, прави стила му жив, придава на изложението пластичен релеф.

Очевидно е дори и от така сбито очертаните особености на тази критическа насока, че тя се стреми към въздействие върху читателя не само по пътя на логически обоснованите тези и оценки, но и със средствата на емоционално-образното внушение. Но тъкмо тук — в посоката, която може да се смята за нейно главно предимство — се крият и най-големите рискове, на които тя е изложена. Изживяването на една филмова творба, колкото и силен и богато да е и с това да играе ролята на фактор, който е способен да отприхи критическата енергия, не дава достатъчно материал за многопластова интерпретация. Самата процедура на самовглеждане и описание с твърде честото проследяване на реакциите на критика (има случаи, когато читателите са занимавани подробно с предварителните очаквания, с настъпилите промени, с извиканите възторзи и предизвикани разочарования на

критика), самата тази процедура приковава вниманието главно към емоционалната страна на филмовия факт, като засенчва редица други и така става причина за известна едноличност и неспецифичност на съжденията. От друга страна, показът на личните вълнения, откъртото споделяне на интимни моменти от възприемането на филмовата творба, очевидно с убеждението, че те са натоварени с естетически и обществен смисъл, е проява на своеобразен нарцисизъм, който не може да не се отразява отрицателно върху взаимодействието с публиката, особено чувствителна днес към всяка вид самоизтъкане. Разбира се, това са възможни рискове, но всичко зависи от индивидуалните качества и способности на критика.

Друг тип критическо мислене ни предлага концептуалната насока. Може би засега тя е най-малочислената част от нашата филмова критика, но за сметка на това пък е представена от силно и активно ядро, към което можем да отнесем Ивайло Знеполски, Иван Стефанов, Вера Найденова, Огнян Сапарев. Тук „аз“-ът не играе роля и като фраза рядко се среща, позоването на личното преживяване отсъствува, емоцията е почти изтласкана и на освобождения от нея терен е настанен аргументът, изложението се води в безличностно-обективен маниер („той“—форма). Филмовият факт, взет винаги в контекст и разглеждан като сложно организирана система, в която отделният елемент има значение само в съотношение с всички останали, е повод за една по-обща теза, а образите се дешифират в социологични и философски категории. Стилът, употребяван от това критическо течение, макар и нелишен от своя елегантност, наподобява научния начин на изразяване. Вместо образна фраза, емоционална експресия, риторичност в похватите, които принадлежат според него към арсенала на традиционната критика, тук откриваме съвременна научна терминология, стремеж към максимална овладяеност и точност на израза, концептуалност в мисленето и постановките. От гледище на едно втвърдено разбиране за интересност и четивност на текста писанията на този тип критика вероятно не са особено привлекателни. Но той и не търси контакт с публиката по тази линия. Онова, което тази насока предлага, не е нарочно търсената и реализирана с белетристични похвати атрактивност, а вътрешният обем на мисълта, подвижността на логиката, стройността на тезите, силата на доводите. В тях образованият читател, да не говорим за професионалиста, намира интелектуална наслада, която не е по-слабо въздействуваща от емоционално-образното външне.

Силата на това критическо направление е в способността му да вижда филмовите факти и филмовия процес на няколко нива. За тази цел то сислужи с инструментариум, който, без да пренебрегва ролята на критическия вкус и интуицията, не се доверява на тях, а търси средства и похвати за по-прецизен анализ. Сред тях откриваме системно-структурния подход, контекстуалното начало, принципите на комуникацията, заимствувани или подсказани от семиологията, от теория на информациите, от структурната лингвистика. Възприети не механично, а адаптирани към една конкретна културна ситуация, кръстосани с постиженятията на нашето национално критическо мислене, тези похвати в тяхната сполучлива реализация дават възможност филмовият живот да бъде виден от гледище на неговата вътрешна съгласуваност, в която отделните компоненти, поставени в динамична и многостранна зависимост, имат смисъл само като части от цялото. По този начин се надхвърля значението на единичния факт и се откриват послания в творбите и целия филмов процес, недостъпни за обикновената емоционална реакция.

Но подобно на всяко явление и това течение си има своите проблеми и рискове. Стремът към аналитичност, амбицията всеки отделен случай да бъде подведен под една по-цяла категория, освен че създава реална опасност от изсушаване на критическия текст, понякога придава смислови значения на творбите, които те явно не носят. Употребявана утълни случаи без мярка, научната терминология прави езика тромав дори за школулното ухо, а прекалените дисекции неусетно преминават в разсъдъчност, която, приблизена към и без друго не особено лекото изложение, заплашва да се превърне в препятствие за вниманието и интереса на читателите.

Третата линия в съвременната ни филмова критика е публицистичната (в смисъла на понятието, с което съветското изкуствознание означава критическата тенденция, развиваща се в традициите на обществената активност и философско-естетическото прозрение, заложени от Белински). Между ярките нейни носители изпълват имената на Емил Петров, Алберт Коен, Христо Кирков, Тодор Андрейков. Това като че ли е най-многочислената критическа струя — факт, който трябва да си обясним със силата на националната ни културна традиция, развивала се под влиянието на руската революционно-демократична естетическа мисъл и публицистична критика.

В стилово отношение, поставена някъде между емоционалната развълнуваност на експресивната линия и съдържателната наситеност на концептуалната, тази насока има като отличителна черта стремежа си за пряко въздействие върху съзнанието, мотивите и чувствата на читателя. Филмовият факт за нея е тласък за по-широки обобщения, с ясно изразен граждански характер. Той еявление, което отразява по сложен и многоструен път живота, и за да се стигне до смисъла му, изисква се да бъде съизмерено с тенденциите в самия живот. Но тази съпоставка — полето, на което публицистичната критика осъществя-

ва своята естетическа и социална активност — не е механична, а опосредствана от законите на художественото творчество, от изводите на социалната психология, от принципите на социологичния анализ, от категориите на философското мислене и затова самата тя носи в себе си по нещо от всички тези дейности. Това обогатява нейната апаратура, въоръжава я с чувствителни сонди за изследване на филмовото творчество в дълбочина, насища я с интелектуален и обществен патос.

Общуването на този тип критика с постиженията на съвременната естетика, социология и философия, при това на базата на свободната артистична интерпретация, се отразява благоприятно не само върху равнището на нейното мислене, но и върху изразните ѝ средства. Нейната стилистика е издържана като композиция, изчистена като фраза и заедно с това обемна като възглед и мисъл. В подхода си към филмовите произведения тя борави с философски и социологични категории, които, съчетани с темперамента и енергията на будното гражданско съзнание, придават път и кръв на изложението. В най-добрите си образци тази критика ни разкрива картина на съвременния филмов процес със средствата на идеино-художествения анализ, който упражнява интелектуално и емоционално въздействие върху читателя. Ако потърсим за по-отчетлива съпоставка местоименния еквивалент на трите критически направления, ще установим, че експресивното отговаря на „аз“ („аз мисля“, „моето мнение“) и затова главната му форма е монологичната, концептуалното — на „той“ (той, филмовият факт; той, филмовият процес) и изложението му е обективно, а публицистичното — на „ти“ (ти в смисъл на публиката; ти, читателю) и вътрешно присъща му е диалогичната форма. Възможните недостатъци на тази трета линия не са нито повече, нито по-малко в сравнение с другите критически насоки и подобно на тях засягат по силата на същия парадокс пак нейните най-силни страни. Гражданският патос, който е измежду най-привлекателните ѝ черти, в ръцете на неумелия автор лесно се превръща в експлицитна политизация, а нейните нравствени вълнения — в гол и натрапчив дидактизъм. Подтиквана от сам по себе си оправдан стремеж към активно участие в социалните процеси, гражданскаят ангажираност, когато е лишена от тakt и аргументи, става обикновена декларация. Но всичко това, разбира се, и тук зависи от подготовката и индивидуалната надареност на критика.

Това са според мен трите основни насоки в съвременната ни филмова критика, очертани в техните най-общи типологични белези. Естествено по-подробното им разглеждане би ни разкрило още редица техни особености, но това изисква вече конкретен анализ на отделни имена и отделни писания, което не влизаше в моята задача. От друга страна, трябва да се има пред вид, че не всеки автор, в това число дори и цитираните в моето изложение, е носител на чистите характеристики на тези линии. Мнозина от тях съчетават в себе си чертите на повече от едно направление, други в творчеството си са подвижни и в различни моменти се приближават към различни течения, така че подробната и поименна класификация на нашата критика поне засега на мен ми се струва невъзможна, пък и едва ли е необходима. Аз се опитах само да обрисувам, макар и съвсем конспективно, многообразието, което съществува вътре в рамките на нашия единен критически метод, а това многообразие само по себе си е доказателство за големите възможности на този метод и за зрелостта и равнището на филмовата ни критическа мисъл.

## Критиката като компонент на киноизкуството

ИВАЙЛО ЗНЕПОЛСКИ

Известни са затрудненията да бъде определен характерът на критиката. Тя е провъзгласявана последователно за наука, за нещо средно между наука и изкуство, за художествена публицистика, за научна публицистика и т.н. Ние съзнателно ще избегнем традиционната посока на този прастар спор и ще се опитаме да определим филмовата критика в едно ново отношение. Но преди да видим какво е то, нека конспективно припомним и един друг аспект на проблема: трудността да се определи критиката, нейната неустановеност

по отношение на класификациите схеми неведнъж са обосновавали негативното отношение към нея. Антагонизът между науката и критиката, между изкуството и критиката изглежда здраво укоренен в нашата културна среда. От значение за нас в случая е напрежението между изкуство и критика. Спомням си един скорошен спор в Управителния съвет, където съвсем убедително беше изказано мнение против увеличаващия се брой критики в творческия ни съюз. Изхождаше се от увереността, че критиката е вторична, периферна дейност, едва ли не паразитираща на гърба на киното и узурпираща блага, които се полагат другиму... Този възглед се подхранва за съжаление и от някои обективни слабости на самата критика, която не винаги точно познава задачите си, не винаги умеет да защити функционалната си оригиналност. Това се съчетава нерядко с агресивността на редица псевдокритични форми, които се стремят да подменят обществената необходимост от критическото присъствие. Така се стига до поставяне под въпрос на самото съществуване на критиката.

Нека приломним скептичния въпрос на Галвано дела Волпе: „Възможна ли е филмовата критика?“ Днес не е трудно да бъдат противопоставени убедителни научни аргументи на твърдението на италианския теоретик, че критическото съждение в областта на филма е лишено от необходимите обективни основания. Но на едно практическо равнище е значително по-трудно да бъдат разсеяни съмненията. Твърде често широката публика не може да открие това значение, което критиката придава на образите; от друга страна, критиката не може да си обясни широката популярност на редица посредствени произведения, които очевидно казват нещо съществено от гледна точка на манталитета на средата.

Цела Волпе доста произволно провъзгласява филма за „художествено съобщение без код“ (по-новите изследвания на Ролан Барт показват, напротив, че дори във фотографията, възпроизвеждаща буквально обекта, може да се говори за наличието на собствен код!), т. е. неопиращо се върху стройна езикова система. При пренасяне значението на филмовото изображение на словесен език, при пренасяне от една изразна система на друга всеки може да вложи това, което иска. Следователно остава да тежи подозрението, че решаващо във филмовата критика е личният вкус, облегнат на субективно възприетите изразни ефекти. (Виж по този въпрос Зофия Вожницка — „Критикът като съавтор на творбата“, сп. „Кино“, Варшава.) Това изкарва напред въпроса за критериите на критичната оценка. Но този въпрос не може да бъде решен само на базата на отношението „филмова творба — критическа оценка“.

### Критиката и кинематографичният процес

В бележниците на Бертолт Брехт срещаме една важна забележка по проблема:

„Безсмислено е да се създава критика, противостояща на изкуството като субект на обекта, някаква си законодателна власт, по отношение на която изкуството би било изпълнителната. Литературата трябва да придобие научен характер, поне в такава степен, за да се обезпечи непрекъснатост в създаването на произведения и подготовката на методи... И както и да се стреми изкуството към самостоятелно развитие, то е длъжно да включва в себе си и контрола (критиката). То е длъжно да оставя открыти места, да предоставя думата на антагониста и т. н.“ Тази мисъл от принципиално методологическо естество намираме уяснена, разработена и допълнена у някои съвременни съветски теоретици.

Нека, следвайки известния литератор В. Кожинов, проведем разграничение, аналогично на разграничението, което прави той между понятията „изкуство на словото“ и „литература“. При нас респективно — „изкуство на движещите се изображения“ и „киноизкуство“. Това ще ни помогне да се приближим от една нетрадиционна посока към разбирането за мястото и ролята на художествената критика.

Според Кожинов може да се противопоставят критиката и изкуството на движещите се изображения, но не и критиката и киноизкуството. Критиката е разположена в системата на изкуството и само в нея придобива своя истински смисъл и цел. Критиката е съставна част, страна, компонент от самото киноизкуство, при това водещ компонент, организиращ... „Задачата на критиката се състои в това, да сформира от отделните художествени светове литература (респ. киноизкуството — И. З.) като определена развиваща се цялост, като единно движение...“ Художникът създава произведение, а критикът го включва, въвежда това произведение в системата на изкуството, където то придобива свой собствен смисъл и започва да играе обществена роля. „Ако изведнъж би престанала да съществува критиката, литература (респ. киноизкуството — И. З.) също би „изчезнала“, разпадайки се на отделни произведения на изкуството на словото (респ. на изкуството на движещите се изображения).“ Името на Белински застава в първите редици на литературните имена на XIX век именно затова, че неговата дейност в значителна степен е сформирала руската литература. Белински организира „литературата“ от „материята“ на самостоятелните, отделно раждащи се произведения... (В. Кожинов, „Современная литературная критика“, Наука, Москва, 167—168 стр.).

И така направеното общометодологическо отклонение ще ни помогне, връщайки се към практиката на собственото ни изкуство, да си обясним защо отделяме толкова време и отдаваме такова значение на проблемите на филмовата критика. Това е едновременно време и внимание, отделени на филмовото изкуство. Самата практика на изкуството поставя неотложно на дневен ред дискусията за характера на съвременната критическа активност. Ние и по-рано сме го усещали, по-скоро интуитивно, че отговорностите пред нашата критика нарастваат, че постепенни промени я довеждат до едно ново състояние.

Нека се опитаме да отговорим на въпроса, дали филмовата критика в достатъчна степен осъзнава основната си задача, поставена на днешния етап от развитието ѝ, дали е успяла да осъзнае своята мисия на организатор на филмовия процес, т. е. обхващаща отделните произведения във взаимовръзката им, като моменти от общото развитие, улавяща и формулираща тенденции, направления (съотнесени с други направления), установяваща закономерностите в историческото развитие на киноизкуството. Това, което може да бъде преценено като успешно в дейността на филмовата ни критика от последните години, е именно тенденцията да се стреми към трудната роля на организатор на съвременното киноизкуство. Основните слабости трябва да се търсят на същото място — те се изразяват в намалялата ѝ активност при изпълнение на нейните формираща роля, организиращи амбиции. Често пъти тя се оставя да бъде придана към филмовата продукция.

Вече приехме, че художественото движение е сплав между творческата практика и теоретико-критичната мисъл, но нека уточним, че не става дума за механична сплав. Не напразно редица теоретици при определяне на критиката слагат ударението върху органичността на връзката; критиката е определяна като „самосъзнание на изкуството“, „най-рационализираната негова част“, „корелат в саморегулиращата се система на взаимодействието на изкуството и обществото“... Но в съвременната ситуация на изкуството и самите художествени факти поемат критически функции, т. е. художествената творба по отношение на други художествени творби заема позицията на съдник, който не само я оценява, но и определя историческото ѝ място във веригата, която самия него е извела на върха... Най-категоричният довод против подозрението за противоположността на изкуството и критиката е това, че самото изкуство изпълнява известна критическа функция по отношение на самото себе си.

Нека например се обрънем към филмите от една тематична сфера — Съпротивата. „А бяхме млади“ е еталон в развитието ѝ. Но постепенно, заедно с естествените промени на времето неговите образи, конфликтните ситуации, подложени на многобройни „дитирания“, започват да се втвърждават, превръщат се в определени конвенции, еталони за лесно разпознаване — постепенно се изпазват от първичната си творческа сила и гражданско безпокойство. Но нашата критика не зарегистрира своевременно този процес, не сигнализира опасността — попречи ѝ респектът пред високите образци на ранното ни революционно изкуство. И ето че това, което не направи тя, в два последователни филма направи самата авторка на „А бяхме млади“, реж. Бинка Желязкова. Изкуството само се зае да разчисти пътя, да очертава променения си проблемен профил.

В „Последната дума“ отделни образи, съдби и проблеми ня звучат като преднамерени или неволни асоциации, автоцитати. Но не винаги, както видяхме, в посоката на едно обикновено доразвиване и усъвършенствуване, по-често като преосмисляне и своеобразна критика. Например това, което изглеждаше като разтърсващо със своята противостоеност в „А бяхме млади“ (гибелта на младите хора), сега се възприема сравнително по-спокойно. Сърцераздирателният вик на болка по покосената младост е заменен с по-рационален, но също нелишен от романтичност възглед, че изборът при младостта е задължителен и веднъж направен, включва всички последствия от това.

„Басейнът“, пропит със силно историческо мислене, парира убедеността на предишните филми, че ключът към днешния сложен свят е във възкресяването на покритите с романтика дни на борбата. Еволюцията на обществото отрича този утопичен автоматизъм. Главният герой, който е много близко до образа си от младини, е всъщност един нереализиран човек, той сам се нуждае от посока. Абитуриентката Бела е разочарована — тяхната човешка близост не ѝ донася наивно очакваното прозрение. Така че, за да приличат на героите от Съпротивата, днешните младежи, казва Б. Желязкова, трябва да бъдат различни от тях.

Към тази поредица бихме могли да прибавим и последният филм на Георги Стоянов — „Пантелей“. Тук критиката е по-открита, по-директна, изнесена на плоскостта на проницания и дори на пародията.

Критическата активност на киноизкуството се проявява и в един друг аспект — нека го наречем „организиращ“. Наред с формиращата роля то развива и една съществена психология функция, която се явява добавъчна, стимулираща — насочена към стабилизиране на оформящата се тенденция във филмовия процес. Тази добавъчна функция изпъква особено ясно в новата ситуация на изкуството в ерат на масовата култура и масовите комуникации, при въвличането му в механизма на бързата консумация. Но културата изработва различни компенсационни механизми срещу тази „намаляваща памет“

на аудиторията. Една конкретизация на такъв механизъм е създаването от критиката при подкрепата на кинотворците на национални филмови школи. Същия ефект има и оформянето на големи, автономни творчески фигури, създатели на самостоятелни филмови вселени (Бергман, Фелини, Тарковски, Бунюел), проявяващи силно интегриращи тенденции. В американското кино, където поради спецификата на производствения механизъм усилията на големите автори от миналото бяха разкъсани, подобни групирания се получиха на базата на жанровата определеност или яркото актьорско присъствие. Големият художник, жанровата отлика, актьорският тип и т. н. закрепват в общественото съзнание някои явления...

Разбира се, много се е спорело около провъзгласяваните в един или друг момент филмови „школи“ (да си припомним дискусиите за „полската школа“ или „френската нова вълна“). Отделните художници се усещат притеснени и ограничени, с неохота се вписват в принципите, които трябва да дадат общата характеристика. Но това притеснение, изглежда, в края на краищата се оправдава: „Днес шанс за оцеляване — пише З. Вожницка — имат груповите изяви, свързани със собствена или приписана им от критиката художествена програма, даже ако такава група има индивидуални различия. Това, което се губи с течение на времето от въвлечането на отделни художници в дадена схема, в крайна сметка се балансира от първоначалния подем.“

От интерес за нашата тема и за принципите на цялостния ни филмов живот би било да се изследва стимулиращият ефект, заложен в опита на някои наши критики да формулират идеята за „ново българско кино“ (опит, подкрепен и от чуждестранни колеги), на базата на пакет от твърде различни филми, обединени под условното название „филми за миграцията“. Неотдавна срещнах мнението, според което, точно обратното, българското кино излизало от етапа на груповата си оформеност и това съдържало обещанието за една по-висока зрелост. Ние все още имаме възможност да преценим какво е по-перспективно за съвременното ни кино: дисперсирането на творческите усилия, обособяването на отделни индивидуалности или примирияване на различията и обединяване в група под егидата на националната школа...

### Исторически стадии в развитието на филмовата критика

Интересно би било да проследим взаимоотношенията между българското киноизкуство и филмовата критика. Доминиращият тип филмова критика корелативно е свързана с последователните етапи от историческото разгръщане на самото киноизкуство. Развивайки се успоредно и взаимно стимулирайки се, филмовата практика и критическата мисъл днес достигат до аналогични проблеми: от една страна, до необходимостта от нов художествен синтез, от друга — до проблемите на методологията на критическото изследване (проблемите на „комплексния метод“ като един вид критически синтез). Последното предполага съществено разслояване на самия критически фронт и ориентиране на част от него към теорията на филма.

Погледнато исторически, нашата критика е изминалата значителен и плодотворен път: лесно бихме могли да очертаем стадиите на това движение. Предполагам, че в днешната съвкупност на критическия ни фронт тези стадии са съхранили и могат относително пълно да възпроизведат ембрионалното ѝ развитие. Ще оставим извън вниманието си онези първични, псевдокритически форми, формите на паракритиката, свързани с реклами, информацията, организацията на филмовия процес и филмовата педагогика. От значение за нас е критиката, която се опитва да проникне в характера на филмовата творба и да я съотнесе към величини извън нея самата.

В началото на филмовото ни развитие, т. е. в 50-те години, се осъществява единство между практика и критика, така да се каже, на „ниско равнище“. Ако филмите бяха твърде близки до предмета си, почти разтварящи се в него, то критическото съждение оставаше буквально при отделната творба, ангажирано в емоционалното съпреживяване на социалното му съдържание, и оценката на отделните компоненти сами по себе си.

В киноизкуството ни натрупванията се изразяваха в чисто количественото увеличаване на годишното производство, разширяване на жанровия и тематичен обхват, изявяване на нови творчески фигури, различни стилистични търсения. Но фактите отказаха да се подредят в процес. Историята на нашето кино оставаше ненаписана. Беше нужно да се появят критически изследвания върху отделни тематични и жанрови насоки, водещи творчески фигури, популарни актьори и т. н. Тези изследвания обикновено се извършваха на равнището на „малките“ критически жанрове: критиката, обобщаваща статия „по повод...“, портрета... В редки случаи имахме за краен резултат цялостна монография. Но ако се вгледаме в тези спорадични книги, ще видим (независимо дали са посветени на дадена тематична линия или на отделен автор), че те почти винаги могат да бъдат сведени до критически сборник. Неизменно, въпреки обичайните критически „пълнежи“, те се структурират около отделни значителни творби (или група творби), изнасящи на плеците си етапите на жанровата или авторовата еволюция.

Дълго време в критическата ни практика преобладаваща се явява типът критика, която условно можем да наречем „интуитивна критика“. В това определение се съдържа не само негативен оттенък: „интуитивната критика“ изигра по отношение на развитието на нашето кино определено положителна роля. Нерядко тя достигаше до интересни наблюдения, в общи линии успяващи правилно да оцени филмовата продукция, допускайки малко грешки в йерархията на произведенията, която се стремеше да изгради и в което внимание се съществяваше. Тази критика може да бъде наречена още и „универсална“: човекът, който я упражнява, „разбира“ от всичко и критическата му дейност се разгръща в широк диапазон. За всеки факт той може да предложи подборка от съображения, която поднася непринудено вместо автентично познание. Неговото въоръжение е това на класическото образование, на широката обща култура, лишена от задълбочено специално знание.

Тази универсалност беше донякъде исторически обоснована: тя изразяваше една първична степен на синтетичност на критическото познание. Във времето, когато социологията, психологията, етнографията, етиката, политологията и др. области от социалната наука не са пълноценно развити, не са достигнали изразителна степен на диференцираност и специализация — тяхната функция се поема от критиката. Така художествената критика се натоварва със задачи от други области (инерция, която ни тежи и до днес, при много по-голяма степен на развитие на различните хуманитарни дисциплини) и преди всичко с обществено-социална критика, педагогически функции (изкуството първо си позволи например да постави проблема за диалога между поколенията) и т. н.

Излишно е даказваме, че критиката трябва да се опира във своята работа на изброяните по-горе научни дисциплини, но не и да ги замества, но не и да се превръща в тяхен популярен вариант, свеждайки в същото време художественото произведение до подходящ частен пример.

Постепенно в началото на 60-те години се забелязва вътрешно раздвижване на критическия фронт. Започва колебливото му диференциране на базата на същата универсална, интуитивна критика. Това е въпрос на превес на отделни нейни съставки, в зависимост от сферата, от която се допълват с кадри бедните ѝ редици: литературната наука и критика, публицистиката, философията, естетиката, театралната критика... Но трябващо да се чака дълго, докато настъпи едно истинско разчленяване, докато се оформят критически насоки.

Два типа критика са от значение по пътя ни към днешното състояние: социологически ориентираната и есенистичната (импресионистична) критика. Те стават изразители на важни етапи от разгръщането на сложното отношение: общество — изкуство — публика. В резултат на активността на социологичната критика нашето кино успя да се насочи към решителен поврат в тематичната си ориентация (курс към съвременната тема), да вложи актуална проблематика във филмите на тема Съпротивата, да усъвършенствува своята социална позиция и да се домогне до изграждането на повече или по-малко успешна система от художествени символи. На нея се облегна и усилието на съвременното българско кино в изграждането на жанрово-тематичната си структура, в общи линии оформена в началото на 70-те години.

Характерно за импресионистичната (есенистична) критика беше силният уклон в процеса на тълкуването към допълнително психологизиране на филмовата творба (във връзка с възстановения интерес към екзистенциалната проблематика). Обикновено неоснователно се смята, че тази критика просто съпреживява творбата (оттук и изкушението да бъде наречена „kritika za domakini“), търде често в много по-голяма степен тя я допълва и обогатява, в качеството си на един вид съавторство, изразявайки по този начин жест на вътрешна неудовлетвореност. Тя става изразител на стремежа към по-голяма художественост, на недоволство от емоционалната сухота на изкуството, което се развива под влияние на императивите на социологичната критика.

В днешната ситуация на филмовото ни изкуство тези разпространени критически типове губят почва под краката си, проявяват своята недостатъчност. Диференцирането на филмовия процес, усложняването на филмовата творба, изграждането на художествени структури, които не се побират в еднозначни тълкувания, усложнените отношения на филма с все по-комплицирания социален и художествен контекст и т. н. — налагат съществени промени в стила и методите на филмовата критика. Днес повече от всякога се чувствува необходимост от методологическо превъоръжаване.

### Проблеми на актуалното изграждане на филмовата критика

Би било логично да предположим, че това, което беше в основата на относителното единство на художествената практика и критиката (близост до фактите, общ проблемен хоризонт, прекалена ангажираност с определен вид търсение и пр.), лесно можеше да се окаже повод за конфликтна ситуация. Практиката на изкуството непрестанно поставя под съмнение критическия инструментариум; който бил незаменимо полезен, изведен вън може да се окаже недостатъчен или негоден. Успоредно с художествената инерция се появява и инерцията на критическото мислене. Критическата практика от последните години

също създаде свой репертоар от предубеждения и стереотипи. Някои от тях идват от абсолютизирането на сами по себе си правилни постановки, но повечето са косвен резултат на непредложени навреме отговори. Празнините са се запълвали с мълчаливо наложили се сами по себе си понятия, които правят „услугата“, че внасят чувството за ред в хаоса на новите филмови факти, разбира се, на цената на една приблизителна или невярна картина. И бъдещият изследовател ще се сблъска неизбежно с новите щампи, които, без да подозирате днес това, рамкират новите филмови явления.

Безспорно нашата филмова критика спомогна за протичането на някои позитивни процеси, актуализира перспективни посоки на търсене, утвърди редица нови имена — но с това, изглежда, възможностите ѝ да влияе се изчерпаха и тя вече не е в състояние да предложи особена помощ на творците. Най-характерни в това отношение са затрудненията пред социологичната критика. (Разбира се, в подхода към масовата продукция тя остава незаменима.) Може би точно поради това, че в определен момент от развитието социологичният подход беше най-високото ни достижение по посока на концептуалността. Но след това, след като осъществи и изчерпа педагогическия си патос (да научи творците да мислят не формално социално, а гражданско конкретно ангажирано), той вече не им помагаше съществено. Нещо повече, абсолютизиран, можеше да се превърне в пречка да се развиват по-нататък, да се обогатяват с други перспективи. И още нещо, всъщност най-важното, той не ги беше възпитавал да имат високи художествени стремежи, да чувствуват постоянно променящата се необходимост от ново художествено равнище, за измерване на ръста си. Социологичният метод остана безпомощен пред творби като „Последно лято“, „Авантаж“, „Вилна зона“, „Селянинът с колело“ и т. н. Така например по отношение на последния, прекалено концентрирана в проблематиката на „миграцията“, тя не успя да види в този филм новото човешко и социално съдържание, не успя да оцени значението, на вече набелязващата се нова промяна в киното. -

След един период на „любовен флирт“ отношенията между кинотворци и критика, изглежда, отново се изостря на базата на неудовлетвореност и от двете страни. (Една необходима уговорка: когато говорим за относителна неудовлетвореност от близката критическа практика, нямаме пред вид неудовлетвореността на тези, които все още живеят с представите на „рекламната критика“.) Днешната критика очаква от изкуството по-крупни постижения, задълбочаване на съвременния социален реализъм, ново проникване в действителността. А кинодейците не се задоволяват вече с досегашните методи на филмова интерпретация. Изправени са пред сложните проблеми на отношенията си със съвременната аудитория, в които критиката не е могла да им помогне с нищо, защото по същество още не се е занимавала с този въпрос. . .

На днешния етап от развитието на нашата критика е наболял проблемът за синтез на критическото съждение на качествено нов етап. Пред нас е застанала задачата да се заемем с изработването на пригоден за специфичните условия на изкуството ни „комплексен метод“. В този комплексен метод ще трябва да намерят място: логико-историческият подход, социологията на изкуството, тематиката, поетиката, структурно-типологичният анализ, „микроанализът“ и т. н.

Все пак въпреки всички недостатъци нашата критическа мисъл от последно време успя да зарегистрира едно принципно завоевание.

Едва ли е нужно да изписваме страници, за да направим констатацията, така популярна в днешните културни среди: българското киноизкуство постигна ново качество. На бъдещето принадлежи задължението и привилегията безпристрастно да отсъди какъв дял от този успех се дължи на различните звена от сложния кинематографичен организъм. Може би наред с чувствителността на водещите творчески фигури към националната съдба и националната художествена традиция, наред със стила на производствената организация и принципите на административно ръководство, известна заслуга ще бъде призната и на филмовата критика като компонент на самия кинематографичен процес. Независимо, че недостатъците не пощадяват никого, тя успя да забележи, оцени и подкрепи, доколкото скромните ѝ позиции позволяваха това, перспективните насоки в развитието на българското киноизкуство.

Няма да бъде пресилено, ако кажем, че именно критическата активност оформи идеята за съвременното развитие на нашето кино като процес. Доскоро историята на българското кино се представяше и третираше като поредица от добри филми (произведения „генерали“, ако използваме израза на Ю. Тинянов). Всяко произведение беше само за себе си и в най-добрия случай заемаше определено място в еволюцията на своя създател. Липсваше усет за еволюцията на филмовата формаза движението на водещите мотиви. И ето че напоследък категорично се изявява тенденцията на филмов процес, както и пораждането на съзнатие за филмов процес. Не става дума за една улесняваща критичната процедура терминология, а за явление, което има да играе съществена регулираща роля във филмовия ни живот. Днес е почти невъзможно за произведението да се съди само съобразно собствените му закони; прибавя се един много важен критерий — неговото място в оформения филмов процес, приносът му в развитието на специфичната жанрова или тематична насоченост на

Филмовия период, в качеството му на конкретизация на филмовия процес. (В центъра на настоящия период застана темата за миграцията, в нейното най-широко тълкуване не само като преместване на местожителството, но като промяна на духовните и моралните стандарти на личността! Някои критици обрънаха внимание на тенденцията да се обособи нов обединяващ мотив — този за реализацията на личността.) Филмовият период канализира творческите усилия в определена насока. Свързан е с едно сумарно усилие, но това не означава, че той е всеобхващащ: редица филмови факти могат да останат вън от общия поток. Разбира се, те са „извън“ по различни причини и по различен начин. Така че дори тук се съдържа възможност за грешка и проява на критическа несправедливост: творбите, невместящи се в характеристиките, определени от общото движение, остават неоценени. „Следователят и гората“ на Р. Вълчанов е един подходящ пример за „филмсамотник“, който пасивно конфронарира периода. Той остана вън от контекста на актуалното филмово търсене и не можа да придобие резонанса, който би могъл да има в една друга културна ситуация. Възможно е да се появяват обаче и други произведения, които „активно“ (зашто преосмислят редица тематични насоки и синтезират характерни търсения) да оспорят харектара на филмовия период и да доведат до цялостното му трансформиране в ново направление. Такъв е, за да останем при същия режисьор, новият филм на Вълчанов „С любов и нежност“. Такъв е „Басейнът“, такъв е „Авантаж“.

И ето ни пред последния проблем, който искам да поставя. Самочувствието от току-що анализираното достижение на нашата критика ни доведе до възгледа, макар и директно неформулиран, за критика-специалист, една по-висша разновидност на професионалиста, източник на квалифицирани съждения, опиращи се върху знания за закономерностите на филмовия процес и загрижен за бъдещото развитие на изкуството ни... Но ето че напоследък филмовата практика в някои страни, без да отрича по същество типа на филмовия специалист, поставя под въпрос неприкоснovenостта на неговия авторитет. Цитираната вече София Вожнишка пише: „Днес вместо отделен критик функционира група критици, която чрез сблъсъка на различни мнения и гледни точки развива широка гама от знания, възникващи във връзка с дадено произведение и с актуалната система на художествени очаквания.“

Ако се обърнем към нашата критическа практика, ще трябва да признаем, че, изглежда, най-голямото ни постижение напоследък беше осъществяването на относително единство на филмовата критика на базата на общоприети критерии за оценка на художествените факти и сплотеността по-скоро около обща професионална етика, отколкото около някаква естетическа програма. Това — опрято на съответни критически авторитети, изльчени от средата и принадлежащи на средата. Нашата критика успя да окаже влияние върху формирането на киноизкуството въпреки закъснението в професионалното си изграждане именно на базата на тази сплотеност и устремеността към култивиране на типа на „специалиста“.

Но сплотеността на една толкова пъстра група може да се осъществи за съжаление на много широка или много стеснена база — което е все същото. Това не можеше да не доведе до известна уеднаквеност на оценките, поддържана най-вече от страхът за това, което би дошло на мястото на грижливо поддържаната хармония. Това с времето пообедни нашата критика, заплаши да сведе различните индивидуалности до един универсален критически контур. Ето защо не закъсняха някои точни като констатация, но немного пречизирани и най-вече немного етично изказани упреки за кампанийност на оценката, за масовизиране на критическото съждение...

Днес ние усещаме нуждата от разчленяване на критическата дейност, от повторното формулиране на идеята за единството и сплотеността на филмовата критика на друга основа и около обновена програма. Тази основа е „откритият критически форум“, постоянно действуващата дискусия, която не заглажда ръбовете и не си поставя за цел справедливост в общите контури. Не едно безпринципно разслояване, което би ни върнало много назад, но една постоянно актуална дискусия, която не противопоставя критиците, а ги допълва, защото ги подчинява на една висша цел, на една обществено отговорна задача — да формират правилно съвременния етап от разгръщането на киноизкуството ни. Такава дискусия би била израз на доброто функциониране на художествената система на българското кино. Тогава ще можем да постигнем в границите на цялото ефективен критичен синтез на базата на разгръщането на различни критически енергии. По този начин би настъпило и едно равновесие между съставките на киноизкуството: критиката, третирана като отворена система, е тази форма на съществуване на критическата активност, която най-точно би отговаряла на стремежа към съвременен художествен синтез в киното на стремежа към широк съвременен социален филм-роман. Разбира се, едно такова равновесие е общо дело: то не може да се осъществи само от критиката, но и не може да се осъществи без критиката. Така че естествено се оказваме при изходната си позиция. Ще завърша така, както започнах: филмовата критика е неразделен компонент от киноизкуството. Тя трябва да има ясно съзнание за своята роля с всички произлизящи от това права и задължения.

## *От насрецната гледна точка*

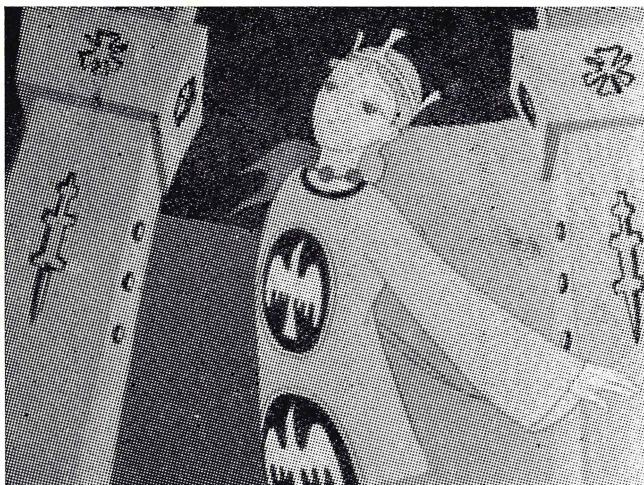
### **Още веднаж за детския анимационен фильм**

ПРОЙКО ПРОЙКОВ

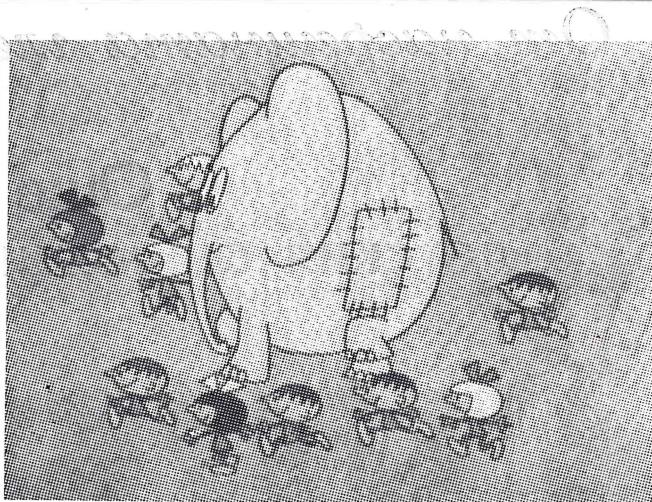
„Когато бях малък, не обичах да ме стрижат, защото върху нашите детски глави обикновено се учеха на майсторлък чираците, бъдещите бръснари. . .“ — споделяше между другото в своите беседи един от гостувалите напоследък у нас изтъкнати съветски аниматори-педагози, Роман Давидов. Последвалите мисли около изкуството за деца естествено събуждаха позабравени спомени за пионерските години на нашата анимация, когато първите опити да се правят анимационни филми бяха предимно на детска тематика. Тогава всеобщото въодушевление пред нововъзникналото изкуство в нашата млада култура беше така спонтанно, че резултатът от самото „стрижене“ оставаше в сянка.

И в духа на същата аналогия по-голямата част от творците на нашата анимация след овладяването на професионалното майсторство изоставиха детските глави и преминаха към по-висшия (както се смята и досега) етап — филма за възрастни.

Редакцията е готова да помести и други мнения по повдигнатите въпроси.



„Тайната  
на златните обувки“



„Приятелите  
на Гошо Слона“

Но аналогията не свършва дотук. С известно закъснение теорията започна своите първи изследвания (тогава просто информации) по необходимост в същата сфера. И някак неусетно с годините, ръка за ръка теория и практика или обратното постепенно се отдалечиха от отправната си точка. Така си остана неизяснено кое беше водещото начало, но едва ли има съмнение, че и двете са съпричастни в този процес. В резултат на това анимацията за деца постепенно се отдалечи от центъра на вниманието и се превърна в необходимо бреме, терен за навлизане на нови кадри и въобще в изкуство от второ качество без никакви шансове за равноправие. Дори детски филми с несъмнени качества и отлики често ставаха обект на необясними квалификации. Така например сп. „Филмови новини“ ни поднесе следната мисъл: „...Автори, чието творчество бяхме свикнали да възприемаме като амбициозно,

поставиха в порядък на почти кампанийно мероприятие по едно-две, а и по-вече детски филмчета, които обективно ги връщаха далеч назад. . .<sup>1</sup> В сред приведените примери са „Приятелите на Гошо Слона“, награден с голямата международна награда в Хихон, Испания, и „Дресура“ — златен призъор от Техеран. Награденият от Дома за литература и изкуство за деца и юноши като най-добър детски филм за 1977 г. „Крадливото кенгуру“ бе отречен без пояснения.<sup>2</sup> Въпросният институт е своеобразен показател за изискванията на широката общественост у нас и подобно противоречие би могло да бъде мотивирано. Награденият на последния фестивал в Москва „Балончето“ се оказа „великолепен детски филм, но с недопустимо ниска изобразителна култура“<sup>3</sup>, мисъл, интересна най-вече с явния си алогизъм от съчетанието на категорията „великолепен филм“, която по принцип в никаква степен не може да съжителствува с недопустимо ниска изобразителна култура.

Вероятно този списък би могъл да се окаже и по-дълъг, ако е необходимо да се доказва очевидното. Не представлява тайна, че за разлика от другите социалистически страни с течение на времето климатът около нашия детски анимационен филм прогресивно се влошаваше.

През 1976 г. в Толбухин се проведе най-крупното засега мероприятие в тази област — първият международен симпозиум, посветен на детското анимационно кино. Основният доклад „Като за възрастни, но малко по-добре“ с автор Красимира Герчева<sup>4</sup> представлява най-сериозен опит за изследване проблемите на детското ни анимационно кино до този момент.

Наред с положителните си страни обаче публикацията съдържа спорни постановки, чието доизясняване би било само от полза за повдигнатите проблеми. Да се продължи дискусията по тях би означавало да се стабилизира атмосфера на трайна заинтересованост и общо подобрене, признания за която вече съществуват. Една размяна на възгледи и противоречиви схващания би разсеяла опасността от монополизиране на теоретическото осмисляне, която засега е реална. Не бива да се подценява обстоятелството, че няма по-малко проучена, по-деликатна и неподходяща за теоретическо декретиране сфера от тази на филмовата анимация, в това число и на детската ѝ разновидност. А кръгът на онези, които биха могли да съдействуват теоретически за нейното по-нататъшно развитие, не се затваря около една или две личности.

Статията на Кр. Герчева, свързана с първия симпозиум за детската анимация, упорито лансира идеята за универсалността на филма за възрастни, възлагайки му илюзорната функция на заместител на пълноценния детски филм. Приблизително половината от публикацията е посветена на тази непонятна за конкретния си повод идея. И за да няма никакво съмнение, още в началото се прави обезсърчителният извод, че „. . . ренесансът на съвременния анимационен филм започна от своеобразното отрицание, т. е. отблъскване от детския зрител, от преориентацията му към възрастния зрител“. Звучи като цитат. . . от друг симпозиум!

Подобно дезориентиращо противопоставяне детския филм на този за възрастни сякаш цели да задълбочи съществуващото неравновесие между различно адресираните филми и представлява своеобразен синтез на негативната тенденция, причинила неблагоприятното развитие на нашата детска

<sup>1</sup> „Мултфилмът — посоки на желаното обновление“, Ивайло Знеполски, сп. „Филмови новини“, бр. 7/1971 г.

<sup>2</sup> „Българската анимация“, Любка Кулезич, в. „Народна култура“, бр. 26/1977 г.

<sup>3</sup> „Трети фестивал на българския късометражен филм — Пловдив'77“, Красимира Герчева, сп. „Киноизкуство“, бр. 12/1977 г.

<sup>4</sup> Сп. „Киноизкуство“, бр. 8/1976 г.

анимация. Буквалният ѝ превод би бил: По-далече от детския анимационен филм, за да сте съпричастни на ренесанса на съвременния анимационен филм.

В преки контакти с колеги от социалистическите страни, изтъкнати творци и деятели с международен престиж споделят схващания, далеч от идеята за отблъскването от детския филм. С чувство на понятна гордост отговорен ръководител в студията за рисувани филми в Прага разказваше за дървосекачите от планините, които вечер в кафенето обръщат картите на масата, когато на телевизионния екран се появи поредната серия от приключениета на приказно-поетичните джудженца на Зденек Сметана („Приказки от мъх и папрат“). След 30 години родна анимация с горчивина трябва да признаем, че нямаме еквивалент на подобно явление.

Преди десетина години (бр. 10 от 1969 г.) „Киноизкуство“ публикува резултатите от едно проучване-анкета, в което на базата на съвременни методи за анализ се стига до тъжния извод, че най-слабо популярното кино у нас е анимационното. Едва ли нещо съществено се е изменило оттогава насам. Да разчитаме, че едноседмичният показ годишно в кино „Култура“, годишните прегледи в Толбухин и Пловдив (които вероятно ще стават през година), както и гостуванията ни в полупразните салони на провинциалните градове решават този въпрос, е несериозно. Дори 25-годишният юбилей на нашата анимация беше чувствуван в непълен салон. От друга страна, сравнително рядкото появяване на наши филми по телевизията обикновено попада в неблагоприятно време, без предварително програмиране и поради своята еднократност минава почти незабелязано. В същото време непрекъснатият поток чужда анимация на малкия екран перманентно влияе за отслабване популярността на нашата.

За съжаление този комплекс от въпроси, в който не безуспешно е и нашето анимационно изкуство, не е намерил още своето обосновано проучване. Не беше засегнат и на симпозиума. Проблемът за популяризаторския потенциал на детския анимационен филм не беше дори докоснат. Много от теоретичните постановки се развиват откъснато от живата връзка изкуство — зрител. Новият филм, излязъл веднъж от лабораторията и преминал през тесните професионални кръгове, като съвети, комисии, прегледи и фестивали, едва ли не изчерпва своя житейски път точно в момента, от който трябва да го започне. Това създава удобството за едно по-абстрактно теоретизиране с привидно висок мерник и парадна интелектуалност. Под ударите на подобни увлечения попадна и бе ликвидирана и реалната универсалност на детския анимационен филм за сметка на лансираната универсалност на филма за възрастни. И това става по време на симпозиум, програмиран точно с обратни на тези цели.

В публикацията на Кр. Герчева например идеята за „различното естетическо отношение към филмите за възрастни и филмите за деца“ твърде произволно се илюстрира с противопоставянето на интересния филм за възрастни на н.а. Тодор Динов „Прометей“ на детския филм — екранизация на народна приказка, — „Тайната на златните обувки“ на същия режисьор. Първият като положителен полюс, противопоставен на детския, отрицателния, където „режисьорът все още не напуска утъканите пътища за комуникация с малкия зрител. . .“ Несъстоятелността на това противопоставяне е така очевидна, че самата негова авторка в друга публикация (още същата година) по адрес на втория филм, неизвестно защо преименуван на „Приказка за златните обувки“, прави значително по-различни тълкувания: „. . . Ако днес ние отново го видим, той ще ни порази със стилистическата си чистота, с колористичното си богатство и обобщеност на цветовите решения, с една дума — с правомерността на използвани изразни средства“ („Проблеми на изкуст-

вото“, бр. 3, 1976 г.).

Трудно е да се приеме, че един филм, който се движи по утъпканите пътища, ще ни порази със стилистическата си чистота. По-важно в случая е, че „Тайната на златните обувки“ е постижение за нашия детски анимационен филм. А тъкмо споменатите два филма на Тодор Динов категорично доказват обратното, а именно че по време на ренесанса на българския анимационен филм с еднакво отношение се хвърляха най-добрите творчески сили както във филмите за възрастни, така и в предназначените за децата. И тук не без тъга трябва да признаем, че точно такава беше картина на творческия климат в някои чужди студии. Какъв е механизъмът на съхранение на това еднакво отношение към различно адресираните филми? Защо той се е запазил другаде, а беше на изчезване у нас? Сега особено, след формулирането на тезата за ренесанса и отблъскването от детския филм нямаме основание да считаме нашата теоретична мисъл за несъпричастна в това отрицателно явление.

Проблемът за изобразителните стилове в нашите детски анимационни филми и свързаните с тях въпроси за стилизация и условност са от първостепенна важност. Тяхното теоретично изясняване би било от несъмнена полза за творческата практика. Те обаче не могат да бъдат изчерпани с повърхностни размишления за стилистика и условност въобще в нашия анимационен филм. Особено когато за целта се прибягва до несъстоятелни примери, предимно из филмите за възрастни.

Сериозни резерви предизвиква например констатацията за напускане „сферата на пълната илюзия за реалност и натуроподобие“, подкрепена с примери като „Гръмоотводът“ и „Ревност“, едни от най-хубавите филми на н. а. Тодор Динов. . за възрастни. Оригинални и неповторими, те сами по себе си повдигат следните съображения. Както е известно, и гръмоотводът, и нотите представляват една своеобразна предварителна стилизация. Тяхната натурина реалност в никаква степен не съответствува на общоприетата представа за натурност. По същество гръмоотводът е технически модел-дизайн. В съвременната промишленост това е дело на художник-дизайнер. Неговата характеристика по необходимост е изразена с три, четири чертички от художника на филма.

Нотите по начало представляват уловни знаци за графическо означаване на музикалните тонове и във филма „Ревност“ по чисто художествени съображения са използвани в тяхната „натурина реалност“. Още по-фрариращ е примерът с „Парад“. Шахматните фигури са типичен пример за художествена стилизация с обемни средства, на войници, офицери и пр. Това е тяхната натурина същност. Поради това всеки малчуган ги приема като та-кива, без дори да подозира за съществуването на филма „Парад“.

Разбира се, обективната картина е далеч по-многообразна и трудно се обхваща с няколко реда. Но и при най-бездобидните случаи на теоретизиране (за каквото навсярно се считат детските филми) не бива да се подценява фактът, че анимацията е сложен синтез преди всичко на изобразителното изкуство с киноизкуството, като при отливането на крайния художествен резултат равноправно участие взимат и драматургията, режисурата, анимацията и музиката. Така че, когато се говори например за висока или ниска изобразителна култура на даден филм, наложително се изисква специалната лична квалификация в същата област. В противен случай сферата на филмовата анимация става прекалено обходостъпна за всякаакви изследвания.

Когато се осмисля теоретически цялото развитие на детския ни анимационен филм, не е редно, както стана на симпозиума, да не се отбележи, макар с няколко реда, цялостното творчество на режисьора, единствен останал верен

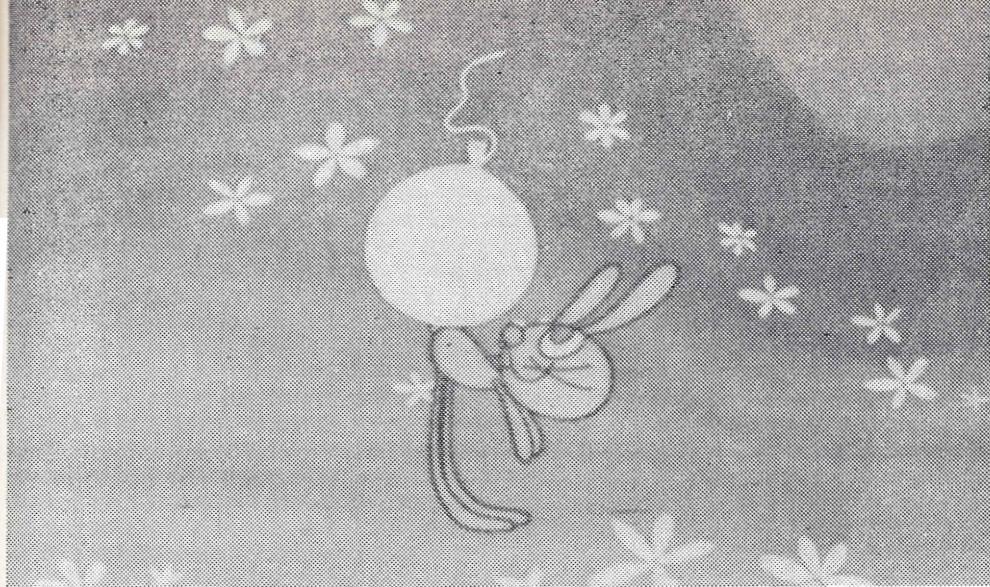
на детския филм. Наистина при много други поводи това явление е отбелязано, но още по-непонятно е неговото подминаване на първия симпозиум по детска анимация. Известно е, че в творчеството на Радка Бъчварова (общо взето, на високо равнище) се открояват отделни постижения наравно с върховете на нашата анимация изобщо. Канадски специалисти десет години след създаването на „Снежният човек“ ни изпратиха възторжената си оценка, квалифицирайки го като „един от най-хубавите филми за деца“. Сравнен с дълга поредица наши филми за възрастни, „Снежният човек“ категорично доказва, че е създаден „като за възрастни, но малко по-добре“. И до днес той си остава ненадминат еталон за голямата детска драматургия (Анжел Вагенщайн), това, което най-рядко се появява в студията.

Подминаването на това явление в публикацията на Кр. Герчева бе „компенсирано“ с отделяне необичайно много място за един от останалите филми на същия режисьор, „Пистолетът“, за да се стигне до съмнителното обобщение: „Другата крайност в нашите детски филми е натоварването на героите и техните действия с прекалено много значения и допълнителен смисъл, който именно поради тази претрупаност не може да достигне не само до детското съзнание, но и до възрастния зрител.“ Ако отнесем тези изводи към немалобройната ни продукция от средни филми за възрастни, вероятно ще останем изненадани от принципиалната им правота. Отнесени към детския филм, те трудно могат да намерят опора в друг пример освен „Пистолетът“.

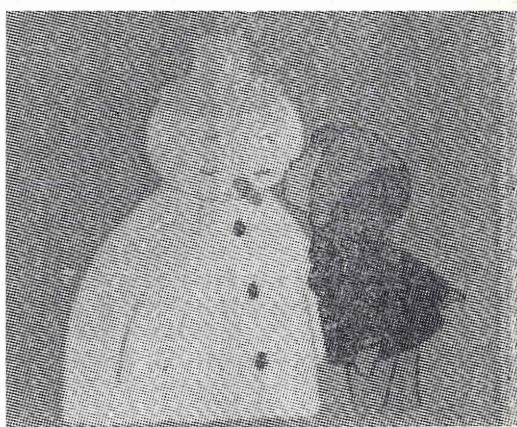
Всъщност този филмов пример може да се използува като повод да се продължи разговорът по един друг, специфично анимационен проблем — този за органичното единство на изобразителен стил и анимация (графичен образ и движение). Независимо от своята художествена пълноценост изобразителният стил на „Пистолетът“ сковава анимационната пластика. Немалък брой наши филми са реализирани в този несъмнено издържан естетически стил. Неговата графична линия обаче дори чисто оптически винаги се е оказала трудно преодолима преграда за анимационното одухотворяване на образите. В основата на тази изобразителна линия беше залегнала по същество несъстоятелната концепция за така наречената „т в ъ р д а“ анимация. Практически това са предпоставки за елиминиране разликата между пластически по-бедната изрезкова и най-богатата в това отношение рисувана анимация. Редица наши рисувани филми сякаш демонстрираха колко ефектно могат да имитират изрезковата анимация. Докато непостижимата цел на изрезковата анимация винаги е била пластичното богатство на рисуваната. Изключението и тук не опровергават правилото. Ролята си на „първа цигулка“ в анимационната оркестрация рисуваният филм дължи именно на тези свои потенциални възможности. Друг е въпросът, ако те не се използват пълноценно по едни или други причини. От особено значение е спазването на тези принципи при детския анимационен филм.

Наистина при анимацията винаги е рисковано да се говори за общовалидни истини и все пак съществува съвращането, че по степента на чисто анимационното пластическо богатство се съди за професионализма на отделния филм. Наивни са опасенията, че това застрашава идеиното богатство на филма. Напротив, първото винаги е било най-ефикасното средство за разкриване на второто богатство. Съществуват признания, че „твърдият“ период при нас е изживян. Не е излишно да се отбележи обаче, че това не беше период на обогатяване стиловете на движение в нашата анимация.

Опитите да се категоризират българските анимационни филми въобще по „модели“, дори когато те са „классически“, не предизвикват спонтанно удовлетворение. Във всеки филм-постижение се съдържат някакви белези на уникалност и индивидуална неповторимост. Дори само от респект пред гор-

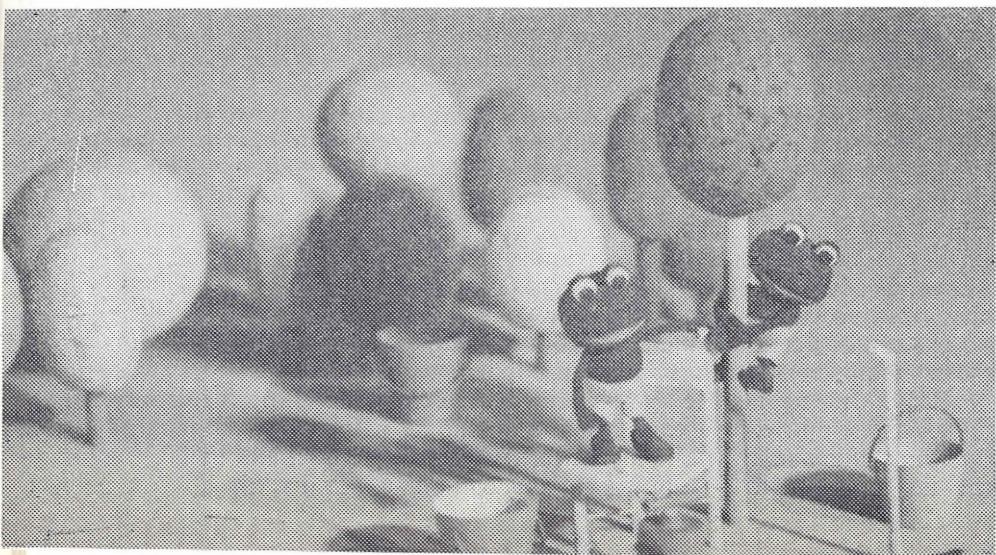


„Балончето“



„Снежния т човек“

„Премеждието“



ното не е наложително те да се извеждат в категорията „модел“. Изобщо усилията да се доказват общовалидни истини, относящи се за всички прилично направени филми по света, да се припишат тези истини единствено към нашия филм за възрастни, с което последният се утвърждава като изкуство за всички, практически не водят до никъде. Както „простотата на сюжета“, така и „надхвърлянето на конкретната видимост“ до извеждането на „обобщения символичен образ и синтезираната мисъл“ са атрибути на всички добре направени анимационни филми изобщо. Използването на същите за доказателство, че децата са „в състояние да приемат първия план на повествованието“ на всеки анимационен филм, дори ако за това способствува „динамиката на екранното действие“, е поредното усилие да се замени детската проблематика с тази на филмите за възрастни.

Добре известно е, че динамиката е характерен белег на анимационното изкуство въобще и не представлява открытие или черта на отделна анимационна школа. В голяма част от чуждите филми дори по своя темп и ритъм тя определено превъзхожда динамиката на нашите филми. Изобщо темпоритъмът не само в нашия детски анимационен филм е проблем, ненамерил все още най-адекватната си реализация. Темпоритъмът на анимационния филм, неговата динамична структура е ваятелско и същевременно музикално изкуство. Моделирането на капризните извивки по неговата крива, синхронизирани с извеждането на характерите и основната мисъл, са белези на професионализъм от най-висока категория. Нерядко анимационната „ злоупотреба“ със скоростите и времето, съчетана с гегове и находчивост, представлява част от специфичното очарование на това изкуство. Всеизвестна е, особено при децата, склонността към динамични перипетии, което съвсем не означава непременно тематична ограниченност. В чужбина е широко разпространен методът на работа по предварителен запис на музиката и цялата фонограма. Заедно с режисьора композиторът става „основоположник“ на цялостната музикално-ритмична структура на филма, а неговият темпоритъм се превръща в музикално понятие.

Твърде прибързано е да се доказва, че изобщо динамиката способствува за възприемането от децата на първия план от повествованието на всеки филм. Едва ли се нуждае от доказване обратното, че съществуват немалко филми, които — независимо от проблема за динамиката — затрудняват дори възрастните и в никаква степен не достигат съзнанието на малкия зрител. Единствената реакция, която те предизвикват в него, е отегчението. Известно е също така, че има филми, които въобще не бива да се показват на децата. И съществуват филми за всички възрасти, които могат да бъдат изследвани във връзка с детското възприятие.

Що се касае до външната динамика, тя задържа вниманието не само на децата. По този повод в „Техника на филмовата анимация“ от Джон Халас и Роджър Менвъл четем: „Очевидно движението е същността на анимацията. Движението е една от съществените черти на самия живот. Както животни, така и човешки същества непрекъснато се изявяват чрез движението и притежават силни емоционални реакции спрямо същества и предмети, които се движат. Особено такива, които се движат бързо.“ По силата на тази безспорна логика детето също реагира на всичко, което се движи пред очите му, било то механични играчки, калейдоскопични картички, предмети и живи същества в движение или анимационни образи.

В духа на познатите усилия ни се обяснява, че „Българският анимационен филм притежава едно крайно важно за изкуството за деца качество, а именно: динамиката на конфликта има адекватна външна изява в динамиката на движението“ — поредната общовалидна истина, от която с неочекан-

вана лекота се стига до извода: „Статиката идва да замести стремителния ход на действието, трансформирајки движението в нова форма на проявление — покоя.“ (!) В цялата ни досегашна продукция трудно може да се намери друг освен приведения пример „Маргаритката“, докато в чисто детската продукция това е невъзможно. Изобщо функцията на статиката в анимацията е не да замести динамиката, а да обогати нейната ритмика. А „новата“ форма на движението, „покоят“ в това динамично изкуство, поражда основателни съмнения.

Аналогични са разсъжденията за „родството на българския анимационен филм (като цяло) до детската аудитория“ поради „близостта на изразните му средства до конвенциите на детската игра“, нов аргумент за „безпогрешността“ на практиката чрез филмите за възрастни да задоволяваме децата, защото „кодът на българския анимационен филм се доближава до безграничната фантазия на детската игра“.

Водени от постоянния стремеж да универсализираме значението на филма за възрастни, нека не се заблуждаваме по един не маловажен въпрос. Повече от съмнително е обобщението: „Комичното като естетическа категория неотстъпно присъствува в българския анимационен филм за възрастни.“ Безсъмнено „то е най-понятната за децата естетическа категория“. Но като изключим най-хубавите филми на з. а. Донъо Донев и още няколко случая, които се броят на пръсти, едва ли можем да твърдим, че „комичното неотстъпно присъствува“ в нашите филми за възрастни. Без да се омаловажават останалите им достойнства, твърде пресилено и дезинформиращо е подобно твърдение за нашите филми за възрастни. Картината и тук е многообразна и варира от съзнателното отхвърляне на комичното именно като естетическа категория в значителна част от най-претенциозните ни филми, преминава през частичните сполуки и отделни попадения в иначе старательно търсения комизъм и се стигне до пълната безпомощност на подобни усилия.

Разбира се, един филм може да бъде естетически пълноценен и без наличието на комичното, както и да бъде комичен, без да е идейно беден. Но трябва изобщо да не познаваме зрителя и особено нашия зрител, за да не знаем, че при срещи с анимацията очакванията на малки и големи са именно очаквания за срещи с комичното. Досадно или не, трябва да се примирим с този факт, а може би и да се съобразяваме с него. Кухнята на нашата анимация е мястото, където е пределно ясен смисълът на афоризма, че няма нищо по-сериозно от хумора. Впрочем комичното и в анимацията ни е така дефицитно, както и в игралната продукция. Възникват съмнения дали наред със слабостите по разпространението недостатъчният комизъм в нашите филми не е една от причините за слабата им популярност у нас.

При детския анимационен филм комичното, без да се абсолютизира, може да се нарече проблем №1. С всичките си нюанси и структури неговото присъствие се отчита незабавно, а действието му е магнетично. Когато пред очите на детето очарованието от самото раздвижване на рисунките се съчетае с комичното, без преувеличение, въздействието е хипнотично. А детският филм и особено детският сериал се оказаха благодарен терен за разгъване на незабравими сюжети, ситуации, образи, базиращи почти изцяло своя успех и популярност на комичното. Някои от най-сполучливите образи в серийте на чуждестранните колеги осъществиха такава експанзия, че се превърнаха в социологически феномен. Те просто станаха част от бита и съзнанието на милиони хора из целия свят. Най-агресивните от тях слязоха от екрана и нахлуха в самия живот, сред хората, настанявайки се трайно по козирки и фланелки, по витрини и автобуси, та дори най-предизвикателно и по стени на родния киноцентър, където между другото се създава и българската

анимация. Можем да допуснем, че тук има елемент на деформация или склонност към кич, но трудно ще оспорим, че това явление символизира една невероятна готовност или глад, една всеобща психическа нагласа към очакване на срещи с подобни любими анимационни образи. Нещо, за което всеки творец може само да мечтае. А как той самият ще пълни тези образи със смисъл и идейно богатство, си остава негов проблем.

И тук логически възниква въпросът, доколко ние се ползваме и до каква степен се разминаваме с тази обективна даденост. Дали не сме в сериозен, дълготраен дълг преди всичко към нашия малък (пък и голям) зрител, до който рядко и твърде трудно се издигаме, мислейки в същото време не без увереност, че се спускаме! Не би било безинтересно да се потърси едно по-задълбочено теоретическо осмисляне на всички тези живи явления и процеси, вместо да се ограничаваме с неубедителните констатации, че неотстъпно присъстващият комизъм в нашите филми задоволява и малки, и големи. Да се компенсира неговата дефицитност с теоретизиране върху безпомощността ни в тази насока едва ли е разрешение на въпроса.

В областта на детските сериали нашата анимация направи вече своите дебюти. Независимо от първите скромни резултати и „Двете жабчета“ (куклена), и „Жоро, Шаро и Мара“ (рисувана) веднага установиха една повишеная степен на контактност и популярност, което беше отразено и в публикацията на Кр. Герчева: „. . . Поддавайки се на личните си пристрастия, не мога да не отбележа, че тези филми се гледат с голям интерес от детската публика“, за да се обобщи набързо: „А това значи, че в тях са напипани някои особености на изкуството за деца.“ (!)

Още с първата си поява жабчетата плениха малкия зрител с непринудения си чар като типаж — един от решаващите проблеми на всеки анимационен филм. Тук трябва да се отдаде заслуженото на художник-постановчика Доноо Донев, създател на този типаж. Съществува теоретическа вероятност това да е първата от „напипаните особености“ и предпоставка за успеха. Всеки сериал има своите силни и по-слаби филми. Дори такава краткотрайна поредица като „Двете жабчета“ (само четири серии) направи своето постижение в „Премеждието“. Може да се съжалява, че и без пророкувания този сериал „секна така неочеквано, както неочеквано се появи“. А може би една по-голяма доза родителска загриженост към нея от страна на теорията би стимулирала по-нататъшното ѝ развитие. Индивидуалната неповторимост и виталност на жабчетата твърде лекомислено бе пожертвувана за сметка на сравнително по-бледата в това отношение нова куклена поредица и главен герой (отново) Шаро. Освен неуместното дублиране на имена на герои в сравнително малкия брой сериали у нас тази поредица по-трудно ще достигне завоеванията на жабчетата, тъй като и типажът, и характерите в нея различат предимно на външната ситуация. Третият куклен сериал с герои-мишоци е по-сilen в това отношение. Но като се започне от Мики Маус насам (та дори и преди това), създадени са толкова много филми с герои-мишки, че да се изгради нов, ярък в своята жизненост образ с подобна характеристика е трудно постижима задача.

Очевидно изграждането на характерите е проблем не само при детските и не само при анимационните филми. Единствената засега детска рисувана поредица „Приключенията на Жоро, Шаро и Мара“ бе създадена с общите усилия на трима редактори, трима автори, трима режисьори и двама художници. В характеристиката на главния герой Жоро първоначалният творчески екип (с редактор Кр. Герчева) бе заложил чертите на малкия рицар с къси панталонки. В своето развитие от серия в серия това добро начало неусетно се обогатяваше. Доизгради се един относително ярък характер, първото ус-

ловие за жизнеспособността на образа. Тласкан от най-чисти подбуди и подпомаган от верните си приятели, Жоро се бори с изпречилите се на пътя му двукраци и четирикраки палавници и според силите си установява свой ред и справедливост, помагайки на изпадналите в беда. След отчитането на „по-точните ориентирни на характерите“ да твърдим за образа на Жоро, че бил палавник, е едно неразбиране преди всичко на собствените добри намерения.

И понеже положителен герой дори в детския сериал не се създава лесно, Шаро наистина е „верен“ приятел, но значително по-беден и безличен като характер (става дума за рисувания Шаро). Третият положителен герой, котката Мара, се оформи като карикатурно смешноват, своенравен, но предан участник в дружината, значително по-жизнен и от двамата Шаровци. Това е поредното, макар и немного убедително доказателство за приноса на карикатурното начало за виталността на образа. Не само при детския ни филм наличието на карикатурност в характеристиката на образа значително побързо сближава героите с техните зрители.

Изобщо целият, макар стихийно натрупан опит от досегашните ни сериали би могъл да бъде осмислен в една нова, по-мащабно замислена, рисувана детска поредица, на която да се възложи и стратегическата задача да спечели нов терен в сърцата и умовете на нашите малки зрители преди всичко. Ако се постигне, това няма да остане незабелязано и от останалите категории зрители. Резултатът би бил една по-голяма популярност на нашата анимация. Едва след постигането на тази цел може да се надяваме за реализирането на една от най-благородните функции на анимацията въобще, а именно привличането на максимален брой малки и големи хора в прекрасния свят на изкуството. Потенциалните възможности на филмовата анимация в това отношение са наистина безгранични. А универсалността на детските филми наред с тези за всички възрасти, тяхната контактност и пробивна сила ги превръщат в своеобразен тактически авангард в похода на анимацията към зрителя. От техния пробив могат да се възползват останалите жанрове. А не обратното! Сентенциите за съвременния ренесанс на анимацията, базиращ се на отблъскването от детския филм, разкриват вредни пристрастия и говорят за разминаване с фактите от живота, за подценяване на последния, най-важен етап от създаването на всеки филм — срещата му с живота на хората.

Еднакво непрепоръчително е и в практиката, и в теорията да навлизаме в деликатно чупливата, но прекрасна сфера на детския анимационен филм като бръснарските чираци при стриженето на детски глави. А когато като девиз използваме забележителната мисъл на Горки, че за деца трябва да се твори „като за възрастни, само че малко по-добре“, нямаме основание да елиминираме и случаите, когато теоретически съучастуваме в решаване наболелите въпроси на едно конкретно изкуство за деца.

# **Художествен образ и художествена образност в документалния филм**

СТЕФАН ДЖАМБАЗОВ

Преди появата на телевизията като естетически феномен границите на документалното кино бяха сравнително по-ясно очертани. В тях се включваше всичко, което предлагаше реалната, автентична действителност (въпреки че и по този въпрос не винаги е имало пълно единодушие). Но с появата на телевизията, с нейната възможност за всеобхватност и актуалност на предаваната информация позициите на документалното кино трябваше да бъдат разгледани. В световен мащаб конкуренцията на документалната по своята природа телевизия в първоначалния момент доведе до криза в документалното кино. Постепенно обаче тя беше изживяна, като се получи едно взаимовлияние между изразните средства, което бе насочено към обогатяване и същевременно ясно разграничаване на телевизионните предавания от документалните филми. Документалното кино намери своята нова задача, определена най-общо като разкриване проблемите на времето чрез автентичен филмов материал от по-философска, общочовешка позиция.

За съжаление все още непълната изясненост на границата между двета вида, опериращи с конкретната, автентична действителност, довежда понякога до абсолютно необосновано използване термина „документален филм“ за най-обикновени телевизионни предавания. От своя страна документалният филм бива определян като „публицистичен“, „социологически“ и т. н., което на практика изтъква една или друга страна при подхода, докато на по-заден план остава изискването той да е преди всичко изкуство. А това е посоката, в която според мен би трябвало да се търси разграничаването на документалните филми от телевизионните предавания (трактуващи в известна степен един и същ жизнен материал), като подходът би могъл да бъде публицистичен или социологически, но самото внушение и изграждането да се осъществяват по законите на изкуството.

Всичко това налага необходимостта да се изясни спецификата на художествения образ в документалното кино като основен носител на художествеността. Разрешаването на този въпрос се усложнява от сложността на творческия процес, от многообразието на художническите индивидуалности, от специфично-субективния творчески акт. Ето защо разглеждането на постановия проблем няма претенциите да обхване всестранно спецификата на художествения образ в документалното кино.

„Художественият образ е цялостна и завършена характеристика на жизненото явление, съотнесена с художествената идея на произведението и дана в конкретно чувствена, естетически значима форма.“<sup>1</sup> Това означава, че художественият образ е определена форма на образно познание за света, което се постига от човешкото съзнание. Тази възможност се определя от способността на съзнанието да съди за общото въз основа на конкретното и въз основа на единичното, което отразява един от основните закони на диалектиката — за съотношението на частното и общото.

Ако приложим тези изисквания към документалния фильм, ще забележим, че създаването на художествен образ на действителността с фактите от самата действителност се определя от възможността в конкретната случка или явление да се открият връзки и взаимоотношения, които значително я надхвърлят по своята човешка значимост. Същевременно художественият образ представлява цялост, синтез на тези връзки и взаимоотношения, образно конкретно обобщение на отразената действителност.

Изграждането на художествения образ в документалния фильм се различава от този при другите изкуства. В документалния фильм е много трудно детайлното изграждане психологията на личността в многообразните ѝ прояви в обществения и личния живот. Поради това беше необходим такъв подход, чрез който да се постигне саморазкриването на героя, включващо в себе си всички връзки и взаимоотношения, които остават извън сферата на филма. Така се стигна до естетиката на „говорещия човек“. Белег и критерий за художественост станаха естествеността и простотата на житейската философия на героите. За съжаление някои творци превърнаха този метод в канон поради неговата на пръв поглед простота и достъпност. Те подмениха разкриването и саморазкриването на героите с голата им декларативност, изказанието им съкровени мисли — с прости фрази. Това беше резултат на повърхностно отношение, което веднага лиши филмите от художествени качества. Защото художествеността се определя не от това, дали героите говорят или не, а от това, какво говорят. Дали в техните думи прозират духът на времето, социалните условия, които са ги възпитали да мислят по този начин — ето критерия за значимостта на подхода. Същевременно документалното кино не се е отказало да търси и други начини за **синтезно** пресъздаване на действителността.

В повечето случаи документалният филм е кратък, което изисква наличието на конкретно и ясно определена тема или проблем. Следователно много важно значение за създаването на художествения образ има правилно избраната тема или обект. Това е така, защото в някои житейски факти или проблеми е заложена възможността за обобщение, за разкриване на цялото в тях. Тяхната конкретна фактологическа достоверност е необходима дотолкова, доколкото чрез нея се разкриват по-големи, общочовешки проблеми. И именно в трактовката на проблемите и случките може да се очертаят разделът между публицистика и изкуство. Л. Черноколова в книгата си „Съвре-

<sup>1</sup> Зись, А. Искусство и эстетика. Традиционные категории и современные проблемы. М., Искусство, 1975, стр. 107.

менното българско документално кино“ отбелязва: „Ако интересът на публицистиката е насочен към трактовката на проблеми с обществено-политически характер, които имат значение именно днес, във всеки конкретен, а понякога и локален в своята значимост обществен контекст, то изкуството е насочено към познание на по-същностните процеси в живота и не е толкова „заземено“ с проблематиката си. При това то за разлика от публицистиката не претендира за утилитарно значение, за пряка намеса в практическия живот на общество.“<sup>2</sup>

Търсениято на такива теми, които да изразят по-общите проблеми на света и в които той да бъде отразен синтезно по законите на изкуството, доведе една поредица от странни герои. Началото им постави Илко Дундаков със своя филм „А пожари няма...“ Това е филм за един пожарникар, който буквално „гори“ от творческа енергия. На пръв поглед той създава само все-възможни „щуротии“ — иска да си направи балон, облечен като пират, заедно със свои приятели строи лодка на Дунав, пише романи, рисува, но ако се гледаме по- внимателно и се замислим, ще открием зад парадоксалността на поведението образа на человека-творец, невероятен и може би смешен, но енергичен и индивидуален. Всъщност какво беше новото — отново в центъра на изследването беше личността със своите неповторими качества, но вече показана не чрез саморазкриване, а в действие (и то конкретно, филмово). От друга страна, тя беше изведена до нивото на символ, който надхвърля конкретната жизнена съдба.

Не всички филми за герои-чудаци обаче успяха да достигнат художествени външения. Всъщност това се определя от наличието на определени качества в самите герои, които ги правят носители и на обобщаващото. В крайна сметка авторите по този начин не създават активно образ на действителността, не я изразяват. Тяхната роля свършва до откриването на такъв „чудак“ и създаването на подходяща атмосфера за неговата изява. Или самият „чудак“ сам за себе си представлява някакъв символ. Понякога това не е достатъчно и изключен от социалния контекст, неговият образ се разпада, губи своята значимост. Особено когато става дума за „чудак“ с отрицателен знак, какъвто е героят от филма „Къщичката на мечтите“ на реж. Слав Бакалов. Цялата своя енергия героят на филма е впргнал за създаването на безсмислен и грозен „кичов“ свят в своята стара двуетажна къща. Тя е разделена условно на северно и южно полукълбо, като всяка стая е подредена в стил на различни народи, има Северен и Южен полюс, кучета с шейни, бели мечки (синът му си облича меча кожа) и т. н. И всичко е направено по евтин и безвкусен начин. Сам по себе си, изолиран от социалните си корени, образът на този човек се превръща не в художествен образ, а просто в патологичен случай. Режисьорът е усетил тази непълнота и се е опитал да потърси известна социална значимост чрез включване по асоциативен признак на предмети, носители на кича в съвременния живот. Например, когато героят удря някаква камбанка, се появява също камбана, удряна от келнер в заведение на „Балкантурист“ по Черноморието. Но този начин е твърде повърхностен и не успява да предаде на образа художествена завършеност. Въпреки всичко далеч съм от мисълта да отрека по принцип правото на съществуване на такива герои в документалното кино, защото те създават част от атмосферата, която е преграда срещу унифицирането на индивидите.

Много често понятията художествен образ и художествена образност се смесват. Но докато художествният образ представлява образът на действителността в цялата ѝ пълнота, създаден в съзнанието, то художествената об-

<sup>2</sup> Черноколова, Л. Т. Съвременното българско документално кино. С., Наука и изкуство, 1977, стр. 144.

разност включва структурата и средствата, с чиято помощ се създава този образ. Съществуващата действителност трябва да се изрази по някакъв начин и да се предаде на реципиента, който да изгради в съзнанието си образното познание за света. Именно това изразяване, кодиране на действителността се извършва със системата на художествената образност. Така може да се говори за наличието на образ-знак. Неговата роля при създаването на цялостния художествен образ е много голяма и поради това, че отговаря на същите изисквания.

По своята природа образът-знак притежава известна условност, много-значност и за него може да се говори като за символ, който извежда конкретната случка в по-абстрактни категории и създава условността и на художествения образ. Същевременно той се отличава с конкретна сетивност, която му придава емоционално-чувствена окраска. От друга страна, информацията, която се съдържа в него, е много по-богата от съществуващата например в подобната лингвистическа единица поради това, че в образа тя е концентрирана, поднася се в цялост, а не е разчленена, както в езика. Още много преди появата на киното образът-знак е бил основна единица в пиктографската писменост. Сам за себе си той е представлявал самостоятелно, завършено информационно звено, а в комбинацията с другите знаци-образи е получавана цялостно развита мисъл. Именно тази възможност — да се получи художествено познание за света на основата на образно-знаковата, конкретно чувствена система при нейното монтажно изграждане, според мен е един от пътищата за развитие и на документалното кино.

Въщността целта е да се създаде интерпретирана картина на действителността, която органично да я изразява. Или по-точно — авторът, внимавайки в явленията от действителността, да намери този реално съществуващ документален образ за нейното изразяване, който да отговаря на филмовата специфика, т. е. да бъде процес, развиващ се във времето и пространството, съдържащ обобщение. Или разбирането на автора за света да бъде кодирано чрез образи-знаци и така предадено и разбрано от реципиента. Образното мислене представлява средство за авторско изразяване и създаване на художествен образ.

Символната образност като структура на художествения образ (за разлика от другите му видове) все още почти липсва в българското документално кино. Един от малкото фильми, в които е подходено по подобен начин, е „Въздух“ на реж. Оскар Кристанов. Тук няма да разглеждам доколко сполучливо е изградена цялостната структура на филма или дали това е най-правилният подход за разглеждането на тази тема. В случая по-важно за нас е друго — че на основата на натрупаните отделни факти за замърсяването на въздуха авторът преминава към размисъл във филмови образи. И човекът, който имитира птичите звуци, и строителните макети, появяващи се на този звуков фон, и затворената зад витрините трева — всички тези образи-знаци в съпоставката с пушещите и обещанията, че нещата ще се оправят, създават това емоционално и мисловно образно внушение за погубването на природата.

Много важно е да се отбележи, че тази образна структура се създава само когато е споена от мисълта. Интересно в тази еръзка е, че човекът, който наподобява различни звуци, е включен като епизод в друг филм на същия режисьор — „Надвречер“. Но там поради липсата на ясна обединяваща авторова мисъл, съвръзваща отделните образи, се получава неопределённост на епизода и се нарушава образната структура, което пък води до неизясненост на цялостния художествен образ. Същидни са връзката и взаимодействието между художествения образ и образността.

От друга страна, образите-знаци биха могли да бъдат разделени на два вида. От една страна са много познатите, еднозначни по своето съдържание, като например: развянето съветско знаме над Райхстага — символ на победата, крачещите хитлеристи и факелните шествия — на грубата сила, доведена до абсурд, тичащи деца в паркове и градинки — символ на живота, и т. н. Или пък често срещащата се комбинация: играещи безгрижно деца — крачещи вражески войници или нещо подобно. Такива образи-знаци поради своята еднозначност не са зависими от монтажния контекст, в който ще бъдат включени, но именно поради това, че не носят нова информация, те вече не въздействват така емоционално и смислово, както е било при началните им показвания. В този случай неминуемо се получава илюстративност и за това тяхното използване трябва да става много внимателно. Съвсем друг е случаят с образите-знаци в споменатия филм на Оскар Кристанов, където тяхното значение се реализира едва в монтажната структура.

В образната система на „Въздух“ има още два момента, които заслужават допълнително изясняване и развитие. От една страна, тези образи-знаци, за които стана дума, са въведени до известна степен изкуствено, не се вплитат съвсем органично, докато като че ли за документалния филм е по-близко търсено на обобщението или коментарът в рамките на самия проблем или факт.

Вторият момент е, че е възможна и друга образно-знакова структура. Както стана ясно, във „Въздух“ самите образи придобиват значение и изразителност едва в монтажа, вътре в себе си те нямат развитие. Възможно е създаването на такива образи-епизоди, които, съдържайки символно значение, притежават и вътрешно развитие. Такава структурна единица съществува например във филма на М. Ром „Обикновен фашизъм“. Там има кадър, в който Хинденбург, правейки преглед на караула, се обърква и влиза в редиците на войниците. Ром извежда символното значение на този случаен епизод и го превръща в образ на объркаността изобщо на стария канцлер. Подобен опит прави Весела Зарева във филма си „Техният свят“. В него към края се появява епизод, в който бившият американски президент Никсън, разхождайки се по една улица, спира пред две ваксаджийчета и едното бързо започва да му лъска обувката под безучастния поглед на второто. След като то свършва работата си, Никсън отива при другото и му дава да лъсне втората обувка. По този начин ги поучава, че хората трябва да бъдат равни, да работят по равно и да получават еднакво. Този самостоятелен епизод дава допълнителна възможност за изграждане на художествен образ, тъй като е процес, който изразява и самостоятелно идеята за социалната демагогия.

Такава образна структура, която съдържа обобщаващи и коментарни, отделни, завършени в развитието си епизоди, може да бъде създадена и при улавянето на случаи от действителността. Например по една алея в градината момче весело скачаше, тичаше и риташе камъче. Непознат възрастен човек се спря, изгледа го и каза след него: „Така най-бързо се късат обувките.“ Детето не му обърна никакво внимание и продължи да си рита камъчето. А човекът гледаше след него.

Ето това е един действен образ в споменатата структура. Той изразява както радостта и младостта, енергията и безгрижието, така и „разума“, идващ с годините, и известна тъга и болка от тяхната преходност. Тази конкретна случака надхвърля своята конкретност и се извсиява до общофилософската, общочовешка реалност. Същевременно в нея се съдържа емоционалността, а и в много по-голяма степен информативност, която в синтезирана образна форма довежда художествено внушение за човешкия живот. Разбира се, че тя също не може да съществува самостоятелно и трябва да бъде включена в цялостна образна система.

В обкръжаващата ни действителност могат да бъдат открити много такива случки, които акумулират в себе си различни общофилософски идеи в образно-действена форма. Наистина тяхното откриване и фиксиране изиска по-продължително наблюдение, но затова пък са и по-ценни. Документалното кино дори има преимущество пред игралното в този случай, защото за сметка на невъзможността да изгради развиващите се детайлизирани характеристи, образната му система е реално съществуваща, което я прави още по-жизнено убедителна за разлика от конструираната в игралното кино. Но нейното създаване е възможно чрез внимателно наблюдение на живота и съзнателното търсене и откриване дълбокия смисъл в обикновените житейски факти.

Може би един от най-ярките примери за реализиране на такъв подход намираме в последния филм на режисьора Никола Ковачев — „Зимно време“. Целият филм представлява един образ — на човека и неговия живот. След красивите селски пейзажи се появяват бързаци с бохчи и дамаджани хора. Празник е. Кръчмата работи, някъде се женят, други колят прасе. После се мият. Жivotните гледат. Хората ядат пържоли. Но зад всички тези обикновени ежедневни факти авторът достига до философски внушения чрез емоционално и мисловно наблюдение на човешките реакции в различните етапи на празненството. Същевременно отделните факти заживяват по особен начин, превръщат се в образи — така е с детенчето, което наблюдава, с животните, които също ядат, с гробището, на което са се събрали жени, и отново празненството продължава под кацналата над къщите безстрастна луна. Един филм за българина и дори за човека и за отношението му към света, за отношението на света към него, изграждащ цяла философия върху напълно ежедневни, обикновени, познати всекиму факти (много голяма е заслугата и на музикалното оформление на Жени Парлапанова), което е може би и най-голямото му достойнство.

Изясняването на художествения образ в документалното кино е задача изключително трудна и многостраница. На първо място трудността се определя от съществуващата известна неизясненост изобщо на естетическата природа на художествения образ, а още повече в документалния филм, използващ и организиращ реалната, автентична действителност по законите на изкуството. Второ, самото изграждане на художествения образ е до голяма степен въпрос индивидуален, дълбоко специфично субективен творчески акт, което оказва влияние и при неговото анализиране. Защото е много трудно да се определи какво точно изведенъж запалва искрата в едно произведение и то заблестява с пламък на изкуството, а дори и да се открие, то може да се разглежда до голяма степен конкретно и едва ли ще бъде приспособимо в друг случай и при друга конструкция.

Поради всички тези причини предложеното досега също субективно мнение за художествения образ и художествената образност страда от индивидуални пристрастия и несъвършенства, при което основното внимание е насочено предимно към възможен начин за изграждане на цялостната филмова, образно-визуална действителност при създаването на художествения образ, без да се търси мястото например на отделните компоненти, като говор, музика, шумови ефекти, изображение, и тяхното съчетаване при изграждането на образа, въпрос също изключително интересен и индивидуален.

Но струва ми се, че ако все пак в крайна сметка трябва да се определи онова най-общо, без което е немислимо създаването на художествения образ в документалния филм, то е във възможността и стремежа на творците да откриват и в най-обикновените реални явления дълбокия смисъл или, както се казва, дори и в капката вода да съберат целия свят по законите на изкуството, като запазят спецификата на личните си творчески предпочтения и стил.

# *Нови документални филми*

## **„Пречистване“**

В станцията за пречистване на вода — Панчарево, двама работници предлагат нов хлороизпарител, който трябва да смени излезлия от строя предишен. Но узаконяването и използването му срещат непреодолими препятствия, защото... някои от ръководителите на станцията без „видими причини“ страдат при мисълта, че не са включени в авторството на въпросното изобретение. Очевидно този конфликт е изисквал (разбира се, след необходимата проверка) вмешателството на такова силно оръжие като публицистиката. Това е и поводът, накарал режисьора А. Алтъпърмаков да се „намеси“ в спорната ситуация със средствата на киното. Резултатът, който виждам на екрана, респектира и ме заставя да акцентирам присъствието на този филм както в контекста на новата документална продукция, така и в досегашното творчество на режисьора. Някои могат да възразят: но какво толкова има в този филм — отишъл, видял кой е прав и кой крив и документирал! Вървят синхронни снимки на разните „действуващи“ лица в разглеждания конфликт, всичко е от просто по-просто и от ясно по-ясно, никакви впечатляващи формални решения не се забелязват и т.н. и т.н.... Разбира се, подходите при оценката могат да бъдат най-различни, но има един, който, струва ми се, би трябвало да ги обединява. Защо-

то във филма на А. Алтъпърмаков се разказва не само за това, кой е прав и кой крив, а и за това, ЩО Е ПРАВДА И ЩО Е КРИВДА. И ако първата задача сама по себе си е достойна за телевизионно публицистично предаване, то втората надхвърля конкретния повод и ни заставя да оценяваме „Пречистване“ сред тези произведения на нашето документално кино, които имат по-дълбок прицел и по-голяма трайност.

Режисурата тук е дискретна и ненастрапчива. С нейна помощ ние ставаме свидетели на една задочна полемика между двете страни, от която нещата стават ясни като че ли от само себе си — без директна изява на авторското отношение. В основни линии филмът действително е построен върху интервюта — с работниците Марко Донов и Георги Вълчев, от една страна, и с началника на станцията Любен Генадиев, от друга. Но само по себе си присъствието на интервюто не може да определи нито жанровата принадлежност, нито качеството на документалното произведение. Има тип интервю, който третира проблема или събитието журналистически — т. е. интересувайки се от неговите общозначими, предимно външни и безотносителни към личностните намерения аспекти. Има и друго интервю, което органично се включва в художествено-публицистичната организация на материа-

ла — интервю, превръщащо се в изповед, в съкровен монолог на героя. В ръцете на А. Алтъпърмаков интервюто е станало именно такъв сложен инструмент, който засяга и изследва същностни прояви на личността и едновременно на различни типове отношения към живота. Но не отиваме ли твърде далеч, тръгвайки от една проста и, бих казала, твърде позната история, за откраднатото изобретение? Основание за това ни дава самият фильм, в който е важно не толкова разпитането на самата история, колкото какво стои зад нея. Режисьорът провокира и насочва разказите на героите си в посока към дълбокото изясняване на мотивите за техните постъпки. От различните противоположни отношения към професията, труда той е успял да изгради и различни нравствени характеристики на своите персонажи. И простата наглед история с хлороизпарителя се превръща в сложна—вчеха се оглеждат съществени противоречия на днешната ни действителност. Защото обяснението на ситуацията не се изчерпва само с открытието на различните нравствени присъствия. В задълбчената авторска интерпретация конфликтът не остава на чисто нравствена почва. Той е заземен в социалната динамика на нашето време и, по-точно, в някои нейни отрицателни аспекти. Тревожно и провокиращо към сериозен размисъл е обстоятелството, че положителните герои на „Пречистване“ — Марко Донов и Георги Вълчев, са стари работници и тяхното високо чувство за отговорност в трудовите взаимоотношения не се предава по наследство естествено. За това вероятно има причини — нещо липсва в условията и организацията на труда, което би трябвало да помогне за съхраняване на не-преходните ценности в националните трудови традиции. А като се има пред вид, че в социалистическата етика отношението към труда е основополагащ критерий при из-

граждането и оценката на личността, не можем да не си дадем сметка, че въпросите, които засяга филмът „Пречистване“, както и сериозността, с която те са поставени, заслужават най-голямо внимание.

Филмът поразява и с простотата и лаконизма на формата. Невинни и познати наглед решения — като рамката на филма с преминаването в началото от общ изглед на града към станцията и обратното движение на камерата в края, или разнообразяването на интервютата с моменти от трудовия процес, с една дума, всяко от използванието средства до такава степен отговаря точно на целта, че ни заставя да преоткрием и самото средство. Нищо в този филм не е случайно — като се почне от произнесеното слово и се свърши с отделния план или движение на камерата. А. Алтъпърмаков е направил един ясен и чист филм като названието, което той носи, като героите, на които симпатизира, като визуалния лайтмотив, който „стопира“ всеки преход към по-обобщено мислене — прозрачната, кристална повърхност на водата от станцията, ням и като че ли одухотворен свидетел на непочтеността, на безнравствеността в човешките взаимоотношения, за които ни разказва „Пречистване“. Един филм, в който са въплътени много болка и размисъл по тревожни явления в нашата действителност. Едно зряло и значително произведение на нашата кинодокументалистика.

### „В наше село“

Да се каже, че селската тематика е слабо застъпена в документалното ни кино, ще бъде несправедливо — към селото и неговите проблеми често се обръщат нашите творци, — да си спомним прекрасните „селски“ филми на Невена Тошева, Стилиян Парушев,

Оскар Кристанов, Никола Ковачев. . . И ако в такъв контекст филмът на Марин Марчевски „В наше село“ (дипломна работа и дебют в нашето кино едновременно) звуци като открытие, това означава, че се е появila нова, оригинална фигура в документалистиката ни — със свой неповторим подход към действителността, със своя особена чувствителност.

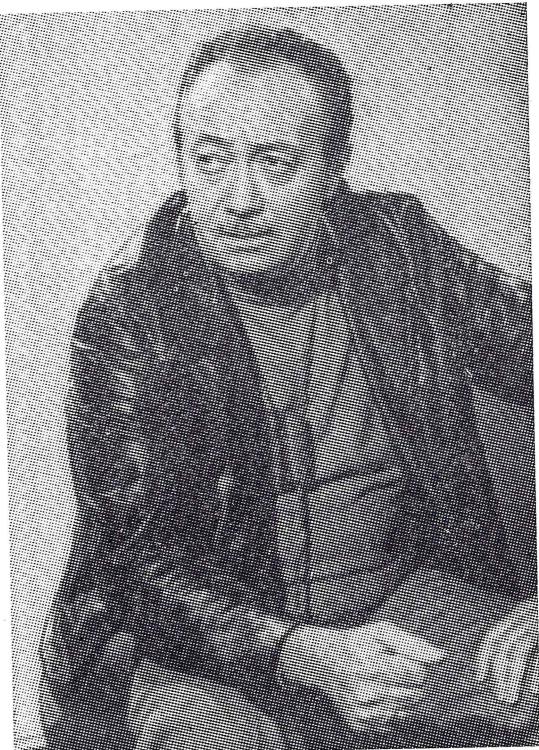
Във филма на М. Марчевски от селския живот е избрано онова, което свидетелствува, че „не хлебом единим жив человек“. Някак непривично и странно е да възприемем подобна концепция точно във връзка със селото, и то в документалното кино, където сме свикнали да виждаме третирани по-обикновени, по-земни проблеми именно във връзка с производството на хляба — защото в края на краишата това е, което определя живота на село. И в същото време „В наше село“ не се появява на празно място — неговата засилена избирателност към духовна проблематика се свързва с линията, която бележат филми като „Звеното“ или „Ятаци“ с тяхното повишено внимание към цялостния духовен живот на героите. Тази връзка обаче е от най-общ характер и не може да ни попречи да потърсим новото, по-различното във филма на Марин Марчевски, да го отделим от другите. А това „по-ново“, по-особено започва от гледната точка, минава през принципите на наблюдение и отбор и всъщност завършва в споменатата вече концепция „не хлебом единим жив человек“. Един филм, в който всичко е като че ли преобрънато, измествен е центърът на тежестта — второстепенното е станало важно, а важното е отстъпило пред значимостта на второстепенното. Заниманията с художествена самодейност не допълват, както обикновено, трудовия процес, напротив — духовното битие на героите от „В наше село“ е разкрито предимно чрез самодействността, а трудът е станал контрапунктно допълнение на това основно

звучене. Художествената самодействност в с. Гостилица — Габровски окръг, както и нейният ръководител Йордан Чуховски (агроном в селото), са интересували М. Марчевски не сами по себе си — тук не става дума за международни награди, особено високи постижения и т. н. Те са само средство, външна изява на същностния проблем, който го вълнува — за безусловната необходимост от духовна наситеност на съществуването, за изкуството като универсално средство, което сублимира духовната енергия. И тук искам да уточня, че ако чрез темата за самодействията и чрез разсъжденията на героя Йордан Чуховски тази мисъл идва до нас директно, зафиксираните моменти от трудовото ежедневие по един по-косвен начин насочват нашите усещания към същото — „не хлебом единим жив человек“. Подобен ефект е постигнат както при сливането на фонограмата от изпълненията на самодействите с картини от техния труд, така и благодарение на необикновено проникновеното портретиране (опер. Йордан Стоянов). Този филм би могъл да се разглежда и като набор от живи фотографии, всяка от които има свое художествено послание.

А като цяло е постигната една особена атмосфера на деликатност, на нещо крехко, към което трябва да се пристъпи най-внимателно, за да не бъде то осквернено от грубостта на нашето докосване. И това, разбира се, се дължи не на интелигентското (в отрицателен смисъл) отношение към действителността, то отговаря на самия предмет, с който се занимава произведението — човешката жажда за духовност. Можем само да сме благодарни на М. Марчевски за тънкия усет и изострената чувствителност на неговата интерпретация, пък и изобщо за вкуса му към подобна проблематика, заставящ ни с нова сила и вълнение да преоткрием вечни истини.

ЛИЛЯНА ЧЕРНОКОЛЕВА

Редакционният колектив  
на сп. „Киноизкуство“  
поздравява най-сърдечно  
др.АЛЕКСАНДЪРТИХОВ  
по случай  
неговата 60-годишнина  
и му пожелава здраве,  
творческа младост  
и по-нататъшна  
ползотворна дейност  
в развитието  
на социалистическото ни  
киноизкуство.



---

## профили

---

# С ЛИЧНОСТНО ПРИСЪСТВИЕ В КРИТИКАТА

Доайенът на филмовата ни критика.

В тази подсказана от дипломатически етикет стилистическа фигура няма нищо пресилено, защото началото на професионалната дейност на д-р Александър Тихов съвпада в най-прекия и в най-точния смисъл на думата с началото на социалистическата ни кинокритика след Девети септември. Името му срещаме сред тези на най-първите, на авторите, които полагаха нейните основи: Георги Ст. Георгиев, Панталей Матеев, Петър Увалиев, Асен Бояджиев, Йордан Величков, Петър Здравков, Павел Вежинов, Владимир Христов. . . При това Александър Тихов е единствен сред начинателите, който никога не напусна „цеха“, не измени по-късно на пристрастията си, не потърси призванието си другаде.

Затова, ако разлиstim материалите, писани от Доктора през всичките тези 32 години, ще можем да проследим в значителна степен и развитието на филмовата ни критика, отделни етапи на еволюцията ѝ, ще усетим ония нещо от самооткриването, вълненията на „детството“, ще преминем през крайностите на вулгарния социологизъм, ще навлезем в самоутвърждаването, в професионалната зрелост, успокоена, но и самокритична, изпълнена с увереност в укрепналите сили, в порасналите възможности. . .

Най-често рецензиите и кратките отзиви в новооснованото списание „Кино и фото“ (първият брой излиза на 20 февруари 1946 г.) се подписват с инициали или псевдоними: П. Ув., Пан. Мат., д-р Ал. Т., П. Здравелин, П. Веж. . . Тази лаконичност е израз на пълно отсъствие на самочувствие. Зашто в началото бе . . . нищото. Нищо, ако имаме пред вид професионалния опит, солидните знания, теоретическата подготовка.

Въщност в началото е ентузиазмът, безпределната любов към екрана, широката обща култура, горещото желание да се започне. И, разбира се, усетът, това живо и драгоценно чувство, без което всичко все едно би било напразно. Първите изяви са обвежни от своеобразна романтика, от наивитет, от пробуждащи се амбиции. . . Трудно сдържам усмивката си, когато се зачитам в кратките, но темпераментни уводни статии, в теоретичните материали, в рецензиите. И същевременно не крия безкрайното си уважение към първите ни колеги, на които бе отредено да търсят, да опипват, да съчиняват, да изобретяват, да подражават. И които са полагали неимоверни усилия, за да се измъкнат от общолитературния съдържателен анализ, да навлязат в професионални води, да открият физиономията — и личната си физиономия на критици, и тази на списанието и на отделните рубрики и жанрове.

През първите две години от съществуването си сп. „Кино и фото“ наистина се гърчи в търсенията да намери облика си, да си извоюва трайно място в нашия културен живот. По това време екраните все още са наводнени от залежалата предвоенна комерческа филмова продукция; сред сълзливите мелодрами и празните комедии се губят съветските филми и отделните значими творби на западното кино. А и самата публика в преобладаващата си част е все още под влиянието на естетиката на „Метро Голдуин Майер“, „Фокс“, „Парамаунт“, на италианските салонни драми и исторически суперпродукции, на френския „любовен“ филм.

От страниците на „Кино и фото“ предлагат полирани си стандартни усмивки Джони Вайсмюлер и Хеди Ламар, Уилям Поуел и Клодет Колбер, Дон Амичи и Диана Дюрбин, Тино Роси и Вивиан Романс. . . Но сред тях вече се „вклиняват“ — от съвсем друг свят — снимки с Николай Черкасов, Вера Марецка, Владимир Дружников, Тамара Макарова. Материалите за „Ленин през Октомври“, „Без вина виновни“, „Великият гражданин“ и други творби на съветските „филмови ателиета“ странно съжителствуват с рекламиите съобщения за „Пленницата на Ориента“, „Омъжената ергенка“, „Екстаз“, „Демоните на зората“, „Една нощ в рая“, „Безсмъртният валс“, „Седмият воал“, за филмите от популярните серии за д-р Килдер и Анди Харди. . .

Не зная колко зрители са чели през ония години портретите за Грифит и Чаплин, статиите за същността на „сценариото“ и „музикалното илюстриране“ на филмите, размисленията на Айзенщайн за едрия план и т. н., но мога да си представя с каква жажда е била погълщана изобилната информация за интимния живот на звездите, за поредните им бракове, скандали, разводи. От същото списание „Кино и фото“, което се опитва да поведе диалог със своите читатели по изключително актуални тогава проблеми (необходимостта от създаване у нас на съвременна материална и техническа база на кинематографията ни, въздействието на киноизкуството, мястото на съветския филм в бъл-

гарския културен живот, значението на родния документален филм, появата на нов жанр в киното — художествената картина-документ. . .), потича истинска река от пикантни подробности, дразнещи любопитството на зрителя с най-принизен вкус. Жадният за сензация и клюки читател е щастлив да узнае, че Мики Руни харесва високи жени (съпругата му Бети Джейн е с цели 20 см по-висока от него!), че Фред Астер, лудеещ по красиви обувки, разполага с повече от 300 чифта, че Спенсер Траси е висок 1,75 см, тежи приблизително 77 кг, има кафяви коси и сини очи, че преди да стане киноартист, Роберт Тейлор е бил ортопедист, а Уалас Бири —водач на слон в един цирк. Не липсват и кинозагадки, например: снимка на гол, насапунасан мъж под душа в банята и въпрос: „Познавате ли кой е?“ Отговорът е даден в същия брой под самата снимка, но за да го научи (думите са набрани с обрънати букви), заинтригуваният читател трябва да завърти списанието: Чарли Чаплин. . .

Нека не се учудваме на този вкус, „Кино и фото“ все още се е съобразявало с интересите и предпочитанията на своята аудитория. Нали в неизменно присъстващата тогава рубрика „До нашите читатели“ преобладават такива имена: Дороти и Лайра — Русе, Нана — Свищов, Спенсер — Бургас, Зоро — Карлово, Камелия — Кюстендил, Жан Валжан — Хасково, Зузи — Разград, Лоенгрин и Радамес — Асеновград. . .

Тъкмо в този контекст, в този кинематографичен климат се появяват първите статии и рецензии на Александър Тихов. (В течение на две години — от юли 1946 до юни 1948 г. — се отпечатват точно две дузини негови рецензии.) В тях, както и в материалите на другите автори-пионери, се отразява не само първоначалното състояние на социалистическата ни филмова критика, но и характерните за онова време схващания за типичното въобще, за форма и съдържание в изкуството, за идейност и художественост. В маниера на изложение, в езика и стила на критика също се оглежда тогавашното естетическо съзнание, художествената култура, вкусовете и на пишещите, и на читателите. Откъсите от някои от тези рецензии, които днес се четат не без усмивка, едва ли се нуждаят от коментар: „Ние се натъкваме на неща, които озадачават: подмамването на зрителя да приеме образа на гестаповеца Ландберг (Пиер Реноар) въпреки всичко като симпатичен сполучва почти напълно. . . Очевидно тук имаме идейно подхлъзване, което води до явно подчертано и неоправдано снизходжение към чиновете от германската войска... От военномразузнавателните филми, особено на днешна Франция, обаче ние очакваме едно категорично становище по този въпрос“ — „Тайната мисия“<sup>1</sup>; „Сцената външно е безобидна и може би дори забавна. Но кому е нужна тази просташка и некултурна тенденция да се съпоставят джазът и операта, при което джазът остава победител?“ — „Парижки водевил“<sup>2</sup>. Случва се анализът да бъде всецяло подчинен на ширещия се тогава вулгарен социологизъм в художествената критика (макар и понякога поднасян образно!): „И гърмежът, който слага край на живота на Троекурова, този безскрупулен и самозабравил се богаташ-помешчик, е не само оригинално хрумване за финал на една кинокартина. Той отеква в душата на зрителя като хлопването на дебелата корица на една книга, в която сме прочели за безвъзвратно отлетялата и отшумяла епоха на безправието и своеволието. . . Загива и сам Дубровски — предводителят на потърсилите свободата роби, — защото и той все пак е дворянин. Режисьорът държи да ни покаже неговата смърт (за разлика от романа, в който тя става неизвестно къде), за да подчертаете, че преживелите от тези сблъсквания между господствуващата и потисканата класа могат да бъдат само поелите пътя на безкомпромисната борба представители на работниците и селяните — „Дубровски“<sup>3</sup>. . .

Нешо трогателно има в тези първи усилия да се навлезе в художествената тъкан на творбата, да се „добавят“ — към разбора на съдържателните значения — и пасажи, предлагачи професионалния анализ: „Снимките в картина съвсем не са на обичайната за френските филми висота. Има някаква неяснота, която дразни, а и в ракурсите се чувствува семплота, която не прави впечатление на стилна. . . Ален Кюни е безспорно талантлив актьор. Открит измежду статистите поради това, че носел отлично поставения в ръката му старинен свещник, той си извоюва бързо място в редиците на младото поколение френски киноартисти“ — „Циганката Солита“<sup>4</sup>; „Един драматичен сюжет е опорочен, за да завърши с желания от производителите, но далеч не необходим „хели енд“. . . Един край, който звучи като фалшив акорд върху ненастроено пиано“ — „Лихварят“<sup>5</sup>; „Не може да се пише за тази картина, без да се изтъкне тъй ярко подчертаният в нея начин, по който се отразява любовта в съветските филми. Мога само да си представя каква богата почва за еротични или лирико-драматични сцени би представлявал този сюжет в ръцете на един американски сценарист и как би развихрил фантазията си при наличието на една хубава девойка, сама сред толкова мъже. . . Тук хубавата Ася и мъжественият майор Малеев наистина се влюбват пред зрителя, но тяхната любов е показана само с няколко недомълвки и изразителни погледи“ — „Безименният остров“<sup>6</sup>; „Потърсена е и е намерена вътрешната връзка между ритъма на действието и отсечката на кадъра. Във външните снимки обаче се чувствува острота, прегаряне, които нарушават стила на операторската работа и ни напомнят беглия, повърхностен репортаж“ — „Последният мохикан“<sup>7</sup>; „Линията на драматичното напрежение е прокарана оригинално. Ловко, на два пъти, тя се свежда надолу, за да даде възможност на зрителя да си отдъхне, след което се извисява стремглаво, докато стигне своя връх в сцената. . . И когато едрите, тъй чистосърдечни сълзи на Анушка се търкуват по малкото ѝ одухотворено лице и тя пристъпва и прави своите първи крачки с парализирани си досега крака, в душата на зрителите напира неописуем възторг, по очите на мнозина потичат сълзи и залата гръмва от ръкопляскания“ — „В името на живота“<sup>8</sup>. . . Последната рецензия е показателна и за нагласата на критика (типична за онова време), който се приближава пътно и дори отъждествява със своя читател в емоционалното си отношение към творбата.

И все пак! Все пак тези години не са минали без следа! И не пораждат само неизбежните усмивки на умиление. Защото тъкмо тогава и тъкмо с началните си изяви Александър Тихов заедно със своите колеги участва в първите атаки, в първите пробиви на филмовата ни критика в съзнанието на читателите, манипулирано дотогава властно и безпрепятствено от Холивуд. За първи път на зрителя се внушава така масирано и последователно, че киното може и трябва да предлага нещо повече от сантиментални въздишки и празно развлечение. За първи път зрителят-еснаф е разколебан в своето съмочувствие.

Още в статията си „Киното като средство за въздействие“<sup>9</sup>, поместена на уводно място (1946 г.!), д-р Александър Тихов пише: „Концепцията „изкуство заради самото изкуство“ е отдавна отхвърлена от самия живот. . . Целта на киното, театъра или книгата не може да бъде абсолютната художествена наслада. Чрез отражение на живата действителност те трябва да претворяват и идеите, които вълнуват дадено общество, да печелят привърженици на тези идеи и да приобщават. . . Друго ценно свойство на киното: то помага за културното сближение и опознаване между народите. . . Но най-голямата сила на киното се крие в способността му да възсъздава по най-съвършен начин действителността. Киното дава пълна илюзия за самия живот. . . А не помогна ли киното извънредно много и за еманципацията на цветните колониални

народи? . . Киното може да окаже разрушително въздействие върху едно назадничаво обществено убеждение. В това се заключава и неговото голямо обществено-възпитателно значение.“

Така формулирани, тези азбучни истини днес звучат малко старомодно. Но преди три десетилетия те са провокирали читателя, сблъсквали се с изграждане в течение на дълги години представи за ролята на екрана, насочвали са го да осъзнае големите възможности на филмовото изкуство.

На рисувания и обемен филм Тихов посвещава обширна (за тогавашните условия) статия — „За една малка форма на киноизкуството“<sup>10</sup>. Авторът запознава читателя с историята на това изкуство, с „трик-филмите“ на Уолт Дисней (един от първите опити за демитологизиране на личността и дейността му) и преди всичко с развитието на съветската мултипликация. Основната цел на създадения през 1948 г. у нас отдел за производство на анимационни филми Ал. Тихов вижда в „създаването на национално, със самородна физиономия мултипликационно изкуство върху стария самобитен корен на народното ни творчество и целокупното ни културно наследство“. Следват подробни разсъждения върху основни художествени проблеми и чисто професионални изисквания в тази сфера на киноизкуството ни, върху работата на сценарната редакция, сътрудничеството с в. „Стършел“ . . И един развълнуван призив към „най-даровитите наши художници“ да посветят таланта и усилията си на тази „достойна за жизнено поприще“ дейност. . .

Един незадоволителен, погрешно осветляващ проблемите на киното доклад, изнесен от наш писател в Клуба на културните дейци (някога, преди три десетилетия, вечерите в този клуб привличаха цвета на културната ни общественост!), разпалва негодуванието на критика, който реагира веднага и остро с полемична статия: „За неправилната постановка на някои въпроси по киноизкуството.“<sup>11</sup> Тя е твърделия и любопитна не само с оглед темата на настоящото изложение, но и във връзка с тогавашните дискусии за спецификата на филмовото изкуство, за работата на актьора на театралната сцена и пред обектива и т. н. Ал. Тихов пише: „Под булото на фетишизираната специфика на киноизкуството мнозина киноработници прикриват обикновено своето бездарие. . . , ограждайки се с китайски стени и обявявайки се за жреци на едно изкуство, което само те „богоизбраните“ и „непостижимите“ разбират и могат да творят. . . Но да се твърди, че киноизкуството въобще няма специфика, или да се свежда само до никакви „второстепенни различия“ . . . е съвършено неправилно. . . Щом киното е „станало разновидност на театъра, след като е проговорило“ (!), защо киното да не е разновидност и на фотографията, след като тя е в основата на неговата изразност, защо да не е разновидност на живописта и архитектурата, на музиката и литературата, които са дали и дават на киното не по-малко, отколкото театърът? И кое тогава ни дава право да твърдим, че киното е самостоятелно изкуство? . . . Киното е преди всичко ярко изразено синтетично изкуство, и то не в оня обикновен аритметичен смисъл, че механичният сбор от съставящите го изкуства дава ново изкуство. . . Синтетичността на киноизкуството се явява в резултат на онова творческо взаимодействие. . . , което в последна сметка създава нещо „повече“ от литературата, от театъра, музиката, фотографията, архитектурата и живописта. В това синтетично „повече“, което съвсем не е никакво „второстепенно различие“, а именно създава от филма произведение на изкуството, се крие и ядката на спецификата на киното, доказателство за неговата самостоятелност като изкуство“. . . Ако съумее да преодолее историческата дистанция, съвременният читател би могъл да си представи въздействието на тези редове върху аудиторията на сп. „Кино и фото“. Подобни доводи не са се появявали всеки ден, те са укрепвали самочувствието и на творците, и на сторонниците

на седмото изкуство.

По повод обсъждането на късометражния игрален филм „Учителката“ (тогава обсъждането на един-единствен филм, макар и късометражен, се е превръщало в събитие в живота на кинематографията ни) критикът излиза със статията „На борба за високо качество“<sup>12</sup>, в която той проследява — етап по етап — процеса на създаването на това произведение. В нея е казано всичко: и за ограничения метраж, който „не можеше да даде възможност за правилно и пълно разгръщане на такава тема“; за това, че написването на сценария е възложено на „млад и неопитен, макар и талантлив сценарист, на когото освен това се дава готова, сковаваща го схема за работа, по която вече са правени неудачни опити и от други автори“; за проявената от сценарната комисия „слаба критичност“ към реализирания сценарий; за явно незадоволителната работа на режисьора и оператора. . . Позовавам се на този авторски материал, защото той е свидетелство за професионална активност и смелост, за пряка и заинтересована намеса във филмовия творчески процес.

Във всяка своя рецензия от онова време критикът отстоява изискванията за висока идееност, за социална значимост на конфликта, за най-строга и последователна мотивировка в поведението на екранните герои — дори и в случаите, когато жанрът (филм-ревю, оперета или откровено развлекателна комедия) не е могъл да понесе подобен товар. . . Читателят, некриещ възхищението си от поредния филмов шлагер, изведнъж се среща със съждения, които го стъпват. Без да е спечелен още за високите критерии в киното, без дори да е разколебан в своите собствени, то поне е смутен. Защото това, което е предизвикало възторга му, се оказва — в оценката на критика — едно съвсем посредствено произведение с „евтин блясък“ и „наивен хумор“, в него липсва „вътрешната динамика за сметка на някои външни, повърхностни ефекти“ — „Сиамската котка“<sup>13</sup>. По повод филма „За тебе страдах“ Тихов посочва умението на авторите да „гъделичат социалното чувство на масите и да им поднасят като разрешение изкусно монтирани илюзии“<sup>14</sup>. Във филма „Вратите се затварят“ има толкова материал, че много от епизодите биха могли да бъдат прекрасни сюжети за няколко нови филма. . . Ние бихме предпочели малко повече задълбоченост, малко повече социална правдивост, макар и при по-опростена интрига.“<sup>15</sup> Още тогава Тихов предявява изискването за актуалност, за съвременно звучене към филми, третиращи материал от отминали епохи. Образно, напълно в духа на ония години той поднася своя упрек към създателите на филма „Дус“ за това, че са херметизирали разказаната от тях история в рамките на изобразеното на экрана време: „На екрана се написва годината 1887 и пред нашите очи изникват хора и отношения от онова време, без да чувствуваме някаква особена, дори и преносна връзка с нашето съвремие и неговите проблеми. Пред нас е попаднала случайно от антикваря стара, с оръфани корици книга и ние се зачитаме из нейните пожълтели, изпъстрени с винетки около началните букви страници.“<sup>16</sup>

Убеден съм, че интересуващият се читател, който не е търсил в сп. „Кино и фото“ само биографичните данни и точните адреси на Гари Купер и Мирна Лой, е намирал сериозна опора и в чисто професионалните анализи, съдържащи се в рецензиите. По повод съветския филм „Старинен водевил“ критикът обръща внимание на постигната „драматургия на баграта“, на това, че създателите са предпочели „да спазят вътрешното единство между багра и действие“, на „пригодения към вътрешната динамика на действието колорит“. Той пише: „Баграта трябва да се превърне в носител на идея в драматургическия смисъл на думата и да не бъде само зрителна примамка за окото. Налага се значи пестеливост и целесъобразност при нейното използване, за да се избегне излишна, уморителна, понякога и отвличаща от действието пищ-

ност.<sup>17</sup> Предполагам, че за читателя, считащ разточителството на багрите в „Багдадският крадец“ за самото съвършенство при използването на цвета, тези разсъждения са имали въздействието на малък шок.

Александър Тихов не се е боял да посяга и върху властното обаяние на любимците на екрана — актьорите. „Публиката очакваше! Тя очакваше комедията, очакваше да се весели, надявайки се доверчиво при всяка нова поява на Фернандел, че най-сетне тя ще донесе върховния комичен момент, заради който си заслужава филмът. Но този момент не идва. . . Не е достатъчна само маската на един иначе добър актьор, за да се понрави филмът на публиката“ — „Емигрантът“<sup>18</sup>. Филмът „Законът на Севера“, пише Тихов, „има много от белезите на хилядите масово произвеждани картини, но няма качеството на голямата, истински художествена творба. . . Мишела Морган, Шарл Ванел, Пиер-Ришар Вилм — безспорно три имени, способни да привлекат софийската публика, страдаща все още от прекалена доверчивост в светилата на западните екрани.“<sup>19</sup> По повод филма „Обещание към непознатата“ критикът отбелязва, че на Запад „все още знаят отлично да използват името на големия актьор като реклама, за да примамят публиката и след това да „прокарат“ една посредствена стока“<sup>20</sup>. Александър Тихов е разчитал да пробуди критичното начало у естетически инертния читател, да изостри наблюдателността му, да замени сляпото преклонение пред авторитета на кинозвездата с трезва взискателност.

Предполагам какво впечатление са произвеждали върху неизкушената масова публика оценките за „неподозираната досега пластичност на Жан-Луи Баро“, за „неговия огромен мимически талант“, за „диалога в тази кинокартина. . . , насилен с ярки езикови багри, оцветяващи сполучливо както отделните действуващи лица, така и психологическите им преживявания“ — „Децата на рая“<sup>21</sup>. За зрителя, посетил съветския филм „Яков Свердлов“, е било несъмнено интересно да прочете за работата на актьора Л. Любашевски: „Независимо от външното, фотографическо сходство — тук то се явява само елемент — зрителят е потресен от величието на образа, от тънките нюанси на характера. . . Могъщо и едновременно интимно и задушевно той ни показва человека Яков Свердлов в широката амплитуда. . .“<sup>22</sup>

Искам да повторя: тези рецензии са били писани преди 30 години!

\* \* \*

Не бих могъл, пък и не е нужно да проследявам обстоятелствено всички изтивки в еволюцията на критика, в професионалното му формиране и развитие, появата на нови моменти в творчеството му, преодоляването на стари увлечения и съблазни (не само лични негови, но и на „бранша“). Но нарочно се връщам на някои статии и рецензии, писани в края на петдесетте и началото на шестдесетте години, защото тогава се изявява вече един съвсем нов автор, овладял „тайните“ на занаята, с наблюдало око и мъдра мисъл. По структура рецензиите му напомнят стария тип критика (анализ по компоненти в задължително спазвания ред: драматургия, режисура, операторско майсторство, актьори. . . ), но като художествено мислене носят едно съвсем различно присъствие. И отново в тях се оглеждат в някаква степен минусите и плюсовете на националната ни критика, която тогава има вече свой завоюван терен във филмовото ни изкуство; на изявите ѝ може да се гледа и с неприязън, но не през рамо, с пренебрежение.

Много от съжденията на Александър Тихов в рецензията „Отвъд хоризонта“<sup>23</sup> са все така безспорни и интересни, те съдържат не само точна „ди-секция“ на творбата на П. Вежинов и З. Жандов, но и осветяват някои страни

от тогавашната физиономия на игралния ни филм. Убедителен е и краткият портрет на режисьора, който авторът „нахвърля“ откровено, без да спестява и тъмните петна: „Захари Жандов властно и категорично изявява своята творческа индивидуалност с нейните силни и слаби страни. . . Филмът е направен със солидността на опитен майстор, с много вкус и художествена култура, с някакво сдържано благородство. . . Той не се е стреснал пред опасностите, които носи камерно-психологическият жанр, смело е отишъл насреща им, окрилян преди всичко от дълбоката творческа близост с героичното и мащабното, което се носи от темата и към което Жандов винаги е клонил в досегашното си творчество. . . Стихијата на Жандовото творчество е изображенето. У него то е доминанта, която звучи винаги завладяващо. . . Поради силната си ориентация към изображенето Жандов често пъти подценява в своята практика актьорската игра, насочвайки се към актьори, подбрани предимно по типаж. . . Вместо разгърнатата единна емоционална линия на образите ние виждаме отделни фиксирани емоционални състояния, вместо тъй необходимата на този филм актьорска мисъл — предимно пластично изображение на актьорската игра. . . Още в „Земя“ той направи решителен завой към по-дълбоко вглеждане в човешката душа. . . Сега е необходимо Захари Жандов да направи такъв завой и към актьора, към по-задълбочена работа над характерите. . .“

Много точна като диагноза е и рецензијата за филма „Призори“ — „С лице към днешния ден“<sup>24</sup>. И тук Тихов ни убеждава в умението си да напипва отведенъж и да формулира пределно ясно, безхитростно решаващите, „възловите“ достойнства,resp. недостатъци на едно произведение, обясняващи и поставящи на мястото всичко останало. Основната беда за драматургията на този филм се корени в обстоятелството, че „сам авторът не е дооценил своята находка“. Конфликтът между Камарада и Николай, между самоотверженото, но стихийно ударничество и разумната организация „не е спечелил докрай доверието на автора“, който е „решил да го разшири, изостри и обогати“ с една твърде съчинена история и „фактически е капитулирал пред задължението да експлоатира докрай богатството, заложено в основния конфликт“. След като отбелязва онова, което Д. Петров е „привнесъл като свое виждане в драматургията на филма“, критикът очертава съвсем справедливо силните и слабите страни на режисурата. Плюсовете: „стремеж към опростеност в художествената изява, вкус към чиста и ясна линия на разказа, дълбоко зачитане на жизнената логика и правда в развитието на характерите. . . Освободено от подражателство цялостно режисьорско виждане, някаква подкупваща художническа скромност, някаква деликатност и същевременно категоричност в почерка, който в основата си остава почерк на чистия, неподправен реализъм. От филма на Петров лъхат обикновеност и делничност в най-добрия смисъл, в него липсва всяка преднамерена пунктоация.“ Минусите: „Режисьорът не е успял въпреки явно положените усилия да изтръгне при реализацията повече жизненост от ония сцени, в които се разгръща първоначалният и основен конфликт“; „В „Призори“ можеше да видим едно по-живописно, наситено с повече поезия изобразително решение“ на трудовата среда; „Може би този страх от „производственост“ е причина и за известна непълнота в изграждането на Камарада. Камарада е безстрашен, опитен миньор-хала. . . Но такъв Камарада е станал не в кръчмата или в кухнята при Надя, а в тунела, на забоя, в борба с каменната гръд на земята... Режисьорът е пренебрегнал обстоятелството, че всички тези взаимоотношения, цялото лично самочувствие на Камарада се поражда и подхранва от трудовите му дела, които са неотменна, подлежаща на разкриване част от общата колоритна характеристика на този образ.“ (Навсярно по-възрастните чита-

тели си спомнят колко критически шпаги се кръстосваха преди 16—17 години, за да обяснят природата на този — и не само този — необичаен, кolorитен образ в нашето кино.) Убеден съм, че всеки критик и историк на киното ни, който проявява интерес към този период от неговото развитие и по-специално към работническата тема, не би могъл да пренебрегне текста на Александър Тихов.

Неведнъж критикът опитваше перото си в познатата от страниците на сп. „Киноизкуство“ рубрика „По нашите екрани“ — първообраз на сегашните филмови прегледи в ежедневния и седмичния печат. (Нали „днешната мода — това е добрата стара мода...“) Тогава това бяха цялостни авторски наблюдения върху месечните репертоарни планове на ДП „Разпространение на филми“, съдържащи доста изчерпателни рецензии за 5—6 до 8 игрални филма... Любознателният читател би могъл да разлисти, да речем, рецензиите за „Една българка“, „Безсмъртният гарнизон“, „Украина в пламъци“, „Зелените светлини“, „Отрежете лапите на дракона“, „Корабът на мечтите“, „Досадници“<sup>25</sup>, „Хванете ги в бърлогата“, „Катери в бурно море“, „Те всички се познаваха“, „Страници от миналото“, „В изоставения замък“...<sup>26</sup>

През ония години (както впрочем и днес) критикът разделяше любовта си към киното между игралния филм и „малките“ форми. Сред немногобройния тогава отряд от филмови критици Ал. Тихов проявяващ може би най-последователен интерес към продукцията на двете студии — за хроникално-документални и за научно-популярни филми. Пред мен е докладът му „Нашият научно-популярен филм през 1960 г.“<sup>27</sup> Написано преди 17 години, това изложение ни респектира със зрелостта на изказаните съображения, с отстояваните високи критерии, с категоричността на авторовата позиция. Подробно и аргументирано Ал. Тихов говори за необходимостта от повишаване на „научната познавателност“ на творбите (тогава актуален проблем), за това, че нерядко „филмът се превръща повече в едно онагледяване — често пъти много остроумно и увлекателно — на научен тезис вместо в едно развълнувано изследователско разкриване на самия обективен научен процес с цялата неповторима прелест на винаги интригувашото навлизане в неизвестното. Може би тук се крие проблемата за илюстративност и тезисност в научно-популярното кино, които ние така жестоко гоним от художествения филм.“ Особен интерес будеха размислите на критика върху драматургията в научно-популярното кино: „И без да създава характер на съвременника — това е вън от неговите жанрови възможности, — научно-популярният филм може и трябва драматургически да прониква и изобразява движението, борбата и развитието на съвременната научна мисъл, свързвайки я с конкретната, индивидуална личност. Не е ли странно, че досега нашата студия създаде или възnamерява да създаде редица кинопортрети или очерци за художници, скулптори, композитори и артисти, без да е създала нито един портрет или очерк за научен работник, за учен? Не е ли ясно, че създаването на такива очерци е може би и един от най-преките пътища, по които нашият научно-популярен филм би се домогнал и до едно по-отчетливо акцентиране на националния облик на българската наука, до популяризиране на българския принос в различни области на материалистическата наука?“ Д-р Тихов подчертаваше по-нататък, че „остро занимателната художествена форма... занимателността трябва да се поражда от самия научен материал, а да не бъде привнасяна изкуствено от вън“, че „днес в нашето научно-популярно кино авторската роля на режисьора е първостепенната, че проблемите за майсторството са преди всичко проблеми на режисурата“. Приветствуващи очертаващата се „тенденция късометражният филм да се освобождава от дикторския текст, като цялата мисловност, която филмът носи, се изрази преди всичко

чрез изображението“, критикът същевременно предупреждаваше, че „късометражният, още повече научно-популярният филм без текст е нож с две остриета. . . , че не всяка тема позволява такова решение“. Все в същото изложение Ал. Тихов съветваше творците на научно-популярния филм да прибягват по-често и по-смело до мултиликацията, да ѝ възлагат по-отговорни изобразителни задачи, каквито тя е в състояние да реши: „С нейна помощ ние бихме могли да одухотворим много иначе безизразни „герои“ в научното кино като метали, елементи, газове, бактерии и да внесем повече изобразителна свежест и динамика.“ Наред с високото равнище на операторската работа в чисто професионално отношение д-р Тихов отбелязваше и „все по-ярко открояващото се творческо изявяване на някои оператори“, които „се стремят да разрешават и свои изобразителни теми, поставят си сложни творчески задачи, търсят да изразят свое художническо отношение към изобразяваната действителност“. Накрая, не без горчивина, Александър Тихов поставяше проблема за слабата популярност на научно-популярния филм: „Аз не повдигам въпроса в традиционната му светлина—за разпространението му по екраните в страната. Но дори когато се появи по екраните, той остава незабелязан. . . Все още липсва достатъчно вкус, а може би и разбиране към този жанр на киноизкуството, все още нашият кинопечат, а и ежедневният печат отделят малко, да не кажа почти никакво внимание на научно-популярното кино.“

Позволих си този обстоен преглед на една статия, публикувана още през 1961 г., не само защото разширява представата ни за творческите интереси на критика, но и защото е страница от историята на научно-популярното кино.

Изкушавам се, когато става дума за този период от развитието на критика, да припомня и майсторски написания портрет на Йорис Ивенс.<sup>28</sup> Всъщност това е основният доклад, изнесен от Ал. Тихов на състояния се през ноември 1963 г. в Лайпциг международен колоквиум, посветен на творчеството на големия режисьор-документалист по случай 65 г. от рождението му. Много тънко критикът анализира концепцията на режисьора за драматургическото изграждане на документалния филм, за „документалното действие“, за ролята на „личните сцени“ — така „изиграни“, че да „персонифицират основните тенденции в процеса на изменение и развитие на действителността, а не да останат примитивни и наивни упражнения на натурщици, разкриващи незначителни истини за живота“. Тихов навлиза с вештина в „системата от изобразително-изразните средства“ на Ивенс, спира се на смисловото контрапунктово изграждане на творбата („търсенето на драматични активни акценти било с детайл, било с цяла фраза, които, конфронтации по смисъл с общата тема на творбата или с темата на предишния или следващия епизод, осъществяват художествения синтез и донасят до зрителя с един замах важна, съществена истина за изобразяваната действителност“), подчертава острото му чувство за ритъм, придаващ на творбите специфична „музикалност“ и особена динамичност на композицията. . . Подробно критикът се спира на „пълното единство между мироглед и метод, което особено ярко характеризира такъв социален художник“, на хуманистичния патос, звучащ във филмите му „не като гол идеологически тезис, а като спонтанен зов. . . Всеки филм е късче от неговото голямо човешко сърце, което винаги бие за нещо и против нещо. . .“

И през последните години късометражното кино ангажира плътно и неизменно творческото внимание на критика. Ако това е вярно, още по-вярно е, че най-силните му пристрастия, „изстраданите“ му увлечения и интереси са свързани с документалния филм. Той е, както се казва, в кръвта му. . . Тъкмо на д-р Тихов принадлежи един от първите и респектиращи опити у нас за

изясняване на същността и обхвата на документалния филм, за теоретическо осмисляне природата на документалния образ в отлика от художествения образ в игралното кино, за характера на документалната правда, за допустимостта на възстановката и инсценировката в документалния филм и т. н. („За спецификата на жанра“<sup>29</sup>).

На състоялия се през 1973 г. разширен пленум на СБФД, посветен на проблемите на документалния филм, основният доклад — „За активни контакти с действителността“<sup>30</sup> — бе на Александър Тихов. Освободил се от изкушенията на рецензентското „правораздаване“, от изчертателното изброяване на заглавия, от грижливото картотекиране на плюсовете и минусите на всеки един документалист, надхвърлил и обсъждането на една едногодишна продукция, критикът съумява да обхване в цялата им сложност и комплексност проблемите на документалния филм. Без да прави „историографски анализ“ на изминатия път, той отбелязва безплодността на водените в миналото спорове „доколко и кога е допустима инсценировка или възстановка в документалния филм“, когато „не можехме да разгранишим две неща — задължителната „фотографичност“ на факта в документалния филм, необходимостта той да остане при всички случаи факт на реалността и свещеното право на твореца да използува според предпочтитанията и нагласата си един или друг художествен способ. Така от нашето съзнание се изпълзваше проблемата за условността на документалния жанр, за принципите на художественото обобщение на документалния материал.“ Д-р Тихов подчертава, че най-често обект на претворяване е „видимият образ“ на съвременността, която „присъства в документалния ни филм повече като външна фактура, като жизнена среда и по-малко като движение и самодвижение на съзнанието. Това не значи, че и в тази своя „летописна“, „документираща“ и „фотографична“ роля, при която изследователската задача минава на заден план, документалният ни филм не може да постигне определени стойности.“ И все пак „в плен на някаква конвенционалност ние все още плахо се насочваме от обзорния филм, от онагледената уводна статия или онагледения очерк към живия човек. Ние все още по силата на една инерция не сме отвики на да търсим проблемите вън от човешката личност.“ Свои оригинални съображения Ал. Тихов излага във връзка с влиянието на телевизията, която „не се поколеба да придае нова, друга функция на кинокамерата: съхранявайки я като инструмент, тя не реализира с нея вече само части, от които после на монтажната маса се споява художественото цяло, а си служи с нея, както лекарят със стетоскопа — тя „прослушва“ организма на явлението продължително време, без да бърза, като включва зрителя в самото простиране на явлението. . . След като отслушвама фанфарите, които превъзнесоха „синема верит “ като универсален ключ към правдата, след като се разбра, че и „синема верит “, и репортажът, и инсценировката са в състояние да деформират правдата, ако липсва ясна и точна идеино-художествена позиция, страстите се поуспокоиха. Остана само изводът за непрестанното и сложно взаимодействие между стиловите форми и художествените способи, остана фактът, че телевизията социологизира в най-голяма степен документалния филм и разкри необятни перспективи пред документалното изследване на социалната реалност с помощта преди всичко на човека като обект на това изследване.“ Същевременно критикът съзира тук една съществена опасност — „да обречем режисурата на документалния филм на известна пасивност. Съществува реална възможност, потвърждаваща се от редица примери, режисьорът да се поддаде на стихията на събитието, на стихията на „самоизявата“ на героя и да сuspendира сам правата си за конструкция на жизнения материал... Най-лошите прояви на тази отрицателна тенденция са случаите, когато в името на „обективната правда“ режисьорът се от-

казва от оценка и си спестява личното отношение, активната позиция. "Интересни, заслужаващи внимание са и мислите, изказани от Тихов във връзка със социологическия филм, във връзка с обществено-критичната линия в нашия документален филм, във връзка с изследователското и аналогичното начало, дълбоко присъщи на неговата естетическа природа. . . Любопитни, изпълнени с вътрешен нерв мисли се съдържат и в доклада „Без униние, но и без самоуспокояване"<sup>31</sup>, в който критикът оглежда нашето документално кино на фона на световното документално кино, търси мястото му във всеобщия процес.

Години наред Ал. Тихов почти винаги присъствува на международните филмови форуми в Лайпциг, Краков, Оберхаузен и Манхайм. Писани с професионална вештина, неговите обзорни статии предлагат на читателите на сп. „Киноизкуство“ и точни наблюдения върху характерните за даден етап тенденции в световната панорама на късометражния филм; и своеобразна биография на тезиrenomирани кинофестивали, на техните профили, на концепциите, върху които са изградени, на амбициите на техните организатори; и размисли за една или друга кинематография, за „кривата“ в развитието на късометражния ѝ филм, за нашето участие и т. н. В статиите си Ал. Тихов неизменно отстоява проблемното кино, дълбоко ангажирано с най-актуалните събития и факти на нашето време.

Участието на критика на тези международни трибуни (бил е неведнъж член на жури, на селекционна комисия, председател на жури) не е случайно. Той е тук не само заради точното си професионално око, не само заради тънкия си усет към природата на късометражните жанрове, но и заради нелицеприятното си отношение към домакините, заради откровеността, с която посочва слабостите на организаторите — качества, на които държи всеки уважаващ себе си филмов форум, разчитащ на активни участници, познаващи и следящи отблизо и системно неговото развитие, а не на случайно попаднали туристи, изпращани като награда за дългогодишна служба или просто защото е дошъл техният ред за задгранична командировка. . . Съдете сами: „Основният въпрос пред Манхайм в близко бъдеще остава въпросът за критерия. . . По екраните на Манхайм преминава една чудна смесица от наивни и амбициозни, умопомрачителни във формалистичните си халюцинации, и други, създадени в реалистичен ключ филми, обрънати с лице към важни социални проблеми. Изясняването на концепцията за естетическите и политическите цели на фестивала е очевидно от решаващо значение за бъдещето на този все още реномиран международен кинофорум.“ („Един фестивал на кръстопътя“<sup>32</sup>); „Полското документално кино, доскоро водещо в света, демонстрира в момента именно такава успокоена и изравнена творческа мисъл. Отминало е времето на ярките, експлозивни изяви, които поразяваха зрителя с неочекваната находка, с острия и дързък ракурс върху действителността, с артистичност и изобретателност на формата. Само като далечно ехо от това славно за полското документално кино време прозвучаха този път някои филми като. . .“ („Краковски панорами“<sup>33</sup>). „Разбира се, тази особеност на програмата не по-пречи да бъдат раздадени всички предвидени награди. Както е известно, трудно е един фестивал да признае официално, че не е имал в програмата си достойни за награждаване филми“ („Оберхаузен‘75“<sup>34</sup>); „Без преувеличение може да се каже, че това е фестивал, който няма публика. . . Фактически фестивалът като че ли е прекъснал връзката си с широката, масова зрителска аудитория. . . Очевидно една такава изолация не е закономерна. . .“ („Манхайм‘75“<sup>35</sup>) и т. н.

През последните години д-р Александър Тихов пише малко, съвсем малко. Като изключим обзорните статии за един или друг фестивал, както и няколко доклада, писани по един или друг повод, останалите материали се броят на пръсти. От 1973 г. насам в сп. „Киноизкуство“, на чиито страници се изявява, той е писал рецензии само за три филма: „Вината“<sup>36</sup>, „Изкуствената патица“<sup>37</sup>, „Последната дума“<sup>38</sup>. Те са написани добре, съвестно, професионално точно, както се казва, без грешка. Но същевременно те са някак традиционни, в тях липсват значимите открития, прозренията, новите (за авторите и за българското кино) истини. Нищо не би могло например да се зачеркне в рецензиията за „Последната дума“, но все пак читателят остава с впечатлението, че нещо съществено се е изплъзнало от погледа на критика и това съществено се отнася до творбата като неповторим художествен феномен.

През последните години не се е повила нито една негова проблемна статия върху някои от многото въпроси, които са се пораждали при контактиите му с нашата и чуждестранната художествена практика и които несъмнено са тревожели и тревожат съзнанието му. А би могъл да ги напише! Статията му „Личностното присъствие в телевизионната публицистика“, която се появи миналата година в сп. „Български журналист“<sup>39</sup>, е съвсем убедително свидетелство, че обобщаващи материали, свързани с едни или други актуални въпроси на филмовото изкуство, можеха и могат да се появяват с подписа на Ал. Тихов, че напразно е обърнал гръб на жанра на проблемната критическа статия. Прецизният анализ в „Личностното присъствие в телевизионната публицистика“ отвежда естествено и закономерно автора до правдиви по-общи размисли за ролята и поведението на водещия, за присъствието на лектора-автор, за възможностите на режисурата, която трябва да „разкрива“ „образа“ на този своеобразен телевизионен „герой“, за телевизионните автопортрети на наши видни творци, съхраняващи за поколенията изключително национално богатство, за използването на изобразителния материал, за изследователските структури на публицистичните предавания и др.

Разбирам много добре коя е главната причина за редките писмени изяви на Тихов: критикът се е поддал на настойчивите покани за участие в художествени съвети и комисии по категоризирането на филмите, където именно се цени и търси неговото мнение, неговата помощ. Тази дейност, естествено, си е чиста проба филмова критика, при това с несъмнен ефект. Тя е напълно законна форма на творческа реализация; не случайно и други наши критици са също членове на едни или други съвети и комисии.

Но с тази дейност не бива да се изчерпва професионалната активност на д-р Тихов, не бива „устните“ форми на критика да погълъщат цялото или почти цялото му време и творческа енергия, не бива да изместват останалите му интереси. Защото тъкмо на работната маса, наведен над белия лист, критикът прогонва леността, почиства коварната ръжда върху мисълта си, изостря я, прави я по-проницателна и мъдра. В мъчителната борба с материала, в усилията да бъде преодоляна съпротивата му се поддържат в бойна готовност и се усъвършенстват критическите сетива и наблюдателност, способността за анализ и синтез. В самовгълъбяването, в „пожертвуваните“ часове и дни над текста се раждат находките, прозренията, значителните обобщения.

Затова именно настоявам за „ревизия“ в настоящата ориентация на д-р Александър Тихов. Именно защото ценя критическия му талант. Именно защото съм бил винаги респектиран от чувството му за мярка, за овладяност на съжденията. Той никога не „излит“ в прибръзани възторзи или категорични и безапелационни отрицания.

Спомням си състоялия се през пролетта на 1965 г. творчески разговор, посветен на „чехословашкото чудо“. Тогава, в обстановката на всеобщо и всеопрощаващо възхищение, д-р Александър Тихов се осмели — без да отрича значението на експериментите, без да омаловажава ни най-малко безспорните завоевания — да обърне внимание и върху обратната страна на медала.(Впрочем така и бе публикувано изказването му: „Медалът има две страни.“) Още тогава Тихов предупреждаваше: „Критическият патос, който носят чехословашките филми, им дава възможност да разкриват съвременната тема остро и интересно. . . На този положителен фон се очертават и някои сериозни опасности за чехословашкото кино. Струва ми се, че определено съществува опасност от известен субективизъм, именно при този подход към съвременната тема, при тези „развързани ръце“ . . . Налице е опасност от субективизъм в тълкуването на явленията и липса на по-ясна позиция.“ Понататък Александър Тихов посочваше и някои слабости на формата: „Авторите крият понякога своята позиция и тогава, когато спокойно биха могли да я изявят, без това да обремени с тезисност или с нещо друго произведението. От друга страна, субективизъмът, който според мен реално грози като опасност чехословашкото кино, може да доведе и до прекален авангардизъм — един авангардизъм, който вече ще откъсне произведението от зрителя и с това ще отнеме на киноизкуството възможността да изпълнява своята социална мисия.“<sup>40</sup>

Но нека не се връщаме толкова назад. През февруари м. г. д-р Александър Тихов присъствува на организирания за девети път национален фестивал в Будапеща. В статията си за този филмов форум — „Дни на унгарското кино 1976 г.“ — той прави точен обзор на представената продукция, без да спестява и някои горчиви изводи, без да прави реверанси на унгарското кино, ползувашо се със заслужена репутация. Той пише недвусмислено: „Ако се опитам да характеризирам сложността на тази картина, да я сведа до някакъв основен проблем, пред който е изправено унгарското кино, бих казал, че всичко може би опира до едно по-пряко и по-многопосочко свързване на героя със социалните и политически условия в страната, до едно разширяване на блендата, която в момента като че ли е твърде силно фокусирана върху „малкия“, личен живот и не дава възможност да се почувствува с пълна сила диханието на „големия“ живот, да се доловят съкровените вълнения и стремежи на нацията именно на днешния исторически етап.“<sup>41</sup>

Ето тази професионална трезвост и самообладание, тази „алергия“ към афектите и прибързаните обобщения е характерна черта на критика. Спокоен, уравновесен, той не се поддава на изкушенията на поредната кинематографична мода, още по-малко на групови настроения или на масовата екзалтация, „избухнала“ около даден филмов „бестселър“.

Ал. Тихов уважава изследователските амбиции на творците, поощрява стремежа им към новаторство със същата последователност, с която ненавижда снобизма на экрана, формотворчеството, позата. Има тънък усет за реалните достойнства на творбата, за идеино-художествените ѝ външения, без да предлага великолично „авантажи“ и без да прави необосновани „удръжки“ . . .

Когато от 60 години цели 32 са отدادени на филмовата критика и само на филмовата критика, думите за трайност, за последователност в творческите интереси вече са безпомощни, те звучат протоколно. Защото става дума наистина за съдба, за успоредяване и сливане на личния жизнен път с този на социалистическото ни кино. Встъпил във филмовата ни критика от самото ѝ начало — неотделим от това начало, — Александър Тихов я съпътствува през всичките тези години на търсения, на увлечения и съмнения, на завоевания и разочарования, които изпълват съдържанието на едно плодотворно развитие.

Затова често и с удоволствие го търся за събеседник, за съмишленник или опонент.

Затова изпитвам чувство на сигурност, когато доверявам своя статия в редакторските му ръце.

Затова ми е приятно да чувствувам рамото на Доктора в затъмнената зала. И в бързо разменяни погледи и думи при „nevralгичните“ сцени да търся потвърждение на собствените си реакции, да проверявам собствените си вълнения и размисли... .

БОЖИДАР МИХАЙЛОВ

#### Бележки

- <sup>1,2,3</sup> Сп. „Кино и фото“ — бр. 1/1947 г., бр. 8/1947 г., бр. 3/1947 г.  
<sup>4,5,6</sup> Пак там — бр. 7/1947 г., бр. 10/1947 г., бр. 10/1947 г.  
<sup>7,8,9</sup> Пак там — бр. 2/1948 г., бр. 15/1947 г., бр. 6/1946 г.  
<sup>10,11,12</sup> Пак там — бр. 9/1950 г., бр. 15/1950 г., бр. 14/1950 г.  
<sup>13,14,15</sup> Пак там — бр. 2/1947 г., бр. 6/1947 г., бр. 13/1946 г.  
<sup>16,17,18</sup> Пак там — бр. 1/1948 г., бр. 8/1947 г., бр. 12/1947 г.  
<sup>19,20,21,22</sup> Пак там — бр. 2/1948 г., бр. 11/1947 г., бр. 5/1948 г., бр. 4—5/1947 г.  
<sup>23,24,25</sup> Сп. „Киноизкуство“ — кн. 4/1960 г., кн. 3/1961 г. кн. 2/1957 г.  
<sup>26,27,28,29</sup> Пак там — кн. 11/1958 г., кн. 6/1961 г., кн. 12/1963 г., кн. 8/1955 г.  
<sup>30,31,32</sup> Пак там — кн. 5/1973 г., кн. 10/1974 г., кн. 1/1974 г.  
<sup>33,34,35</sup> Пак там — кн. 8/1974 г., кн. 7/1975 г., кн. 12/1975 г.  
<sup>36,37,38</sup> Пак там — кн. 9/1976 г., кн. 3/1974 г., кн. 10/1973 г.  
<sup>39</sup> Сп. „Български журналисти“, кн. 7/1977 г.  
<sup>40</sup> Сп. „Киноизкуство“ — кн. 5/1965 г.  
<sup>41</sup> Пак там — кн. 4/1977 г.

# Оберхаузен, за 24-и път...

ВЛАДИМИР ИГНАТОВСКИ

Всякакви фестивали има по света — едни приличат на модни ревюта, други на великосветски приеми, трети са просто кокетни стари моми: суетни и скучни. А Оберхаузен е фестивал труженик. И не само защото е разположен в една от най-концентрираните промишлени зони в света — Рурската. В ритъма, в атмосферата на този фестивал има нещо деловито, долавя се усещането за непрестанно вършеща се работа. При това фестивалът в Оберхаузен прави впечатление с непретенциозния си „дизайн“, с пренебрежението към външната опаковка, към показния аристократизъм...

Най-важното е може би, че фестивалът в Оберхаузен не се изчерпва със състезателната програма или с възможността кинематографисти от различни страни да се срещнат и общуват... Фестивалната седмица е напрегната и сгъстена, това я прави твърде кратка. Вероятно би трябвало да започна с изявата, която е не само категорично признание за творчеството на един български кинематографист, но и за анимацията ни като цяло, която красноречиво говори за отношението към българското кино тук, на този фестивал. В първата фестивална вечер непосредствено след тържественото откриване, след приветствените слова и първата част от състезателната програма бе показана ретроспектива на Донъо Донев. Деветте филма на режисьора дадоха реална възможност на зрителите да се запознаят изцяло с творчеството на този кинематографист, чиито произведения неведнъж са отнасяли награди от Оберхаузен...

Към това следва да прибавя ретроспективата „Рурската област в ки-

ното“ —една грижливо подбрана, бoga тата информация, нерядко съдържаща уникални филмови материали, илюстриращи близо пет десетилетия от живота на този индустриски район, от ежедневието и борбите на работническата класа... И още: семинарът, посветен на проблемите на киното на третия свят, ежедневните дискусии със създателите на филмите от състезателната програма, извънконкурсните прожекции, демонстрацията на наградените филми от Краков и Москва (където бе представен „Звеното“ на Невена Тошева) и т. н. и т. н. И всичко това без капка поза, делово и ритмично...

Все пак не бих искал читателят да остане с впечатление, че многообразните изяви са засенчили състезателната програма. Както навсякъде, и тук тя е в центъра на вниманието, тя е събрала усилията на организаторите, плод на амбициозно желание да се покаже най-представителното сред търсещите, ангажирани филми на късометражното кино по света.

Затова мисля, че показаното в Оберхаузен до голяма степен може да бъде показателно за моментното състояние на част от световния кинематограф. Очевидно е, че последните години не донесоха на документалното кино нови и съществени открытия, равностойни, да кажем, на бурното развитие на техниката или на принципите на снимане от 60-те години. Онова, което преди време паралеше духовете и предизвикваше дискусиите, което се приемаше като откровение, днес все повече се претоплява в широката продукция. Вероятно става дума за затишье, след което да се надяваме, че се освободи на

трупваната потенциална енергия в едно ново движение напред. . .

Програмата бе твърде разнообразна, обединена от организаторите на фестиваля в отделни тематични поредици. Факт, който още веднъж потвърди отпадането на онези тематични центрове, като войната във Виетнам например, които преди години естествено концентрираха и придаваха единно звучене на цели фестивали. . . Днес нещата в политическото, ангажирано социално кино са далеч по-пъstri. . . И мисля, че би било справедливо, ако кажа, че на екрана в Оберхаузен при общото добро ниво на филмите отсъствуваха онези ярки произведения, онези големи заглавия, които правят климата в световното кино. Програмата съдържаше, ако продължа метеорологичното сравнение, филмите, които демонстрират „променливостта на времето“ в днешния ден на късометражния филм. . .

Журито с председател Ишван Сабо връчи голямата награда на Оберхаузен на филма на Волфганг Ландгребер „Близо до шаха“. Филмът коментира историята на отношенията на Федералната република с Иран. Една външно спокойна хроника, изградена върху изцяло документален материал: хроника, фотоси, факсимилета, директни интервюта. Една наистина прецизна подборка, в която се проследяват политическите тенденции, в която се разкрива същността на механизмите, с които капиталът определя политиката.

Фестивалната програма бе твърде разнообразна, което не можеше да не се отрази и върху пъстротата на наградените заглавия. Сред тях фигурира един сборник от кратки игрални новели — „Сцени от Холандия“. Любопитна е историята на неговото възникване. В течение на години писателят Симон Кармигелт води постоянно рубрика в един от най-големите холандски вестници: всеки ден той описва своите наблюдения върху живота на обикновените хора в Ам-

стердам. Идеята на режисьора Ото Йонгериус да пренесе на екрана двадесет от тези битови зарисовки се оказва успешна и за зрителите, и за критиците. . . Това са твърде непретенциозни — и като изпълнение, и като оформление, и като сюжетика, напомнящи с нещо любителска работа — сценки, в които са зафиксирани кратки анекdotични истории от живота предимно на обикновените хора. Вероятно тяхната непосредственост и хумор, а също така очевидното им противопоставяне на принципите на комерческото кино се оказаха решаващи за спечелването на симпатиите на публиката, а и на журито. . .

За мен особен интерес представляваха два филма от социалистически кинематографии, отличени в тазгодишния конкурс в Оберхаузен, тъй като в тях бе демонстриран противоположен подход към реалния жизнен материал в съвременното документално кино. „Деветият етаж“ на Ливия Гярмати е олицетворение на агресивния режисърски стил, при който камерата се втурва в живота на едно обикновено унгарско семейство. . . Обикновено не означава без проблеми. . . Преди време са се разделили родителите. В началното „представяне“ всеки от тях ще обясни причините за това. А филмът се занимава с изследване живота в семейството, с усложнилата се обстановка след идването на новия човек, мъжа, с който майката се е свързала. Това са твърде сложни взаимоотношения, трудни ситуации, почти постоянни сблъсъци. Синът явно изпитва недоволство, търси изход в дребните жестове на неподчинение, на отчужденост. . . Дъщерята по-лесно намира своята форма на приспособяване към, общо взето, ненормалната ситуация: тя се реализира в един двойнствен живот, като оставя проблемите на семейството зад затворената врата на къщата и придобива друг облик на вън, в училище, където търси изява и утвърждаване. . .

Любопитна е авторската позиция. Натъкнала се на интересен житейски материал, режисьорката наистина прониква с камерата в живота на своите герои, следи ги неотстъпно, дори в моменти, които изискват интимност и уединение. Трудно, разбира се, може да се говори за непосредственост на поведението — непосредствено е наблюденето. Но тъкмо поради това филмът нерядко оставя чувството за „игрално“ действие, което по предварителен сценарий изпълняват непрофесионални изпълнители. Героите в „Деветият етаж“ играят себе си. Това е особена сплав между игрални и документални принципи. Но силното въздействие на филма, дори за онези, които не симпатизират на агресивния режисьорски стил, доказва, че разговорите за чистота на документалното наблюдение, за неприложими похвали, за отстраняване на онези средства, които не са „специфично“ документални, не са повече от проява на догматизъм...

Пълна противоположност е „Хютес фильм“ на Фърмер Къопе. И това е документално наблюдение, но с друго авторско отношение. Режисьорът внимателно се вглежда в действителността, като се страхува да натраги върху протичането на живота свои модели, стреми се да избегне именно агресивността на вмешателството. Естествено и той не е само пасивен наблюдател, но в неговия разказ за живота на малкото селце, за неговите хора, за стопанството, за проблемите на младите има много топлота и любов, има, ако използувам израза на Базен, „доверие към действителността“... Има го в спокойния, бавен и подробен разказ на двете сестри, героини на филма, които на екрана ще приготвляват знаменитите картофени кнедли, ще разказват за фермата, в която работят, за децата, за живота... Проблемите идват неизбежано, неподтиквани от режисьора — той е само един чувствителен „инструмент“, който фиксира

интересното, същественото и го реализира с много интимност и топлота... Един принцип, напълно противоположен на резкостта на „Деветият етаж“, доказващ правото на съществуване и възможностите на два напълно противоположни естетически принципа в документалното кино.

Особен интерес представляваще програмата, посветена на съвременните проплъблеми на Аржентина. Това бяха филми, създадени от прогресивни кинематографисти, напуснали родината си след военния преврат и разгръщането на политическия терор. Филми, които естествено боравят предимно със статичен фотосен материал, стари хроникални кадри, но които превръщат това ограничение в качество. Би следвало да се отбележат „Комюнике от Аржентина“ и „Нашето оръжие са трите А“. Единият филм е разказ за активистката, на перонисткото движение Лили Масаферо, един от ръководителите на нелегалната организация „Лос Монтнерос“, бореща се срещу властта на военната хунта, другият — драматичен документ, основан върху писмото на известния аржентински писател Алфредо Валш, изпратено до главатарите на военната хунта, в което се разобличават терорът и политическите убийства. Дни след изпращането на писмото писателят сам ще стане жертва на терора и ще увеличи списъка на „бездедно изчезналите“... Това са силни документални филми, които вървят по горещите следи на събитията, опитват се да анализират същността на политическите процеси, давайки превес на словото, на мисълта пред аскетичния изобразителен материал...

Стигнал до темата за насилието, за терора, не бих могъл да отмина онези заглавия, които, без предварително да бяха обединени в една тематична поредица, се занимаваха с фашизма и насилието. Експресивният филм на полския режисьор Витолд Щок „Специален влак“, използвайки само възможностите на ка-

мерата, освободил изображението от словото, създава реквием за стотиците хиляди загинали в Освиенцим. И редом с него бих искал да поставя неотличения от различните журита скромен филм „Знаци на опасност“ на финландските кинематографисти Пирко Хонкасало, Пека Лето и Пирко Мутанен. В основата си той има онова, от което се нуждае всеки истински документален филм — находката на необикновено интересен жизнен материал. Но авторите не са останали на нивото на откритието, те интерпретират категорично и майсторски според мен зафиксирани от окото на камерата и от микрофона...

Филмът е произведен през пролетта на 1977 година и представлява разказ за групичка фашисти. Ето ги — маршират по улиците с униформите и знамето. Текстът деловито съобщава колко струват ботушите, куртката, лентата със свастика. Те правят комично впечатление, тези новоизлюпени финландски фашисти с нелепите си занимания и още по-нелепи теории, които с гордост и самочувствие произнасят пред камерата. Но нима Хитлер не е изглеждал през 1923 година комично и нелепо? Разпространеното по време на фестиваля съобщение на създателите на филма гласеше, че снимките са правени по времето, когато организацията все още не е била забранена и е имала право с разрешение на полицията да устройва демонстрации. В началото на 1978 година Министерството на вътрешните работи забранява нейната дейност, водачът е арестуван. Съобщението завършва с думите: „Всички лица и събития в нашия филм са автентични. Решението на съда е все още неизвестно.“

Трябва да призная, че изпитвам симпатия към скромността и автентичността на този филм, които само подчертават остротата на социалното мислене на неговите автори, доказателство, че заплахата от нови Треблинки не е изтребена...

И още един филм, който само на

пръв поглед не спада към тази тематична група: „В средата на Германия“ на Павел Шнабел и Марлиза Щубенраух. През деветте минути на филма външно нищо не се случва. Пътува по пътя кола, на екрана упорито се сменят едни и същи изображения. От движещата се кола камерата улавя едни и същи сгради, мост, човек, който тегли количка, кучето, което го следва. Зад кадър спорят гласовете на авторите-герои: какъв филм трябва да направят, какви ще бъдат неговите цели. И отново, и отново се появява все същото изображение. Може би филмът трябва да се направи за този обикновен човек, да се започне с него, със случайната среща? Но когато колата спре и камерата го доближи, той грубо ще отхвърли желанието на кинематографистите: да го оставят на мира, него нищо не го интересува... Една парабола за позицията на незainteresувания от нищо човек. В нея няма анализ, няма проучване — само остроумна констатация за съществуването на онази обществена среда, на онова общо настроение, в които така леко никне семето на насилието и на фашизма...

Разбира се, извън тази информация остават десетки заглавия: филмите на Хитилова и Якобиско, интересният документален филм „Как пан Кралович стана крал“ — разказ за един обикновен човек, чието хоби го прави откривател на уникално археологично находище в Словакия, полските „Есен“ и „Вол“, съчетаващи острата социална проблематика с високо изобразително майсторство, поредицата от интересни анимационни миниатюри, филми, създадени от Цейлон до Белгия и от Австралия и Япония до Португалия, и т. н. и т. н. Всичко това би допълнило картината на този делови, напрегнат живот на фестиваля в Оберхаузен, на неговата основна насоченост... Но, струва ми се, за Оберхаузен не може да се разкаже. Той трябва да се види...

# Филмите на Кан — 1978

АТАНАС СВИЛЕНОВ

Те бяха около 400. Така поне ни уверяват в един официален бюлетин домакините на фестивала. И съм готов да приема цифрата за реална, тъй като в петнайсетината киносалони на града прожекциите започваха рано сутринта в осем и половина, за да завършат късно след полунощ. Освен официалната конкурсна програма, показвана във фестивалната палата и включваща 25 заглавия (три от тях извън борбата за награди), многобройна публика събраха и филмите от Седмицата на критиката, Петнайсетдневката на режисьорите, Перспективи на френското кино, Особен поглед към световното кино, кинопазара с многообразните си секции, Седмицата на австралийския филм и т. н. За 15 дни лично аз успях да видя около 60 филма, т. е. средно около 4 заглавия на ден (някои от творбите бяха двусерийни, а продължителността на други надминаваше 4 часа). Мисля, че това е психологическият таван за възприемане. Навремени ме обземаше особено чувство на яд, че не мога в същия момент да бъда и в друга зала, където показват интересуващо ме произведение, но с изнизването на дните се примирих с ограничения капацитет на индивидуалното си устройство. Колкото на шега, толкова и наистина си повтарях знаменитата фраза, че не мога да обгърна необятното... .

Не съжалявам, че реших да бъда най-редовен посетител на прожекциите на официалната програма. Селекционирана от Морис Беси и Фавр Лебре между стотина кандидати (за да останат трийсетина), тя в ни-

какъв случай не беше безупречна, не беше чужда и на съображения, нямащи нищо общо с изкуството, ала все пак в нея се долавяше най-осезателно присъствието на един поизискан вкус, на по-сериозни художествени критерии. „Отклоненията“ ми, които ме отвеждаха до визити на останалите паралелни програми, с многото предизвикани разочарования ме накараха да ценя повече официалния подбор. Особено приятно чувство оставиха у мен прожекциите с търговски цели, от кинопазара. Там царуваше такава пошлост, най-често подплатена от сексуална арогантност, че получавах главоболие от възмущение. Видях например „волна екранизация“, осъществена в Америка по книгата на Луис Карол „Алиса в страната на чудесата“, в която от прекрасния романтичен свят на писателя не беше останало абсолютно нищо, а ситуацията и обстоятелствените ходове се използваха единствено за да се разгърне с нарастваща кулминация перверзното въображение на авторите на филма. Те нагло се гаврят с чистата и очарователна малка героиня, като я подлагат на все нови и нови сексуални изпитания и в края на краищата я очертават като ненаситна еротоманка. Видях и последния от филмите за Еманюела — „Гуд бай, Еманюела!“, който ми беше достатъчен, за да нямам желание да се запозная и с предишните „опуси“ от поредицата. Някога като момче съм чул романите на нашия Слави Езеров и си мислех, че в днешно време вече не може да се повтори подобна безвкусница, да се разчита единствено на гъделичкането на най-примитивни

страсти. Прословутата Еманюела обаче разсея илюзиите ми, макар че най-малко очаквах „традиционната“ на ерзац-съчинителите от рода на Слави Езевров да бъде възродена в страна с културни традиции като Франция, да бъде подета от кино като френското, за което винаги сме имали мнение, че поне не му липсва мярка...

Алисите и Еманюелите си имат еднотипни сестри и в други кинематографии, особено в скандинавските страни и Западна Германия. Канският кинопазар красноречиво ни доказа това. Но пак там видяхме, че повечето от присъствущите в залите ги напускаха, отегчени след първите десетина-петнайсет минути, че ако до вчера „порното“ е било доходносна монета за продуцентите, днес вече това не е така. Показателно е едно интервю на Силвия Кристел, на изпълнителката на ролята на Еманюела, която сметна за най-подходящо тъкмо по време на Канския кинофестивал да заяви, че тази ѝ роля вече я изпълва с отвращение, че по-вече няма да се снима в подобни филми, че иска да бъде наистина актриса, а не само да се събличи пред камерите. Дали тя може нещо повече от съблиchanето, е под въпрос, но в случая е важно, че охотно участвуващата в цяла поредица изпълнителка „отрезнява“ навреме, „отрезнява“ тогава, когато вече не е сигурно, че Еманюела ще продължава да ѝ носи пари. Трябва да се потърси онова, което ще се котира по-добре...

Кое ще бъде то, не може още да се отговори със сигурност. Но не вече сексът, не отявленото „порно“. Пустеещите салони по „Пигал“ в Париж, в които влизаха въпреки много по-ниската цена на билетите единични посетители, още веднъж ме убедиха, че на „пазара“ в Кан съм видял една отиваща си, една закъсняла „moda“. Нейният залез ще постави много проблеми пред онези, които използват киното само като индустрия за печелене на пари. Предстои им преориентация, която няма да из-

живеят безболезнено.

Пак на този „пазар“ видях и сиви занаятчийски произведения, скучни дребнобуржоазни психологически драми, като най-големият процент за съжаление принадлежеше на френското кино. Че в него кризата е трайна, доказа и специалната програма „Перспективи на френското кино“, чието наименование звучи направо като зълъчна ирония. Подобно мрачно мнение се споделя и от самите френски критици, които не се под辽ват от инцидентните прояснявания, рожба примерно на Трюоф или на Соте, а ги изпълва с пессимизъм общата картина, генералното направление в развитието.

Извън официалната програма усипях все пак да видя и филми, които оставиха у мен добри впечатления, които подхранват надеждите ми, че не всички кинодейци се подчиняват на диктата на търговците и на конюнктурната вълна. В „Седмицата на критиката“ беше показан режисърският дебют на известната шведска актриса Ингрид Тюлин „Едно плюс едно“, в който участват и други познати от филмите на Бергман изпълнители — Свен Нюквист и Ерланд Юзефсон. Човечен, мъдър, пропит с малко неочакван светъл, ведър хумор, този филм защищава необходимостта от голяма, всеотдайна любов в нашия живот, от духовна близост и разбирателство между хората. Той звуци като антитеза на Бергмановата тема за отчуждението, за изчерпаността на интимните връзки, макар че иначе в стилистиката си носи много-от чертите, характерни за неговите творби. Пак дело на жена, на американката Клаудиа Вейл, е друг откровяващ се с достойнствата си филм от „Седмицата на критиката“ — „Приятелките“. В него се разказва за трудното ежедневие на млада фотографка, която води независим живот, която не иска да прибягва до компромиси нито в работата си, нито в любовта. Очарованието на филма блика тъкмо от неопептената, от чистата душевност

на главната героиня, пресъздадена с голямо умение на екрана от младата актриса Мелани Майрон.

Вероятно бих могъл към тези заглавия да прибавя и някои други — като например на испанския антифашистки филм, благотворно повлиян от съветското кино на 20-те години — „Алиса в страната на ужасите“ (отново парофраза на знаменитата книга на Л. Карол, но без нечисти спекулатии и без гавра с писателя и героинята!). Тук трябва да се имат пред вид и филмите, изпратени от социалистическите кинематографии, които, преминали през предварителна национална селекция, не случайно изпъркваха с едни или други свои достойнства. Вярно е, че техният брой в сравнение с десетките западни заглавия беше скромен, но, както ми обясниха мои колеги, посещавали Кан и в предишните години, все пак повече от друг път. Иначе фестивалът продължава да си бъде огледало преди всичко на западното кино и е консервативно устойчив в традициите си. Чувствува се обаче все пак, че новите му ръководители (от тази година начело с критика Жил Жакоб) искат да придвижват нещата към едно по-широко участие на социалистическите кинематографии в различните му програми и преди всичко в официалната селекция. Явно е на път да добие някаква относителна реализация истината, че днес сериозно кино не се създава само в държавите с дълголетни традиции, но и в страни, където кадрите и условията за работа се създадоха по-късно. Красноречив е примерът с устроената в рамките на фестивала Седмица на австралийския филм, която накара критиците да разширят географските граници на киното. Африка също заслужава по-специално внимание. Разбира се, наивно е да мислим, че Кан ще достигне в обективността на представянето си Московския международен кинофестивал, който с пълно право претендира да бъде световен форум...

И моето, пък и на всички присъствуващи кинокритици и журналисти внимание беше съсредоточено към филмите от конкурсната програма. Те дават облика на фестивала, те са основата, върху която се градят изводите накъде върви днес киното, какви са главните направления на развитието му. Лично аз съм на мнение, че тези изводи трябва да се правят много внимателно, с голяма доза условност, тъй като все пак — както подчертах вече това — канският еcran е преди всичко огледало на западното кино, а и, от друга страна, то не е обхванато в неговата цялостност и пъстрота.

Когато тази книжка на списание „Киноизкуство“ е в ръцете на читателите, те отдавна вече ще са узнали наградените филми от Кан'78. Може би ще им бъде интересно да се запознаят с моите преценки за тях и доколко — според субективното ми гледище — отличията са справедливи. Ще се спра и на творби, които не са сред призорите, но които също заслужават да им бъде обърнато внимание. Знае се от практиката, ченерядко някои „пренебрегнати“ филми имат по-трайно място, оставят по-дълбоки следи в историята, отколкото предпочетените. Не съществува такова жури, та ако ще да е съставено от най-безспорните капацитети, което да е премерило всичко с абсолютна точност. Най-малко това става на фестивалите, където към художествените съображения (анерядко и над тях!) се поставят идеологически, търговски и всякакви други съображения...

Журито на трийсет и първия Кански кинофестивал под председателството на американския кинорежисьор Алън Пакула и с участието на Андрей Михалков-Кончаловски (СССР), Клод Горетта (Швейцария), Лив Улман (Норвегия), Франко Бузати (Италия), Франсоа Шале (Франция), Мишел Симан (Франция), Хари Залцман (Великобритания) и Жорж Валкевич (Франция) присъди голя-



„Малката“ (САЩ)

мата награда „Златна палмова клонка“ на италианския режисьор Ермано Олми за филма му „Дърво за обувки“. Както и миналата година — пак победителят е от Италия. И пак, както миналата година, филмът е заснет за телевизията (това обяснява неговата по-голяма дължина и известната мудност в ритъма, която при възприемане в къщна обстановка, от малкия еcran, надали би ни подразнила). Макар и постановчик на доста филми, предимно за телевизията, Олми е слабо познато име. Триумфът му започва сега, от Кан. И напълно заслужено. Неговата творба почти от първия ден на фестивала зае трайно място в прогнозите на критиците като кандидат за отличие и колкото повече конкурсът отиваше към края си, толкова повече растеше убедеността им, че не може да няма награда. „Дърво за обувки“ не е

зрелищно произведение, в него има даже нещо сурово и неогладено, но пък е като някакъв богат на изключителни съставки къс руда, от който може да се извлече много. Той е всичко друго, но само не и анемична, безкръвна, стерилна работа, каквито имаше в излишък в Кан, особено извън официалната програма. Бавно, постепенно зрителят навлиза в бита на хората от Bergamasca край, в атмосферата от края на миналия век, за да заживее все по-плътно и все по-ангажирано с техните лични съдби, с драмите, радостите и разочарованията им. От филма лъжа на истина, на житейска автентичност, която в отделни епизоди направо се превръща в документализъм. Някои критици нарекоха творбата на Олми „симфония на живота“. С право, но бих добавил — на делничния живот, на живота на трудовите хора,

на живота, осмислен от стореното, за да бъде продължен, за да има плодове и за идващите след нас. Затова горчилката, затова неприкриите социални конфликти и драми не могат да заглушат оптимистичната тоналност на произведението. То е химн на създанието, на хората, които са „солта“ на земята. И в този смисъл напълно оправдани бяха асоциациите, които „Дърво за обувки“ предизвика у някои критици със „Земята трепере“ на Висконти, с неореалистичните шедърови на Роселини, Де Сика. От филма лъжа жизненост, той е напоен целият с едно човеколюбие, което свидетелствува, че големите традиции на италианското кино имат достойни продължители сред по-младите творци (сам Олми е роден през 1931 г.).

Неговият сънародник Марко Ферери е само с две-три години по-възрастен (роден е през 1928 г.), но вече се радва на световна известност. Далеч преди да бъде показан в Кан новият му филм „Сбогом, самецо!“, той се очакваше с нетърпение, с предварителни коментари, с надежда, че ще бъде сред събитията. И действително стана едно от събитията на фестивала. Получи и Специалната награда на журито, за да се очертае в крайна сметка още по-ясно триумфът на Италия. Някои се бояха от скандал — както това стана в Кан преди четири години с филма му „Голямото плюскане“, заставил господата в смокинги да свирят с пръсти в устата като гамени от възмущение. Тогава Ферери атакуващ язвително, предизвикателно потребителския бит, потребителския манталитет, ситостта на едно общество. Накрая достигаше до метафора, която дори и привикналият да вижда какво ли не на екрана западен зрител не можеше да възприеме без негодувание. Но всъщност не целеше ли тъкмо това авторът на „Голямото плюскане“?

„Сбогом, самецо!“ пак е метафора. Целият филм е една притча. И дори е може би далеч по-язвителен от „Го-

лямото плюскане“, но в крайните си философски внушения, в размислите, които ни заставя да ни обземат за края на западната цивилизация, за пълната девалвация на всички ценности. Но като пластика, като филмов език той е реализиран без драматични излитания, без шокови разтърсвания. На вкус предлаганата порция е благовидна, тя се приема легко и дори с приятно чувство, но забавеното ѝ въздействие е разтърсващо с апокалиптичния си скепсис и отчаяние.

Във финала на филма, в епизода „Мадоната с младенца на фона на синьото небе“ някои тълкуватели откриват искрица надежда, вяра в спасението. лично мен този край ме подтикса още повече, той подчертава огромната пустота наоколо и самотата на жената, която тръгва с дете в ръцете си и не знае накъде, при кого. По-скоро Ферери поставя въпрос с този финал, отколкото да ни предлага оптимистично клише. Накъде вървим ние, пита той своите съвременници, накъде отива нашето общество, в което няма място за истинска любов, за истинско общуwanе между хората, за изкуство? Не се ли връщаме към праначалото, към маймуната, от която сме произлезли? И не е ли време да се опомним, докато не е късно?

Може би малко фантазирам върху филма, натоварвам го и с проблеми, които той не носи в себе си. Но така или иначе неговата метафоричност, „кодираността“ на неговите философски внушения не ни подтискат, а разбуждат мисленето ни, активизират съзнанието. Може би причината е в тревогата, с която той е проникнат и която е тревога за бъдещето на света, на човечеството.

Заедно със „Сбогом, самецо!“ Специалната награда на журито беше присъдена и на филма „Викът“, представен от Великобритания и под режисурата на Йежи Сколимовски. За разлика от творбите на Олми и Ферери, приети без резерви от крити-

ката, този филм я раздвои. Аз съм единодушен с Е. Кривицки, който в бележките си за Канския фестивал, отпечатани в броя на „Литературная газета“ от 28 юни т. г., определя „Вик“ като произведение, което при цялата си претенциозност и напълни за многозначителност не може да се приеме за нещо сериозно. Професионално Сколимовски изявява себе си като майстор, но като се замисли човек в името на какви философски внушения, вижда пред себе си една наивна творба. От хрумването, че героят му разрушава с вика си всичко, даже планини, би могла да се разгърне занимателна фантастична история, но, както е разказана на сериозно, тя буди усмивка. Цялата парапсихологическа мотивировка е произволна, донякъде се следи с любопитство, но сега почва да додава. Човек се пита в името на какво му я доверяват и понеже на този въпрос няма отговор, идва ред на разочарованието.

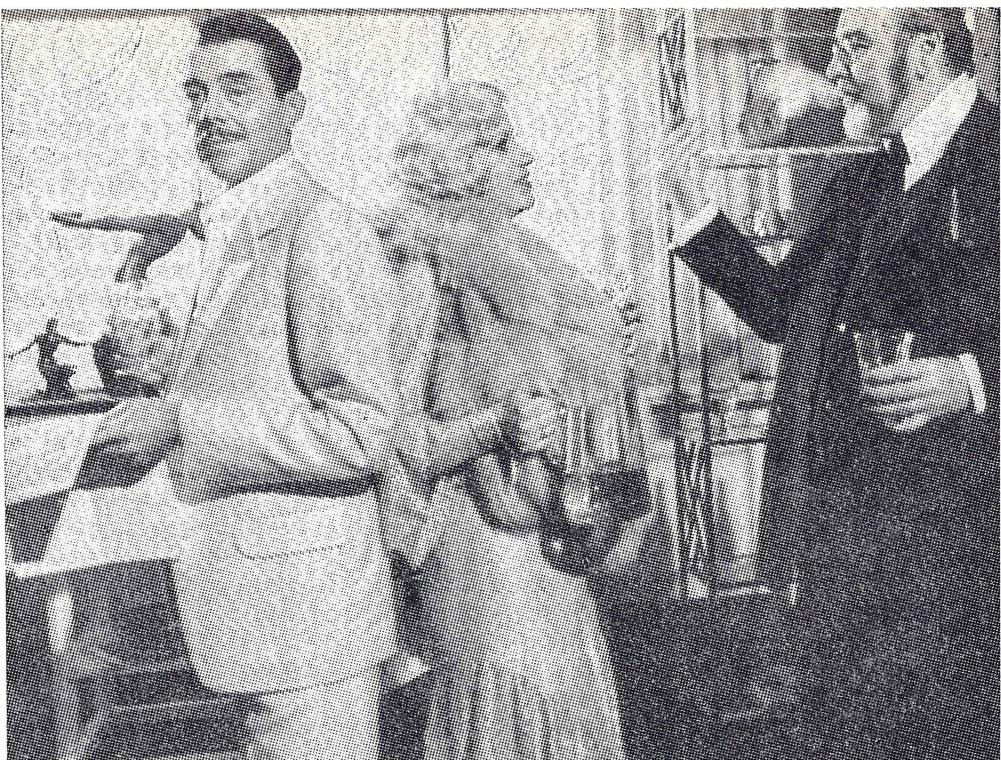
От Нашига Оshima (Япония), на-  
шумял със сексуално разюздания си  
филм „Империя на чувствата“ преди  
време, очаквала пак някакъв благоприятен порноскандал и с новата  
му работа със сходно заглавие „Им-  
перия на страстта“. Даже някои мис-  
леха, че това ще е някакво продъл-  
жение. Но Oshima не потвърди очак-  
ванията им. Този път той насочва  
вниманието си не към физическото  
общуване на двама влюбени, а към  
сложните психологически преживя-  
ния, които са ги обезели, след като  
е убит от тях пречещият съперник. С  
бавен темп, с болезнено задълбаване в  
състоянията на угрizения на съвестта  
за извършеното престъпление „Им-  
перия на страстта“ напомня за Дос-  
тоевски и за неговите морални про-  
блеми. Нищо ново нямаше и по линия  
на пластическите търсения, на изоб-  
ражението, така че лично за мен си  
остана загадка защо журито взе ре-  
шение да присъди тъкмо на Oshima  
наградата си за режисура. Може би  
защото този път има по-достойно по-

ведение, защото няма да е нужно да  
се затварят вратите пред непълно-  
летните? Или чисто и просто да се  
направи един реверанс пред Япония,  
която е редовен участник в Кан?

Но без да се правят компромиси и  
без да се придава на жеста характерът на реверанс, награди биха мо-  
гли да получат и съветският филм  
„Мой ласкав и нежен звяр“ на режи-  
сюра Емил Лотяну или пък унгар-  
ският „Една морална нощ“ на Карой  
Мак. Те обаче останаха неудостоени с  
внимание от журито. Но не и от пе-  
чата, дори и от онзи, който най-мал-  
ко можем да подозирате в доброже-  
лителност. В деня, в който станаха  
известни наградите, не друг, а познатият с дясната си насоченост в. „Фигаро“ изказа недоумение защо  
е отминат съветският филм. Друг  
критик в друго издание иронизира  
„утешителната премия“ за Франция,  
подхвърлена на Изабел Юпер за участ-  
тието ѝ във „Виолет Нозиер“, и до-  
бавя, че журито би могло да „забе-  
лажи“ Галина Беляева, една истин-  
ска Чехова героиня, едно „истинско  
откритие“ на фестиваля. . .

Но вече казах, че наградите на  
подобни фестивали рядко са най-  
точно премерени, рядко са безупреч-  
но справедливи. Затова да не ги коментирам повече, а да спра внима-  
нието си на филмите. Когато са ху-  
бави, те се защищават и без допъл-  
нителни труфила.

С „Мой ласкав и нежен звяр“, реа-  
лизиран по драмата на Чехов „Дра-  
ма на лов“, постановчикът Емил Ло-  
тяну разшири още повече и без това  
немалката си популярност на Запад  
след предишните си филми „Лаутари“  
и особено „Таборът отива в небето“. В  
неговата стилистика има някакво  
романтично начало, някаква пое-  
тична извисеност, която се е съхра-  
нила и при срещата с героите на Че-  
хов и която им придава нови инте-  
ресни измерения. Тяхното недовол-  
ство от сивия живот, стремежът им в  
техните дни да дойде голямата и кра-  
сива любов хармонират с едно изо-



„Отчаяние“ (ФРГ)

бражение, което набляга на природните хубости не самоцелно, а за да подчертава още повече убогостта и мизерията на средата, душния климат на царска Русия. Особено впечатляваща в „Мой ласкав и нежен звяр“ е камерата на оператора Петрицки, но тази година на тоя компонент при създаването на филмовото произведение не беше обърнато внимание от журито. А Петрицки беше без конкурент за награда.

Като неочекван паралел се възприеха в тазгодишната канска програма два филма — унгарският „Една морална нощ“ и заснетият в Холивуд от познатия френски режисьор Луи Мал „Малката“. И двете творби ни връщат към края на миналия век — началото на новото столетие. И в двете действието се развива в публичен дом, главните героини са обитателки на този дом. Но при Карой Мак в „Една морална нощ“ наблюдаваме от дистанцията на годи-

ните присъда над един свят, докато Луи Мал се ограничава само с опоетизирането на някогашното време. В унгарския филм е показано опустошението на душите и псевдопищността на една нравственост, зад която е скрита човешка болка и съдома. А „неутралното ретро“ на „Малката“ възмути даже иначе толкова толерантните в моралната проблематика французи. И не защото на екрана се показват неблагопристойни сцени (все пак Мал тук проявява вкус и се задоволява с намека), а преди всичко заради дванайсетгодишната Брук Шилдз, на която е поверена ролята на невръстна простиутка. В пресата се появиха статии, в които се задава въпросът, имат ли право създателите на филми да изкривяват така рано психиката на едно дете, като го заставят да нализва в проблеми, които са мъчителни и за далеч по-възрастни жени. И какво ще бъде бъдещето на мал-

ката Брук Шилдз, как тя ще заличи в съзнанието си впечатленията, на-  
трупани по време на снимките? И  
ще ги заличи ли въобще?

От филма на Мал у публиката ос-  
танаха въпроси, които сама творбата  
не поставя. Тя бързо избледнява в  
съзнанието, забравя се. Подобна е  
участта и на „Виолет Нозиер“, реа-  
лизиран от Клод Шаброл, който ня-  
кога заедно с Мал (и с Трюфо, Годар,  
Варда и др.) беше в авангарда на  
френското кино, беше един от най-  
изявените от „новата вълна“. На вре-  
мето, през трийсетте години, кри-  
миналната хроника прави името на  
парижянката с легко поведение Вио-  
лет Нозиер, която след конфликт с  
родителите си ги отравя, много попу-  
лярно. Случаят се използува от писате-  
ли и журналисти, за да се заговори за  
съдбата на френската жена, за нейната  
емансипация и т. н. Ако обаче се съди  
за Виолет Нозиер единствено от обра-  
за във филма, можеда се недоумява с  
какво тя така е привлякла някога  
вниманието. Може би е била ярка  
личност, силен характер? Може би е

имала своеобразен чар? В постанов-  
ката на Шаброл не личи нещо подоб-  
но. Този добросъвестен обстоятел-  
ствен разказ, който той ни предлага,  
с нищо не ни облекчава, за да про-  
никнем по-нататък в същността на  
героинята. Не се открои кой знае  
колко и изпълнението на Изабел  
Юпер в главната роля, за да ѝ бъде  
присъдена наградата за най-добра  
актриса на Канския фестивал. Справ-  
едливо писаха в някои вестници, че  
миналата година в „Плетачката на  
дантели“ тя се е изявила по-силно.  
В никакъв случай тя не е актриса  
без дарба, но все пак в конкретната  
конкуренция не се открои над Джейн  
Фонда („Завръщане у дома“), Ме-  
лина Меркури („Женски вик“), Га-  
лина Полякова („Мой ласкав и не-  
жен звяр“), Жералдин Чаплин („Със  
завързани очи“) и др. Евентуалните  
остри укори към присъждането на  
наградата бяха донейде смекчени от  
дипломатичния ход на журито, което  
я подели между Изабел Юпер и Джил  
Клейбърг за участието ѝ във филма  
на Пол Мазурски (САЩ) „Необвър-  
зана жена“.

---

Джон Войт в „Завръщане у дома“ (САЩ)



До последния ден Франция хранеше надежди, че този път от Кан ще вземе нещо повече. Големият ѝ „коз“ — това беше филмът „Молиер“, не току-така оставен за прожекция в самия край на конкурса. Специалистите бяха видели само неговата първа част и тя ги беше изпълнила с оптимизъм. Но се оказа, че това са първите два и значително по-хубави часа на творбата, след които следват още два, но на едно равнище, способно да елиминира доброто впечатление от началото. Дължината и отсъствието на воля и умение у режисьорката А. Мнушкин да се пребори с нея се оказаха фатални и „Молиер“ отпадна от борбата за медали. Иначе в него има няколко великолепни епизода, главно в първата част — там е показана кръвната връзка на Молиеровия театър с народната култура, с изкуството на масите от площадите и панаирите. Там филмът е много витален, стремителен, сгрят от неистовия ентузиазъм на хората, които са се засели с неговото реализиране. Но за жалост има и втора част, има и един безкраен, двайсетминутен финал, в който мярката е напълно загубена. Така и тази година Франция проигра шанса си. А това не е чак толкова несправедливо, тъй като една от по-авторитетните награди би отклонила вниманието от същинската картина на днешното френско кино, затънало в дребно-темие.

За най-добра мъжка роля наградата беше присъдена на Джон Войт (помним го от „Полунощен ковбой“) за участието му в американския филм „Завръщане у дома“ на режисьора Хол Ашби. Негова партньорка е Джейн Фонда, по чийто замисъл е написан сценарият. На пресконференцията тя заяви, че този филм изразява нейните граждански убеждения и че е потърсила и е настоявала за участието и на Войт, защото и той в най-тежките времена е бил срещу войната във Виетнам. Може би произведенето във втората си

част е платило някакъв данък на ординерните холивудски сантиментални любовни драми, но като цяло то е изпълнено с болка и главният му патос е присъдата, която се поставя над една престъпна военна политика, травмираща физически и духовно хиляди американци. Сравнен с друг един американски филм, „Кой ще спре дъждъ?“ на реж. К. Райш, също показан в официалната селекция на Кан, той изпъкна още по-ярко с честната позиция на създателите си. За филма на Райш някои критици не без основание писаха, че е контратеза на „Завръщане у дома“ и че иска да съхрани американските митове за силната личност, за супермена, който след всяка изпитания запазва силата и достойнството си. Но Америка беше защитена всъщност от Ашби, Войт и Фонда, защото в техния филм я видяхме като противничка на човеконенавистничеството, на човекоизтреблението, видяхме, че има американци, които пред гордостта поставят по-високо солидарността, дружбата, разбирателството.

Политически в своите внушения, а и в тематиката си беше и филмът „Приложение на метода“, представен в Кан от Куба и Мексико и заснет от режисьора Мигуел Латин, който е беглец от чилийската хунта. Сценарият е написан по едноименния роман на големия кубински писател Алексо Карпентиер. На пръв поглед като че ли имаме среща с една типична творба от стила „ретро“, тъй като действието ни връща с лека носталгия към началото на века и към ежедневието на един президент на латиноамериканска страна, обичащ да прекарва ваканцията си в Париж и да има на масата си бутилки с шампанско и весели жени. Но скоро на преден план излизат сарказмът, изобличителният патос и нещата добиват реалистична приземеност и достоверност. Ние проследяваме „еволюцията“ на президента, превръщащ се в кървав диктатор, за който няма



„Една морална нощ“ (Унгария)

никакви по-висши цели от личното му преуспяване. Филмът поражда конкретни асоциации за днешни военни режими в Латинска Америка.

Може би и Карлос Саура е имал намерението да създаде от „Със завързани очи“ един политически филм, но при него действието е затворено в някакви неопределени, абстрактни рамки и не може да се схване позицията му срещу кого той протестира, кого обвинява и кого защища. Кои са проводниците на терора, кои са жертвите? На тези въпроси отговорът се подава в сферата на някакви отвлечени екзистенциални сфери и поради това зрителят не може да се ангажира с позицията на Саура. А иначе и в „Със завързани очи“ той ни се разкрива като майстор при нализането в най-деликатни ъгълчета на интимния свят, при прехода от

миналото към бъдеще, при преливането на временните пластове.

Подобна абстрактност и стерилна безкръвност са попречили и на Кшиштоф Зануси да доведе до по-ярък художествен резултат амбициозните си намерения в своя фильм „Спирала“. Много овладяна режисура, тънка изобразителна култура, но никак нещата са без житейска свежест и конкретност, останали са до равнището на философските тези, без зад тях да стоят запомнящи се човешки съдби, неповторими характеристики. И всичко това ни държи някак на разстояние от филма.

Другият полски филм, „Мраморният човек“ на Анджей Вайда, получи Наградата на критиката. Но той целият е страст и болка, в него се оглежда един граждански темперамент, който се разкрива с вулка-

нична категоричност и пристрастие. Това заразява, заразява и тогава, когато ти се иска да спориш с Вайда, да му противопоставиш и други истини за сложните времена и нрави от петдесетилетието. В Кан големият полски майстор получи ново признание за своето изкуство, след като на два пъти беше златен призър на Московския фестивал.

Не съм в състояние да се спра, макар и с бегли думи, на всички филми от конкурсната програма, но мимоходом ще отбележа силното и за жалост неоценено от журито участие на ФРГ с „Левачката“, дебют в режисурата на известния прогресивен писател Петер Хандке, и „Отчаяние“ на Райнер Вернер Фасбиндер. Едната творба, реализирана по едноименен собствен роман, е на съвременна тема и показва духовния кризис, който е настъпил в душите на хора, задоволени в елементарните си нужди, но чувствуващи острата нужда от идеали, а другата творба, „Отчаяние“ (с Дърк Богард в

главната роля), ни връща към годините преди развихрянето на фашистката чума, когато най-чувствителните индивиди просто интуитивно долавят идването на бедствието и търсят някакво спасение от него. Отбелязвам накрая специално тези две творби, тъй като те крият в себе си достойнства, които надвишават много от останалите участници в конкурсната програма, включително и удостоените с една или друга награда. Но и без отствие западногерманското кино остави отлични впечатления, то потвърди впечатленията от последните години, че се ориентира да бъде все по-близо до насъщните проблеми на хората, до тревогите и вълненията им. Заедно с киното на Италия то сред западните кинематографии е заредено с най-много живот, има пред себе си най-ведри перспективи.

А за колко малко от останалите западни кинематографии бихме могли да направим подобна констатация. Поне дотолкова, доколкото можем да съдим за тях от фестивала в Кан...

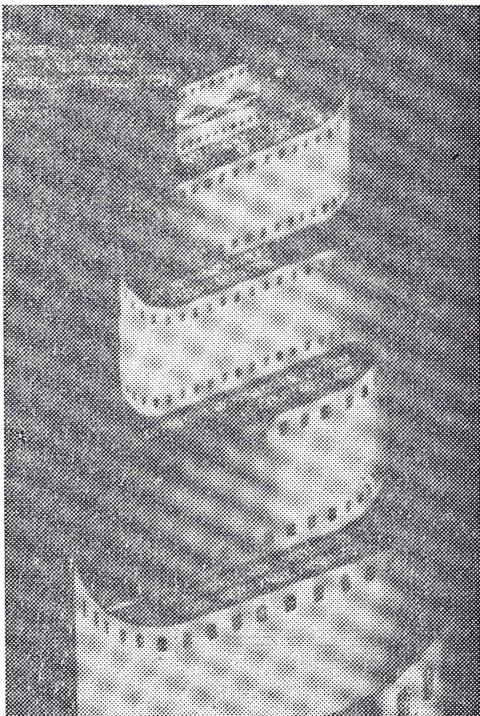
---

# Краковски панорами — 78

АЛЕКСАНДЪР ТИХОВ

Случи се така, че няколко години подред нямах възможност да бъда в Краков. Едва тази година успях да прибавя отново собствени впечатления към онези, които в течение на дълги години е оформило у мен това важно полско начинание в областта на късометражния фильм. Наистина със съчетанието на два фестивала — полски национален и международен — Краков предлага изключителна възможност в кратко време да се запознаеш както с настоящия етап на едно безспорно любопитно национално късометражно кино, години наред считано за водещо в света, така и с една широка международна панорама, събрана под лозунга „Нашият 20-и век“. И винаги — това е сякаш някаква странна закономерност — националната полска програма е оставяла пострайни впечатления в сравнение с международната. Панорамите от тази година не направиха изключение.

Полското късометражно кино се представи с близо 80 фильма. От тях с официалните статутни награди бяха



отличени седем, към които трябва да прибавим и наградата на полските кинокритици. Веднага искам да кажа, че рядко едно жури е попадало така точно в целта. Присъдените награди са не само оценка за професионално и художествено майсторство, но и точен ориентир за по-важните проблеми, които вълнуват в момента полските творци в късометражното кино. Впрочем, както винаги досега, и този път полската национална панорама показва, че са живи старите традиции на проблемното документално кино, което даде на времето основание да се говори за „полска школа“.

Има една тема, на която полските документалисти ще бъдат завинаги верни — темата за фашизма, за неговата антихуманна същност, за неговата нечувана жестокост, оставила незаличими следи в лицето на зловещите концентрационни лагери. Не си спомням краковски фестивал без филми на тази тема. Националното потресение от милионите жертви в един Освиенцим е толкова голямо, че споменът вечно живее, предава се от поколение на поколение и ще тревожи винаги съзнанието на съвременника. Много са филмите на тази тема, много и различни са творческите подходи към нея. И ето че търсенията в тази посока не секват. Доказателство — филмът на Витолд Щок „Специален влак“. Без текст, с една изумително чувствителна и раздвижена камера — 105 м. 16 mm лента са снети на един дъх, с неизрекъсан „фарт“ — филмът ни предлага драматична разходка из този лагер на смъртта — от рампата, където са спирали „специалните влакове“, докарващи жертвите, през бараките до крематорията. Но тази разходка е нещо повече от нормалното туристическо разглеждане на своеобразния музей Освиенцим — тя е едно съпреживяване на страшната човешка драма, разиграла се тук преди години, което разтърсва душата на зрителя. Така дръзкото формално търсене — необикновено дългият фарт — е било наси-

тено с дълбоко идейно, емоционално съдържание.

Разбира се, наред с тази традиционна проблематика, застъпена в случая наистина ярко със „Специален влак“, в панорамата имаха своите ясни акценти и проблемите на съвременната полска действителност. Един от тях бе поставен съвсем категорично върху някои от проблемите на днешното полско село. Полша е страна със сравнително малък процент на колективизация в селското стопанство. Там все още преобладават дребните и средните селски стопани. Обаче процесите на индустриализация и свързаната неизбежно с тях миграция от селото към града са казали и тук своята тежка дума: младите все по-вече се откъсват от селото и оставят старите сами да се справят със земята. Но да се справяш сам с тежката полска работа, когато си на 70 и повече години, не е леко и стопанството неизбежно започва да изостава, да се превръща в непосилно бреме. Тогава се намесва държавата, отпуска пенсия на възрастния стопанин, а земята му се включва в тая на кооператива. Съвсем естествено този социално-икономически механизъм на специфично полски път на колективизация има и своята чисто човешка страна. Именно в нея се вглеждат такива филми като „Земя“ на Тамара Солоневич и „Вол“ на Юзеф Цирус, за да ни покажат психологическите и дори драматични аспекти на един чисто икономически проблем. Защото не е лесно да се разделиш със земята и с животните, с които си прекарал цял живот, и да преустроиш съществуването си на съвършено нови принципи, късайки завинаги с вековните традиции. Това са малки човешки трагедии, подадени с много чувство за мярка, с дълбок респект пред личната човешка драма, но и с респект към неумолимата закономерност, която ги поражда. И все пак — „Земя“ е по-мек в своето звучене, малко дори сантиментален, докато „Вол“ твърде остро сблъсква новото и

традицията, за да подчертава неотмеността на отнемането на земята. И може би точно това е разликата между тези два силни, но толкова сродни филма, получили „гран при“ („Земя“) в националния и специална награда — „Златен дракон“ („Вол“) в международния фестивал.

Други аспекти от съвременната полска действителност намериха отражение в такива филми като „Главоболие с пръстени“, „Часовник“, „Бригадата на майстор Мортале“, „Безсилие“, „Балада за Ян Новак“. Първите три филма са типични за някои нови търсения в полското документално кино. „Главоболие с пръстени“ и „Часовник“ са фейлетони, а „Бригадата на майстор Мортале“ — пародия на... дълбоко уважаваната от всички ни трудова тема. Полски инженер открива някакви пръстенчета, ужасно необходими за някакви машини, които пък са ужасно необходими за народното стопанство и за експорта. И се завъртва познатата игра на бюрократично бездушие, спъвало неведнаж много рационализаторски пориви, пречило многократно за постигане на желания икономически ефект. Остро фейлетонно, с хумор и въображение Ежи Зярник произнася своята присъда над едно отрицателно обществено явление. В учреждението трябва да се излъчи отличник и да бъде награден с часовник. Богдан Косински създава великолепен кинофейлетон за това, колко формално понякога се прилага в такива случаи чистият демократичен принцип. А „Бригадата на майстор Мортале“ е остра, атрактивна в своята зрелищност пародия на съвременното строителство, в която остроумните изпълнения на колективата акробати „Мортале“, заредени с достъпни за всички значения, предизвикват експлозии от смях. И именно тази бурна и точна зрителска реакция на филма, насочваща през смяха към размисъл, навежда на мисълта, че ние неоснователно пренебрегваме кинофейлетона в документалното кино. Сега, когато у нас не излизат повече

старите „Фокуси“, кинофейлетонът като жанр би могъл да реши сполучливо много задачи пред нашата кинопублицистика. Защото присъдата на иронията и смеха е не по-малко ефикасна в борбата с някои негативни социални явления. Това не значи, разбира се, че трябва да се пренебрегват възможностите на сериозния, критичен, проблемен филм. Във възможностите на подобни жанрови структури ни убеждават филмите „Безсилие“ на Ана Бжозовска и „Балада за Ян Новак“ на Францишек Тжецпак. В първия чрез един интензивен по вътрешния си нерв репортаж сме конфронтирани с всички ония бюрократични митарства, през които започва да преминава остарелият, пенсиониран се гражданин, всички ония главоболия, когато те разкарват от гише на гише, за да ти издадат едно удостоверение. Това е тревожно вглеждане в отрицателните страни на една администрация, която явно е претоварена от работа и заставя старите хора дълго да ходят, да се молят, да чакат. Във филма „Балада за Ян Новак“ се срещаме с едно социално явление, типична ражба на определена съвременна конюнктура в Полша. Гражданинът Ян Новак живее във великолепен модерен апартамент в новия варшавски район Стегна. Но наблизо, в околните ливади, е построил бараки, в които отглежда... прасета. Отглежда ги, продава ги (при това на твърде износна цена) и пак купува прасета. С една дума — човекът е производител на месо, намиращо се в момента в твърде осъкъдни количества в полските месарници. Защо е направен този филм? Само за да ни запознае с пан Новак? Едва ли. Очевидно амбициите са били да намери в този конкретен случай обобщение един съвременен аспект на полската действителност. И това донякъде се постига, но именно донякъде, защото публицистичните жили в този социален проблем не са експлоатирани до край. Едно прекалено свиване на

блендата върху битовите обстоятелства в ежедневието на пан Новак като свинар е оставило вън от зрителното поле неговите социални връзки. Любопитно е например да знаем преобразява ли се и как пан Новак при своето семейство в своя елегантен апартамент, в който той влиза с мръсните си дрехи на свинар. Също така — какво точно го привлича в това градско животновъдство. Не се ли крие зад тази грубовата, будеща едва ли не симпатии физиономия на човек, който така нежно се отнася със своите питомци, хитрият спекулант, намерил „на хляба мекото и на работата лекото“? Много по-ясен в своя прицел и много по-обемен като публицистично и дори философско обобщение е филмът на Войцех Вишневски „Майсторът в чифлика“. Отново проблемът за липсата на мясо, но този път като повод да се поразсъждава върху необходимостта от активно отношение при решаването на всички обществени въпроси, от отричане на пасивното сеирджийско отношение към живота.

Показаните анимационни филми не дават основание за особено ласкови думи по отношение на полската анимация в момента. Мисля, че това бе отчетено и от журито, което даде една единствена награда, и то бронзова, за анимация — на „Ковърчето“, реж. Анжей Чечота. Това е една последица от седем едноминутни филмчета, във всяко от които се илюстрира една от прословутите примитивни и наивни сентенции, избродирани по ковърчета, окачвани някога (а някъде и все още!) по стените. Наградата за този „сериал“ според мен трябва да се отнесе не толкова до качествата на реализацията, колкото до блестящото тематично хрумване на режисьора, до способността му да бъде пределно лаконичен.

В заключение може да се каже, че и тази година впечатлението от полската панорама е, общо взето, благоприятно. Отново се налага способността на полските документалисти да постигат точни тематични попа-

дения, да обглеждат съвременната действителност от разнообразни аспекти, да откриват в нея значими проблеми, да постигат многоликата картина на живота в страната. Отново като цяло техните филми изявяват двояката функция на документалния филм — да документира явленията и процесите в обществения живот, да „летописва“ и същевременно да държи будна съвестта на обществото, обглеждайки отрицателни страни на този живот.

Странно е наистина, че при такава степен на култура в документализма при собствената продукция е била занизена тази година толкова много възискателността към международната програма. Разбира се, тук роля е изиграл и фактът, че фестивалът отново е сменил своето ръководство и на новия директор Пётр Соколовски тепърва предстои да покаже какви ще бъдат неговите амбиции във връзка с този фестивал. Но така или иначе тази година трудно можеше да се открие никаква концепция при съставяне на международната програма, освен една — по възможност по-широка „география“, т. е. включване на колкото е възможно повече страни в конкурса. Подобен уклон към „представителност“ са допускали и други фестивали и винаги той е бил заплащен с цената на едно принизено качество на филмите. Наистина крайно време е лозунгът на международния Краков „Нашият 20-и век“ да полу-чили-очертана проблемна ориентация, за да се избегне еклектичността на една програма, в която наред с някои филми действително на фестивално равнище можеха да се видят и произведения от съвсем любителски характер, да не говорим за необхватната тематична пъстрота, в която е трудно да се открие каквато и да е физиономия. Едва ли тази неограничена тематична „отвореност“ на фестиваля спомага за поднасяне проблемите на човека от 20-ия век. Получава се само количествено натрупване, без да се профилира най-важното, най-актуалното.

Всичко това безспорно затруднява и задачата на международното жури. Ако се вгледаме в раздадените награди, ще видим, че то положи тази година героични усилия да отдели произведения, които в някакъв смисъл са показателни. Така например полският филм „Вол“, за който вече стана дума, че отразява важна тематична линия в полското документално кино, бе отбелязан със „златен дракон“ наред с филма на ГФР „Не съжалявам за нищо“ на Улрих Лайнвебер — един автентичен репортаж за възраждащия се фашизъм във федералната република, разкриващ невероятния цинизъм, с който съвременните последователи на Хитлер се мъчат да отрекат всякакви престъпления на нацистите. Всеобщото предпочтение към лаконизъм в анимацията намери израз в награждаването с една от главните награди на югославския филм „Тарзан“ на Зоран Цакулович, който само в една минута решава остроумно проблема за мъжката самонадеяност и лекомислие: подмамен от прикрилия се като гола жена лъв (върха на опашката си той хитро е стиснал между краката си . . .), Тарзан попада още с първия си скок право в устата му. И тук е може би мястото да се каже колко много губи чашият филм „Пламъкът“ от това, че не завършва веднага след първия епизод. До този момент публиката го бе приела с възторг, за да се отегчи в края, когато излишно филмът се удължава с още два епизода от чисто илюстративен характер. Чистота на жанра, висока познавателност, богатство на научната информация — едни от най-ценните качества в научно-популярното кино — бяха зачетени с главни награди в лицето на нашия филм „Насекоми-музиканти“ на Константин Григориев и „Сърцето на детето“ на английския режисьор Ливинг Тим. Зачетен (с почетен диплом), но недооценен остана филмът „В очакване на катастрофата“ на Вернер Херцог от ГФР. Този високо професионален репортаж за очак-

ваното изригване на вулкана Ла Суфиер в Гваделупа не само като природно явление, но и в неговите социални отражения ни напомни сила та и функцията на първоизточника на документалното кино — действения репортаж от мястото на събитието. Също така по-добра съдба от почетен диплом заслужаваше и филмът „Над рова“ на известните кинопублицисти от ГДР Валтер Хайновски и Герхард Шойман. Това е по-къртителен разказ на оцелели виетнамци след кацапницата в селото Сон Ми, устроена преди години от американския масов убиец лейтенант Кели. Не може да се приеме безрезервно и решението главната награда да се даде на канадския филм „Метаморфозата на мистър Самс“ на Каролайн Лиф. Филмът е мултиликационен, създаден по известната новела на Ф. Кафка „Превръщане“, в която главният герой се събужда една сутрин превърнат в огромно, противно насекомо. Изоставен от ужасните си близки, той умира от глад. Защо именно кафкианският абсолютно безизходен пессимизъм, идеите му за пълна обреченост на человека, за непреодолимото отчуждение и самота — при това подадени с една анимация без никакви особени професионални достойнства — бяха издигнати до етълон за проблемите на 20-ия век от тазгодишния Краковски международен фестивал, остава за мен необяснимо.

Макар и немалка по обем — над 90 фильма, — международната панорама тази година не предложи почти никаква възможност за изводи относно някои по-определенни тенденции и течения в областта на късометражния филм. Търде неравна като качество — голям брой филми бяха отминати от публиката със снизходителна усмивка и немалко бяха направо освиркани, — тя категорично поставя въпроса за необходимостта от повече усилия за една по-ясна концепция относно целите и задачите на международния Краков.



Сцена от българския<sup>т</sup> филм „Фаталната запетая“, режисьор — Лияна Пейчева

На снимката актьорите Г. Цветкова и Г. Кадурин

СССР

В студията Белорусфилм режисьорът Валерий Рубинчик снима двусерийния филм „Ловът на крал Стах“. „Нашият филм е екранизация на едноименния роман на Владимир Короткевич — разказва режисьорът. — Събитията се развиват през последната година на миналия век в един забравен от бога край в Белорусия. В тия блатисти места пристига младият учен етнограф Андрей Белорецки да изучи народните предания. Но съдбата му поднася неочаквани изпитания — през нощта той се среща с оживелите герои от вековните легенди. Във филма се случват немалко загадъчни, дори свръхестествени явления. Като сблъскваме реалните герои с фантастичните, като смесваме фантазията с реалността, като съчетаваме преданията, дошли от

вековете, с точната социална характеристика на онова време, ние искаме да направим филм-притча за борбата на хуманизма, благородството, честността срещу варварството, диващата и предразсъдъците.“

\* \* \*

Скоро в Мосфилм ще започне реализацията на филмовата комедия „Суeta на суетите“ по сценарий на Емил Брагински. „Замисълът на филма е породен от един съвсем реален случай — казва сценаристът. — Веднъж присъствувах на сватбена церемония в един московски район. Когато чиновничката поздравяваше новобрачните, те по невнимание стъпиха на хубавия килим, заемаш по-голяма част от залата. „Махнете се от килима“, с променен глас, без да направи пауза, каза чиновничката и вед-

нага се върна към поздравленията. И тогава си помислих защо да не разкажа за жената, която хиляди пъти произнася една и съща фраза: „Съклипи младоженци, днес е вашият най-щастлив ден...“ И така герояня на филма стана чиновничката от района Марина Петровна. Веднъж тя се оказа в положение, за което съвсем не бе подгответа. В разгара на работния ден, точно когато поздравява младоженците, при нея влизат собственият ѝ мъж и подбирайки с труд думите си, ѝ съобщава, че е дошъл да моли за развод...“

\* \* \*

Етият филм на режисьора Виталий Колцов носи наименованието „Близката далечина“. „Сценарият на Арутур Макаров е посветен на хора, безкрайно предани на своята работа. Подвигът на тия хора е ежедневен, скромен и тих, ако може така да се говори за подвига—разказва на страниците на „Съветски екран“ режисьорът. — Герояната на филма Ана Владимирова Талникова е председател на небогат колхоз. На екрана нейната съдба не завършва с фанфари. Но върата, че тази жена ще постигне своето, остава. В ролята на Талникова виждам актрисата Жана Прохоренко. И индивидуалата ни предстои по-близко, по-дълбоко познанство с реалната жена — председателка на колхоза в Псковщина, която може да се счита за прототип на герояната.“

\* \* \*

На първа страница на „Правда“ от 1 март 1956 г. е публикувано постановление на Пленума на ЦК на КПСС за усвояване на пла-

линните и пустеещи земи. А няколко дни по-рано от Казанската гара тръгва първият влак за целините. Хлябът бил необходим като въздуха. Земята, измъчена от войната, давала малко плод. За онова време на много тревоги и напрежение разказва филмът „Вкус на хляб“. Сценарият на А. Лапшин, А. Сахаров, Р. Борин, В. Черних е доста юморист. Под общото название са обединени четири фильма: „Хляб наш насьщни“, „Хляб и земя“, „Хляб и хора“, „Хлябът на родина“. Филмът, по жанр исторически кинороман, показва събития, които за много зрители на съветската страна са пресни в паметта им. Филмът е много-люден, действуващи лица са секретари на партийни комитети, на Комсомола, агрономи и бригадири — образи събирателни. Всички те са комунисти и както подобрава на комунисти, мъжествено, твърдо, принципно докрай се борят за своята земя срещу супрова-га природа, срещу закосте-нялостта и бюрократизма. И в тази борба побеждават. Режисьор-постановчик е Ал. Сахаров. В главните роли: Сергей Шакуров, Валерий Рижаков, Ернст Романов, Наталия Аринбасарова, Любов Полехина, Николай Ерюменко.

\* \* \*

В студията Таджикфилм се снима петсерийният телевизионен филм „Човек променя кожата си“ по едноименния роман на известния писател Б. Ясенски. Автори на сценария — В. Фриц и Ю. Дунски, режисьор — Б. Кимягаров. Филмът разказва за установяването на съветска власт в Таджикистан, за първите петилетки, за труд-



*Сцена от съветския филм „Училищен валс“, сценарист — Анна Родионова, режисьор — Павел Любимов*

мото и героично строителство на Вахшския канал. Главните роли изпълняват Б. Анаков, А. Азо, М. Ку-блиńska, И. Костоловски, Л. Удовиченко.

\* \* \*

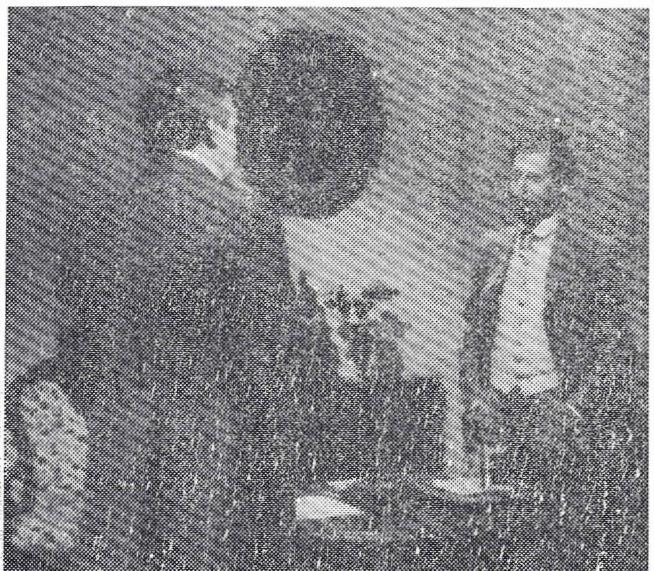
За своя 50-годишен юбилей киевската студия „А. П. Довженко“ е наградена с ордена „Ленин“. За това времето е създала повече от 400 фильма. Сред тях са „Арсенал“, „Тарас Булба“, „Шкорс“, „Богдан Хмельницки“, „Големият живот“, „Дъга“, влезли в златния фонд на съветското кино. В студията са работили такива режисьори като А. Довженко, И. Савченко, Д. Вертов, Л. Луков, И. Пирев, М. Донской. Колективът на студията следва славните традиции на своите пред-

*Съветската актриса и режисьорка („Тази опасна врата към балкона“) Дианда Ритенберг сега снимва втория си филм „Три минути летене“*





▲  
Сцени от съвместния съветско-полски филм „Феликс Дзержински“ по сценарий на известния съветски писател и драматург Юлиан Семёнов. На снимките актьорите Да-нута Ковалска и Петър Гарлицки (Ф. Дзержински). Режисор — Анатолий Бобровски ▼



шественици и създава произведения с актуална тематика и високо гражданско звучене.

\* \* \*

Народният артист на Киргизката ССР Сүйменкул Чокмурьев изпълнява ролята на джигита Джой във филма „Канбек“ по романа на Касмал Джантошев. Филмът е постановка на Генадий Базаров. Ролята на героя Канбек изпълнява дебютантът в киното Аман Камчикаров. Неговият герой се опитва да се бори сам срещу социалното зло, но претърпява поражение, както някога и джигитът Джой, на когото той много прилича.

\* \* \*

Върху какво работи сега известният съветски актьор Олег Табаков? В едно интервю за в. „Съветска култура“ Табаков казва: „Много играя в театъра и телевизията. В киното по-малко, тъй като нямам възможност да ходя на снимки. Ръководя втори курс на актьорския факултет на ГИТИС. Необходимостта да се готовят дипломни спектакли ме застави да се заема и с режисура. Сега заедно с В. Храмов работя в Централната телевизия над спектакъла „Дванайсета нощ“. Там изпълнявам и ролята на Мелволио. Снимам се в ролята на Луи XIII в трисерийния филм „Три мата мускетари“, постановка на Г. Юнгвалд—Хилкеевич. Завършвам и снимките в деветсериен телевизионен филм по романа „Откритата книга“ на В. Каверин, който снима в Мосфилм В. Титов. Там играя академика Крамов. Но главното поле за мен си остава сцена. Много играя в театър.“

тър „Съвременник“. Неотдавна бях поканен от Театъра на „Таганка“ за ролята на Порфирий от „Престъпление и наказание“.

\* \* \*

Младият режисьор Владимир Граматиков е дебютирал успешно в киното с комедията „Мустакатата глечичка“. Сега в студията „Максим Горки“ Граматиков започва работа над музикалната комедия „Вървеше куче по рояла“. Във филма зрителите ще се срещнат с популярните актьори Л. Курялов, Е. Евстигнеев, Л. Хитяева.

#### П О Л Ш А

В творческия колектив „Профил“ скоро ще започне снимането на двусериен филм „Секрет „Енигма“, посветен на един от най-сензационните случаи през Втората световна война — разшифрования от полските инженери в разузнаването секрет на немската шифрова машина „Енигма“. Благодарение на това станало известно съдържанието на редица секретни телеграми на Хитлер за важни операции на различните фронтове. Сценарият е изграден по документалната книга на Станислав Струмф-Войтекевич. Филмът ще се режисира от Роман Виончек.

\* \* \*

На XIX международен фестивал на неореалистичния филм в Авелино (Италия) са били представени филми от 14 страни. Единствената награда е била присъдена на филма „Обетована земя“ на Анджей Вайда.

\* \* \*

По много популярната в Полша книга „Призраци“

на Емил Загадлович режисьорът Войчех Марчевски ще снима филм под същото заглавие. Автор на сценария е чешкият драматург Павел Хайнц. В главните роли Пьотр Лисак, Тереза Марчевска, Хана Скаржанка, Станислав Игар.

\* \* \*

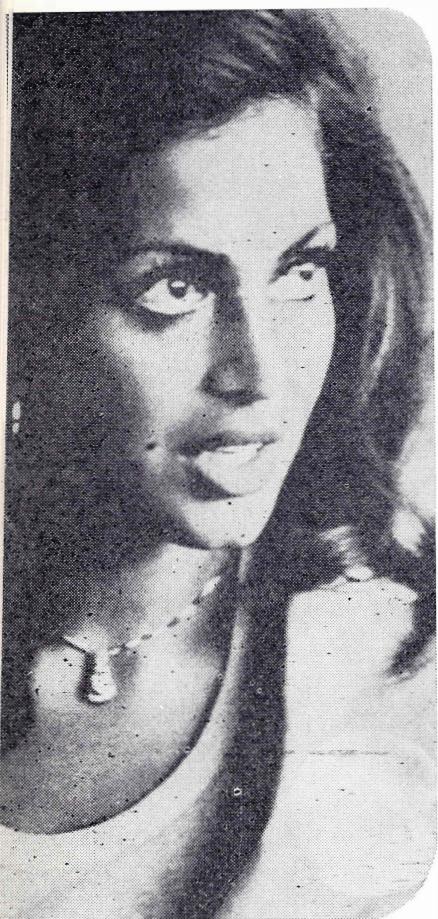
На петия международен кинофорум „Човек, труд, творчество“ в Люблин не е имало официално жури. Наградите били определени чрез плебисцит от публиката. Тази година в прегледа са взели участие всички социалистически страни. Най-висока оценка е получил чехословашкият филм „Отворени врати“, постановка на режисьора Йозеф Медвед — Голямата награда. Първа награда е присъдена на „Хоризонтален пейзаж“ на режисьора Януш Кидава, втора награда — на „Зелената трева на родината“ на румънския режисьор Стере Гулес. Специалната награда на пресата е получил съветският филм „Обратна връзка“ на режисьора Виктор Трегубович.

\* \* \*

Във филмовия колектив „Х“ е приет за реализация сценарият „Провинциални актьори“ на Агнешка Холанд. Действието се развива в един неголям град. В местния театър играе млад талантлив актьор, който, замаян от своите успехи, мечтае за големите световни спени. Конфликтът между тия мечти и чувството за дълг към малкия театър, на който той е необходим, е тематичната основа на филма. Постановчик е авторката на сценария.



Барбара Брзиска и Юзеф Луряш в новия полски филм „Не само романс“. Сценарист и режисьор — И. Гоголовски



На снимката популярната турска актриса и режисьорка („Завръщане“, „Страдание“, „Асла и Даима“) Тюркан Шорай

Полската филмотека, включила се в акцията срещу плановете на САЩ за създаването на неутронна бомба, организира в Краков международен фестивал „Никога вече война“. Ще бъдат представени шест известни военни фильма от Полша, СССР, Англия, Япония, САЩ.

## ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Чехословашките приключенско-детективски филми се отличават с добре конструиран сюжет, точност на драматургическите решения, внимание към психологията на геройте и изobilie на комедийни ситуации. С такива качества се отличава и новият фильм „Човекът от Лондон“ на режисьора Хинек Бочан. Разказва се историята на пътуването из родината на един професионален касоразбивач, напуснал преди години Чехословакия. Завърнал се след 30-годишно отствие, той търси старите си връзки. Но през време на отсъствието му в страната са извършени големи промени, чийто смигъл той не може да проумее. Не може да си обясни как негов бивш познат „колега“ може да живее по законите на новото общество. Това обстоятелство става източник на комедийни положения и драматични моменти.

\* \* \*

По разказа „Кандидат“ на писателя Щафек режисьорът Владимир Чех снима филм под същото название. Героят, млад лекар, без да знае, оказва помощ на един ранен престъпник, а след това е заставен от неговия другар да ги заведе до границата.

Режисьорът Ярослав Балик е зает с постановката на филма „Космически мотоциклет“ — приключенията на един мотоциклист-артист и неговия млад механик. Те предприемат пътуване из страната, по време на което се запознават с промените, настъпили в страната и у хората.

По случай 80-годишния юбилей на Чехословашката кинематография режисьорът Иржи Менцел подготвя снимането на филма „Прекрасните мъже зад камерата“, посветен на пионерите на чехословашкия филм.

Режисьорът Петер Шулхоф реализира новата кинокомедия „Ще бъда вече добър, дядо“. Героят обича непрекъснато да се заяжд, постоянно върши неща, които дразнят хората. Веднъж, когато уморен заспива във влака, сънува, че всичко, което е правил, му се връща стократно.

## УНГАРИЯ

Режисьорът Миклош Маркош е завършил филма „Звездоокият“ по едноименния роман на Емил Коложвари — Гранпиер, един от най-популярните съвременни унгарски писатели. Книгата, издадена през 1954 г., е предизвикала оживени дискусии. Оттогава тя е претърпяла пет издания с около два miliona тираж. Действието се развива по времето на крал Матей. Герой е ратаят Янко, наречен от дъщерята на местния кръчмар Звездоокия. Янко упорито се бори за справедливост срещу десpotичния епископ Амброж. В тази борба му помагат младата Анечка, в коят

той е влюбен, и бедният рицар Орбан, напомнящ Дон Кихот. Главната роля изпълнява чехословашкият актьор Юрай Дурдяк, чест гост на унгарското кино.

## ИТАЛИЯ

Името на Антонио Гуера от двадесет години се среща в най-добрите италиански филми. Години наред той е сценарист на Антониони, на неговото перо принадлежат сценарийте на „Амаркорд“ (Фелини), „Ръце над града“, „Делото Матеи“ (Франческо Рози). Сега Гуера е завършил сценария „Христос се завърна в Еболи“ по книгата на Карло Леви. И този филм ще се режисира от Фр. Рози. Гуера е не само сценарист, но и много известен писател. Най-новият му роман „Прахът“ е имал много голям успех. Негови стихове се включват в най-значителните италиански антологии.

„Неотдавна написах сценария „Пътуване по Италия“, е заявил в едно интервю Гуера. Главният герой е съветски гражданин, който посещава Италия и стига до извода, че моята родина не се различава много от неговата. Този филм ще се постави от съветския режисьор Андрей Тарковски. Разговаряхме с него преди няколко месеца в Москва, където Тарковски бе мой свидетел на женитбата. Ожених се за рускиня...“

Сега Гуера работи върху сценария „Хвърчилото“ за Антонioni.

\* \* \*

Режисьорът Дино Ризи („Мирис на жена“) снима филма „Първа любов“ с Уго Тоняци и Орнела Мути. Това е историята по-скоро

на последната, отколкото на първата любов, както назива режисьорът. Тоняци изпълнява ролята на вариететен артист, на когото остава само последната роля в живота — пансионер в дома за стари актьори. Тук той среща и обиква младата прислужница, намерила случайно убежище в това тъжно място. Един ден двамата напускат дома. Девойката прави кариера в сексфилми, а Тоняци след разочароването от несподелената любов и неуспешните опити да се върне на

сцената престава да се бори със съдбата. След завършването на тази тъжна комедия Дино Ризи ще пристъпи към снимането на сатириката „Палата-сатана“. Един телевизионен екип трябва да направи репортаж за... отвъдния свет. В обширната програма е предвидено посещение в ада, чистилището и рая. Режисьорът, който води екипа, открива в четвъртия кръг на ада жената, която е общувал, а в рая — Хитлер и Ал Капоне. В главните роли зрителите ще видят Мар-

*Роберт Редфорд (вляво) в сцена от английския филм „За един мост твърде далеко“, режисьор — Ричард Атенбороу.*





Марчело Мастрояни във филма на Марко Ферери "Сбогом, самео!"

чело Мастрояни, Фей Дънауей, Виторио Гасман, Питър Устинов.

## ФРАНЦИЯ

„Господин президент на републиката, ако се обръщаме направо към Вас, то е, защото Вие сте нашата последна надежда в положението, в което са изчерпани всички други възможности за апели...“ Това е част от писмото, подписано от Бюрото за връзка, представляващо интересите на френската киноиндустрия. То е било публикувано в най-известните парижки вестници.

Положението на френската кинематография буди тревога. Намалял е не само броят на зрителите (за период от 20 години числото на продадени билети е спаднало от 410 милиона на 175 милиона). Намалял е също и броят на кината и на местата в тях. По статистични данни в 1960 г. във Франция е имало 5820 кина с около три miliona места, в 1972—4200 с около 2 miliona места. Но

преди всичко понижило се е художественото равнище на филмовата продукция. Липсата на френски филми сред наградените на международни фестивали потвърждава този извод. Журито на тазгодишната френска награда „Цезар“ имало големи затруднения при определяне на филмите, заслужаващи тази награда. Ален Рене е получил за филма „Провидението“ седем „Цезар“ не заради изключителността му, а поради липсата на конкуренти. Всяка премиера на френски филм буди разочароването на зрителите, които помнят по-добри времена. Някои от критиците търсят причините за това състояние в липсата на по-широк по-глед у творците върху живота, но по-задълбочен анализ на събитията. И, както казват те, „работят се филми, а не се творят.“

\* \* \*

Жак Деми е започнал вече снимането на „Анушка“, съвместна съветско-френска продукция. В главните роли — Доминик Сандра, Мишел Пиколи, Ани Корди. Музиката пише Мишел Льогран. Филмът ще се снима в Париж, Москва и Ленинград.

\* \* \*

Мари-Кристиян Баро рядко се появява на екрана, но филмите с нейно участие се смятат за събитие. Така са били посрещнати филмите „Моята нощ с Мо“ на Ерих Ромер, „Братовчед, братовчедка“ на Жан-Шарл Тачела. С голям интерес се очаква и филмът „Ирена и нейното безумие“, който сега снима Бернар Кюнсан. Мари-Кристиян Баро играе жена, която иска да помогне на един мъж,

страдащ от шизофрения, а сама заболява психически. Неин партньор е английският актьор Дейвид Уорнър.

\* \* \*

Угаснали празничните светлини на Канския фестивал, отишли си звездите и техните поклонници, лауреатите отнесли награди и отличия. Но положението на кинематографията в страната не се е подобрило. Напротив, цифрите и фактите свидетелствуват за явна криза, която преживява с га десетата музга. Числата на зрителите през посенните две десетилетия е спадало три пъти, две трети френските студии са обвили банкрот, 1355 кина са закрити. Две трети от проектираните филми с чуждо производство, деве от десет актьори и седем от технически работници са останали без работа.

\* \* \*

Френската филмотека се е сдобрала с нова кинозала. На първата прожекция ще бъде представен филмът: Чаплин „Парижанкат“ (1924), подарен от неотда на почитания директор на филмотеката Луи Ланглаоа. Всеки ден в тази зала с 200 места ще се състоят по пет сеанса — от 14 ч. до полунощ. Ще бъдат показани много филмови цикли и организирани тематични фестивали. Сега се подготват два цикъла от немски филми — „От Голем до Хитлер“.

\* \* \*

Счита се, че талантът в това семейство е наследствена черта. Поредното доказателство е младата Софи Реноар, правнучка на знаменития художник Огюст Реноар.

ноар, внучка и племенничка на режисьора Жан Реноар и дъщеря на известния оператор Клод Реноар. Софи е излязла победителка в голямата конкурентна борба с много кандидатки и е станала партньорка на Ален Делон във филма „Пазете се, децата гледат!“

\* \* \*

Режисьорът Ален Жесуа снима нов филм под название „Кучето“. Действието се развива в един довопостроен град. Жителите са смутени и поднапасени от повторящите тайнствени нападения. Извеят в постояннон страх за да си осигурят покойствие, купуват кучета. А за да могат кучетата да изпълняват ролята на пазачи, трябва да бъдат обучавани. С гази работа се заема дресьорът Морел (Жерар Депардийо). Режисьорът иска да покаже как агресията ражда контраагресия

\* \* \*

Френската телевизия е излячила филма „Нуклеинова революция“, състоящ се от четири серии. Първата серия „Атомът — тази неизвестност“ напомня свързаните с атома епохални открития, които преобразиха нашата планета. Припомнят сесъщо ужасните последици от хвърлената върху Хирошима атомна бомба. Във филма са включени архивни документи и фрагменти от филма на Жорж Френе „Мосю и мадам Кюри“, в които се подчертава научното откритие на Мария Кюри и нейния мъж, получили Нобеловата награда. Без да е дидактичен,



Сцени от филма с общо заглавие „Новите чудовища“ на режисьорите Марио Моничели, Дино Ризи, Еторе Скола. Във филма участват артистите Алберто Сорди, Уго Тоняци, Нерина Монтаняни, Виторио Гасман и др. ▼





Ив Монтан в сцена от филма на режисьора Джоузеф Лоузи „Пътищата на Юга“

филмът запознава зрителите с големите научни открития в областта на атома.

\* \* \*

Напоследък по парижките екрани са се появили филмите „Песен на отпътуването“ на Паскал Обер, „Последният завой пред Роаси“ на Бернар Пол, „За Клеманс“ на Шарл Белмон, „Раят“ на Кристиян Брику. Всички те показват хора с еднакво обществено положение — шофьори, чиновници, дребни търговци с малки финансови възможности и стремеж за повече — едно несъответствие между мечти и реалност. В „Песен на отпътуването“ група хора извършват колективно самоубийство; в „За Клеманс“ героят, са-

молетен техник, е уволнен и докато намери нова работа, трябва да се грижи за дъщеря си и за дома; „Последният завой пред Роаси“ е сцена от живота в периферията на нощен Париж — малки радости и малки драми; „Раят“ е студия за един младеж, който не знае какво да прави със себе си. Режисьорите Обер, Белмон, Брику и Пол са хроникьори на големия град, на малките драми и радости. Те не правят никакви обобщения, показват само промените, които животът в големия град налага.

### Ю Г О С Л А В И Я

Партизанская тема, която бе тема № 1 на югославското кино в продължение на близо 30 години, отстъпва място на съвременната тема. Югославските кинематографисти проявяват все по-голям интерес към онова, което става „тук и сега“. Емиграцията е един от най-сложните проблеми в днешна Югославия. Тя се обяснява с липсата на работа в страната, а често и с притока на валута. В последно време заминават за Франция, Швеция и ФРГ не само тия, които не са намерили постоянна работа в родината си, но и голям брой младежи от средно заможни семейства, примамени от перспективата за бързо забогатяване. Все повече се проявяват негативните страни на това явление. Този проблем се третира от дебютиращия като режисьор известен югославянски оператор Александър Петкович във филма „Туристи“. Това е историята на селянина Жика, който заминава за Париж. Да се намери там постоянна работа е трудно. Работи каквото му попадне. В една пиянска

компания наранява с нож един от другарите си. Осьден е да напусне страната. Опитва се да се укрие в провинцията и така все повече затъва...

Документалистът Никола Бабич дебютира в игралното кино със същата тема. Филмът му се нарича „Обърканите пътища“ и спира вниманието върху далматинските „гастарбайтери“ в момент, когато те пристигат в родината си за великденските празници — рядък случай да си отпочинат, да се видят с приятели, да демонстрират богатството си. За най-богат между тях се счита Юра. Но най-неочаквано се оказва, че по-богат от него е Йоза, който криел хилядарките в дюшека. Този хумористичен разказ е повод да се покажат някои промени, настъпили в манталитета на хората, работещи в чужбина. Жаждата за печалба става безогледна, загубва се връзката със семейството, животът минава покрай тия хора, без това да го забележат и да му се радват. Не са в състояние да се радват дори на собственото си имущество. И все пак намират се други, които тръгват по същия път.

### Я П О Н И Я

Известният японски актьор Тоширо Мицуе е основал своя собствена студия. „Бих искал — заявил той — моята студия да помогне на ония наши кинотворци, които се стараят да изведат японското кино от тежката криза, която сега преживява. В плановете на студията е включен съвместен филм със съветски кинематографисти, адресиран до японците, които ще посетят московската Олимпиада през 1980 г. Тоширо Мицуе ще изпъл-

ни една от главните роли във филм на съветския режисьор С. Ростовски — екранизация на книгата „Сън за Русия“ от японския писател Иокуе Ясуси. Филмът е посветен на първите руско-японски контакти — разказ за един японски кораб, претърпял корабокрушение край бреговете на Русия. Местните жители подслоняват моряците и искат да им помогнат да се завърнат по домовете си. Но редица причини задълго ги задържат в Русия. Някои от тях са изпратени в двореца на Екатерина Втора в Петербург, за да бъдат използвани за дипломатически цели. След връщането им в Япония те са приети враждебно, като чужди, защото Япония в продължение на векове се е придържала към политика на изолация. Въсъщност това е историята на една човешка драма, породена от неразбиране, разказ за дружбата между обикновените хора.

\* \* \*

Настъплението на жените-режисьорки не е отминало и Япония. Популярната актриса Сачика Хидари е дебютирала като режисьорка с филма „Такъв далечен път“, в който изпълнява и главната роля.

## ТУНИС

Филмът „Сълнце на хиени“ на режисьора Ридха Бехи е представен с голям успех на много кинофестивали. В него режисьорът с тревога разказва за туристически бизнес, нанесъл големи беди в много райони на Тунис. Сега Р. Бехи работи едновременно над няколко сценария. Особен интерес предизвиква проектът му за



Сцена от новия филм на режисьора Дино Ризи „Първа любов“

фантастичен филм, чието действие се развива в една от африканските страни. По това време вече са забранени екологически вредните предприятия. Техните собственици ги прехвърлят в развиващите се страни. Местните правителства не могат да устоят на съблазната пред големите печалби, в резултат на което заедно с „процъфтяването“ се получават все по-лоши последици от безконтролната и хищническа експлоатация. Режисьорът бърза да осъществи този свой сценарий, в който издига глас срещу опасността от неоколонализма. Ридха Бехи заема положението на независим сътрудник на Държавната киноасоциация в Тунис. Асоциацията му е предоставила значителни привилегии в замяна на правото да разпространява филмите му в арабските страни. Както

много други арабски режисьори, и Бехи счита за поудобно да работи в Европа, но всичките му помисли са обрнати към родината и арабския свят.

## ИСПАНИЯ

Режисьорът Хосе Антонио Сорил е снел филма „Долината Виснап“, за последните дни от живота на Гарсия Лорка. Филмът е документален и, както отбелязва испанският критик В. Силюнас, е направен на един дъх. Енергичният, насищен с образен смисъл монтаж се съчетава с хроника от Гражданската война, със съвременни кинокарти и епизоди от едно театрално представление. А паралелно звуци страстен разказ за гибелта и безсъмртието на народния поет. Документалните кадри показват дома, в който се е

укривал Лорка, когато е започнала фашисткият межик, затвора, където поетът е хвърлен, свидетелката, която се опитва да се види с него, пътя, по който са го водили на разстрел. На тази земя, се казва в последните кадри на филма, отново и отново си пробива път борбата за социална справедливост и изкуството взима в нея дейно участие.

## САЩ

В Холивуд има кино, известно под името „Китайски театър“ на мистър Ман. Това е най-популярното кино в целите Съединени щати. Неговата слава се дължи не на своеобразната архитектура на зданието, а на следваната от киното традиция. Тук в „златния период“ на Холивуд са се изнасяли премиерите. Пред киното се намират уникатни „автографи“ на известни кинозвезди — отпечатъци от стъпалата върху още незасъхналия цимент, а след това втвърдили се за потомствата. Неотдавна към тях били прибавени нови, принадлежащи на Арту-Дету и Си-Трипио — не хора, а роботи, по-скоро играчки, имитиращи роботи от фантастичния филм „Звездна война“ на Джордж Лукас. Популярността на Арту-Дету затъмнява славата на Грета Гарбо, а успехът на Си-Трипио — успеха на Гери Купър в най-големия разцвет на неговата артистична кариера. Отпечатъците от героите на филма „Звездна война“, маркар и символично, но съвсем точно отразяват нов период, по право нова мода в американското кино, която някои критици полусериозно, полупрезрително наричат „галактич-

на“. Нещо подобно се е случило в историята на киното на Новия свят през 30-те години. Тогава се появяват серия фантастични филми с участието на Флеш Гордън и Бак Роджърс. Днешната „галактична епopeя“ обаче не познава равна на себе си. „Звездна война“ извади от ямата на дълговете компанията „Тъенти сенчъри фокс“, а сега проектираният с оглушителен успех филм „Близка среща с третия вид“ — за посещението на земята на пришълци от Космоса, е извършил същото чудо за компанията „Колумбия пикчър“. Реализирането на такива филми kostува много скъпо. „Звездна война“ е струвал осем милиона долара, „Близка среща...“ — 18 милиона. Във филма „Супермен“ Марлон Брандо играе ролята на баща на супермена от измислената планета Криптон. Филмът е с бюджет 20 милиона долара. Компанията „Уолт Дисни“ е започнала снимането на филма „Космическа станция №1“, за черните дупки във Вселената. Тази кинематографска „черна дупка“ ще струва 10 милиона долара. Тъенти сенчъри фокс“, вдъхновен от космическите печалби на „Звездна война“, е решил да пусне цяла серия подобни филми — „Звездна война 2“, „Звездна война 3“ и т. н. до „Звездна война 10“. Тази идея вече се осъществява. Специален екип търси „неземна“ природа — от непроходимите джунгли на Централна Африка до ледените пустини на Лапландия. Снимките на поредната „Звездна война“ ще започнат през февруари следващата година. В него зрителите отново ще видят популярните ро-

боти Арту-Дету и Си-Трипио. Джордж Лукас, поставил филма „Звездна война“, който му е донесъл печалба 80 милиона долара, е отказал да се заеме с осъществяването на новия филм. Той очевидно добре е осъзнал опасността от повторение при използването на една и съща тема. Постановката на този филм е възложена на Ървин Кершнер.

\* \* \*

Както вече съобщихме, филмът „Ани Хол“ е получил „Оскар“ за 1977 г. като най-добър филм, за режисура и най-добър сценарий, за най-добро изпълнение на женска роля. Режисьорът на филма Ууди Алън не се развлънувал много от голямото отличие, дори не се явил да получи лично статуетката „Оскар“, защото, както сам е обясnil, по това време трябвало да свири в един клуб на Манхатан като кларнетист на диксиленд-бенд. Алън е подчертал, че неговото отствие от оркестъра било невъзможно. „Друго било, ако трябваше да получа Нобеловата награда“ — с ирония забелязал режисьорът.

\* \* \*

Американската тв фирмаСи Би Ес е откупила за 35 милиона долара от Метро Голдуин Майер правото върху филма „Отнесени от вихъра“. Той ще бъде проектиран в продължение на 20 години. Си Би Ес ще започне неговото представяне тази есен.

\* \* \*

Майкъл Уинър снима сензационна драма — опит да бъде отвлечен един мултимилионер, осъден за финансови мащабации. В главните роли София Лорен, Джеймс Кобурн, О. И. Симпсън.

сценарий

Никола РУСЕВ



СТОЕДИН  
И  
НЕВЯНКА

1,

Тронната одая на палата. Подът е застлан с кожи и китеници. Гърми свирня: десетина свирачи с лъскави тръби, зилове, тамбури, гайди и тъпани се стараят до изнемога. Дирижира ги с меча си главният капелмайстор и началник на стражата, боляр Вълкашин — нисък и широкогръд, та чак квадратен, с бойни доспехи, с токове на чизмите. Болярка Зуна, кокалеста, с хищно лице, държи паница с благовоние и пръска в такт. Болярка Гергина, тантуреста: с лице-погача и сложна фризура, стиска свитък пергамент. Главният ковчежник, боляр Мушан, щърб и къссе, се е вторачил в пясъчния часовник. На пояса му виси сметало и кожена торба.

Главният захар и гадател, Парапун — дълъг и много космат, овесил гердан от торбички, муски и кратунки с тапи, подготвя при огнището тавата за предсказания: налива вода, препипва гердана, капва от една кратунка, капва от друга, помириসва, добавя щипка треви, ситно нарязано перо, разбърква, обикаля тавата, нещо ѝ заповядва със знаци... пак налива, отлива, пак обикаля... Скрито се споглежда с Гергина.

Царица Параскева, едра, с конско лице и огромна, начервена уста, запретнала фусти, крачи — снове с мъжка крачка и ту наблюдава действията на Парапун, ту слуша свирнята. Четири слугини я пресрещат в двата края на одаята и ѝ веят с ветрила. Кипнала, Параскева хвърля сребърното огледало и умерва Вълкашин по шлема. Той сваля меч и свирнята секва.

ПАРАСКЕВА: . . . Ама четири години вече как ти го втълпявам това място, щурако! Внукни най-сетне, с тая желязна капела: кога утре заран Жеко влезе и прочувствено скръши колено — тогава „рум-парампам“! А кога зине, та щастливо рече: царице, фанахме го, мартеския му Звездалия! — тогава „Трай-парам-пам-пам, там-трай“! . . .

Вълкашин нервно се изкисква.

ПАРАСКЕВА: Тоя щурак не верва, че тая нощ вече ще го хванат. А, Парапун-чо? Мисли, че и този път нема да го сполучиш, заклинанието. . . , дето го тъкмиш вече петдесет месечини време. (Жадно се взира в лицето му.) А? Или и ти не верваш?

ПАРАПУН (трагично): Царице! . . .

ВЪЛКАШИН (свирепо): Свирачи, пригот-вис! В очите ме гледай, в очите ме гледай! . . . Повтаряме „Щастлива вест спохди ни в таз утрин блага“! . . . Иии — ат. . .

. . . Но не замахва с меча — главният разпоредител и събийците на палата боляр Боню възвежда принц Пулейко, като здраво стиска края на златната сбруя, с която Пулейко е вързан през раменете и кръста. Прикрепя сбруята на пояса си, откача камбанката и сребърното чукче, обявява:

БОНЮ: Внимание! . . . Нашата надежда и упование — принц Пулейко! . . . (Удрия камбанката.)

Пулейко лудостно се захласва в камбанката. . .

ПАРАСКЕВА (умилено разперва ръце): Мамино слънчице ненагледно, мамин левент нежничък, боже, Пулейко! . . . Я поглеж насам, съкровище безценно, насам! . . . Насам бре!

Но Пулейко е погълнат от камбанката. . . Параскева въздъхва. . . и мощно го зашлевява по тила. Пулейко, равнодушно люшнал глава, мигом забравя камбанката и се вторачва в лицето на майка си.

ПАРАСКЕВА (ласкаво): Какво ще рече на мами царица нейното мило слънчице, кога я види привечер? . . . Добъръ, вечеер, мила мами, ти си. . . що?

ПУЛЕЙКО (подсмърква): Кон! . . . Кон-конскифффт.

ПАРАСКЕВА (трогнато): На, и той все за този Звездалия, маминят, и неговото се търпение изчерпи вече. (Води го към златното столче до трона си.) Колко лета, откак най-отбрани царкини-принцеси си пратиха гълъбите и чакат на крак да ни дойдат, на след да правиме! . . . Протакаме ли още, някоя може лошо гърло да я събори, друга — бясно куче да я ухапе. . .

ПУЛЕЙКО (ревниво изревава): Ниннема царкина апе куче! Пулейко апе! (Яростно рита и се бори.) Пулейко ам-ам- апе). . . Сички апе! . . .

Струпват се, овързват го в сбруята, успокояват го и го въдворяват на столчето.

Отдъхват. Пак заемат местата си. Парапун се покланя.

БОНЮ (удрия камбанката): Пристъпваме! Към петдесет и шестото! Последно! И абсолютно последно! . . . Заклинание! . . .

Удрия пак камбанката и се дръпва.

Парапун, станал център на внимание, оглежда снаряженето си, показва на Гергина къде да застане. Закрива очи с длани и започва да се поклаща.

ПАРАПУН: Фиууууу! . . . Фиуууууу! . . . (Рязко вдига ръце и се вцепенява.) Звездо-керванджийке, леле, вечернице! . . . Ако ме чуеш, прати струна-льч, те у тая жена-болярка-Гергина (остро я сочи), та проговори с нейната уста!

Гергина започва ситно да трепере и скимти-бръшолеви. . . Болярите се споглеждат — глух, преднамерен мълвеж, Параскева яростно изшъткова.

ПАРАПУН: По-ясно! . . . Чуеш ли ме? . . . Чуеш ли ме?

ГЕРГИНА: Чуем те. Защо ме викаш толко тревожната?

ПАРАПУН: Грижа имаме, звездице! От памтивека, един ми ти магьосан кон-Звездалия, как шари по пълна месечина от гора у ливада и никой го не може хвана! А кога се на времето пръкна ненагледно ни принц — що го орисаха орисниците? Докато го не яхне, тоя Звездалия, — да не възмъжее и да се не очовечи! . . .

Гергина започва да се киска с тънък, „звезден“ глас.

ПАРАПУН (яростно): Що се кикотиш толко силно и безуморно?

ГЕРГИНА: Па щото имате късмет, че като е толко буйно-неуловим, ваш Пулейко го не е яхнал досега. Аз, макар че съм звезда и немам глава, като разсъждавам, така си виждам: побе е харно един принц да си е нежен и непълнолетен, отколкото пълнолетно възмъжалията пребит! Първо си го направете тоя Звездалия кротък и годен за яхане от принц, па тогава го ловете! . . .

Преднамерен, одобрителен мълвеж. Параскева изшъткова.

ПАРАПУН: Арно, мари душко, ама — как?

ГЕРГИНА: Па кой освен тебе го знае онова много тайно заклинание, спроти кое нема сила да попречи? Па нали друг такъв главен знахар и гадател, царицата и със свещ да трахи, пак нема да найде?

ПАРАПУН: Ау, верно! ! (Напряга се, обикаля тавата със странни, танцуващи стъпки, шепне-мърмори, гърчи се в транс, оцъкля се.) Фу-фу, коне-Звездалийо, фу, бясна гидийо! . . . Усрд гора завърни, бела ливада намери, бела ливада спроти пълна месечина, кротко се биле напаси, та на кротко ягне стани! Хруп-хруп, хррр! Уп! Пълна мешина, кротка гърбина! Те така. (Гребва с кратунка от тавата, изнурено се струпаля пред трона.) Принцът да пивне. Свършено е със Звездалията. До среднощ ще се нахрупа с кротко биле и ще доприпка при Жеко кротък като агне. И ще бъде хванат абцелютно и безвъзвратно.

ПАРАСКЕВА (гледа го, гледа болярите. . . , изревава, поруменява от надежди). Да ме не лъжете пак нещо, върколако! . . .

ПАРАПУН: Царице, по-харно земи един нож, та ме ръгни у сърцето, отколкото да ги слушам тия съмнения.

ПАРАСКЕВА (взема кратунката, помириса я). Пулейко, ха мами. . .

Но Пулейко е заспал, както е овързан, върху столчето.

ПАРАСКЕВА (го разтърска): Пулейкоо! . . . Мамино съкровище безценноо! . . . (Разтърска го по-силно — не помага. Въздъхва, мощно го зашлевява. Принцът се ококрива.) Ха пивни, мами, от туй ми ти пиво наречено. . .

Поднася към устата му. . . Пулейко гледа кратунката, гледа я. . . , па я лапва светкавично, цялата — както влечуго муха — и я поглъща.

## 2.

Лъчите на залеза огряват гората.

Появява се Звездалията — красив, черен кон, с бяла звезда на челото. Отпреде му се ширва поле, осеняно с пелин и сухи хрести.

Звездалията се разтърква, сякаш се колебае. . . , па се хвърля в галоп към полето. . . и се стропаля, спрян от невидима стена. Скача, бие с копита, цвили и се блъска... Утихва. Изпръхтял, отърска грива. . .

. . . И се превръща в прегърбен старец. Лицето му е сбръкано като печена ябълка, очите му са бистри и умни. Обляга длан на невидимата стена и се заглежда в хоризонта.

Чува се изdevателски смях: от храстите, отвъд стената излиза друг старец: чертите му са същите и фигураната същата, само ръцете му са с дълги, остри нокти. И очите — зли.

ЗЛИЯТ: Аз пък го това не мога — хем да знам, че няма да премина, хем да се блъскам. Па и човек, каквото чакаш, се не пръква, брате. Ако е умен — няма да е сиромах. Ако е щедър — няма да е хитър. Ако е сърцат — няма да е търпелив. . . Вечност да го чакаш — все тоя вята.

СТАРЕЦЪТ: Не бързам, брате.

ЗЛИЯТ: Па зер аз бързам? . . . Харно, и да го срещнеш — така ли ще се дам? А? . . . Знаеме се, знаеме — и какво можеме, знаеме, и какво не можеме. . .

Далече в полето — фигура на човек. Приближава.

Злият се изкисква, подскача, превръща се в едър, силен гарван, литва и кръжи. . . Старецът се дръпва от стената, сяда под храста край пътеката и вади царевичен мамул.

. . . Стоедин върви през полето, върви леко и весело, подривта камъчета. . . Дрехите му са кърпени, нарамил е тояга с надяната торбица.

Старецът отронва зърните от мамула. . .

. . . Неочаквано камъчето, което е подривнал Стоедин, неко иззвънтява. . . Златица! Предпазливо я взема, разглежда я, подхвърля я и ловко я лови:

СТОЕДИН: Убре-дебре, имала късмет бре!. . . Кон ще си купя! Нива ще си купя

Старецът замислено отронва второ зърно. . .

. . . Стоедин вдига и втората златица, гледа двете как блестят в дланта му, на гърло в пустото поле:

СТОЕДИН: Убре, късмет мой, брат мой! . . . Къща на два ката ще си дигна Сбогом, сиромашийо проклета! . . .

Тича, подскака и се върти. . . Спира: чул е трето звънване. Вижда третата златица се смълчава.

СТОЕДИН: Брей, късмет мой. . . Брат ли си ми, враг ли си ми? . . . Толко хуб не е на хубаво. (Обикаля златицата, хрумва му: замижава, ритва камъче, второ. . . Н повече златици. И пак се заглежда в третата.) Ами с тебе що да чиня? . . . Ей, Стоедин къща двуката си иска салтанатите. Па да! Нови потури ще си купиш. . . (Взема и тата златица, тръгва.) Па и кенар риза. . .

. . . Невидимата стена не го спира.

СТОЕДИН: Е, айде, то се виде — айде и едни лачени кундури. Па и пояс пискюлния. . . (Извръвил се с храста, чува плач и вижда Стареца.) Ей, дедо! Защо плачаш?

СТАРЕЦЪТ: Ох, не ме питай, момченце, по-арно вземи един валивец, та ми смажи чутурата, леле. . .

СТОЕДИН: Я, немой така бре, човече! (Приклъка до него.) Я речи, що е толко станало, речи да ти олекне.

СТАРЕЦЪТ: Па яз се, момченце, от гурбет прибирам, остарях по чужди краища, ама баре привъртех четири златици. Па си пойдох най-сетне за дома — правех сметка да си зарадвам челядта, кому кон да купя, кому къща двуката, кому дрешка... И кога седнах е тука да посбера душа, че се уморих, що да видя! — у пазухата, леле, сал една останала, лелеее!... (Показва златица.)

СТОЕДИН: Бре да се не знае... (Затруднено почесва глава, колебанието му у кратко — щедро се разсмива и лицето му грейва.) Арно де, я... поглеж! Еее, тамо! (Сочи му гарвана, който бавно кръжи в небето.) Бре, какъв е голем. Я му се помоли да ти ги върне, да ги найде и да ти ги върне!... А?

Смее се... И докато Старецът гледа как гарванът, изгракал, тежко каца в тръннака, пуща златиците в пазвата му.

СТОЕДИН: Опналааа, твои били — пак твои станали. (Щастливо се смее.) Ха със здраве, дедо!

СТАРЕЦЪТ (скочил с неочеквана пъргавина, го задържа и кораво го гледа): Мои!... Злато сайбия нема, момченце... (Подава на длан златиците.) У кого е — негово е. А?... Как се печели такова имане?...

СТОЕДИН: Не ме грижи, дедо, що са дни — напред са. Ха със здраве. Ще се напечеля.

СТАРЕЦЪТ (пак го задържа): Чакай!... Срам не срам — да те питам, че съм гладен, момченце... Да имаш некой залък?

СТОЕДИН: Па може ли на път без залък? (Развързва торбата си и вади краещник.) Ха да ти е сладко.

СТАРЕЦЪТ: А кой си ти, момченце, а, откъде и накъде?

СТОЕДИН: Па... Стоедин съм, дедо. Така ме орисали, така ме кръстили. Сто и една години да живея. Па я тъпча тая земя, та си диря хляба къде ми очи видят. (Смее се.) Що земи съм пребродил — чет нямат. И гол в пчелин съм връзван, и в кладенец съм давен, и с ножове съм боден, и в зандан съм хвърлян, и от магаре съм падал — и все съм оцелявал. Сиромах човек се не затрива, само да го работа не плаши..., Де, хапни още, защо спря?

СТАРЕЦЪТ: А, моето ядене — толко, момченце, сполай ти..., ами каквото ли да ти се отплатя... (Грескаво се взира в лицето му.) Чуй..., има едно нещо..., притежаваш ли го — ще си най-могъщият под небето!... Най-имотният!... Капка за царство ще мениш! Да си чувал за живата вода?...

СТОЕДИН (го гледа, гледа..., съчувствено се изсмива). — Па, малко ли приказки се приказват, дедо.

СТАРЕЦЪТ: Не е приказки. Има я. Знам къде е. И как се стига до нея.

СТОЕДИН: Че тогава — що не идеш да си я вземеш?

СТАРЕЦЪТ (помълчава): Не мога, момченце. Иди ти, а?... Не те лъжа — исполин ще станеш, голям като света ще станеш. Не вярваш ли?

СТОЕДИН (се смее, връзва торбата си): Вярвам. Ама ми не трябва. И така съм си добре. Прощавай и — със здраве.

Отдалечава се и потъва в гората.

Старецът гледа подире му...

ЗЛИЯТ (излязъл от тръннака, опира длани в невидимата стена): Да, ама не ще!... Не ще, не ще, не му трябва!...

СТАРЕЦЪТ (замислено се усмихва): Сега му не трябва..., ама може и да му

бъде. Вдига длани към месечината, която се е появила кръгла като златица...

...И се превръща в Звездалията. Разиграва се и затичва край гората.

### 3.

Месечината се е надигнала високо, огрява меките пасища, които се надигнат към неба и опират в гората.

Портата на царските конюшни е широко отворена. Спотаили се вътре, в тъмното, конярите гледат към хълма. Десетина, начело с главния коняр Жеко, са яхнали коне и стискат аркани, готови да препуснат всеки миг. Конят на Жеко е бял като сняг.

Един коняр се е пригответ при портата с ведро вода. Друг лежи при коневръза, долепил ухо на земята.

Встрани от конюшните висок и як стобор обрамчва просторен тревист кръг. И неговата порта е широко отворена. Зад тежкото ѝ крило са замрели неколцина коняри, готови да я захлопнат, когато потрябва.

... Гледат към хълма и жените, и старците, притаяли се в сянката на колибите. Между тях ще забележим странно същество: облечено е в чувал, а главата му е дебело обмотана в дрипи — открити са устата и големите, зелени очи. Това е Невянка.

... Гледа към хълма и Съгледвачът — покатерил се е в клоните на самотното дърво сред слънчогледовата нива и лющи семки с безизразно лице. Оттук, макар и отдалече, хълмът се вижда добре. В края на нивата — гъстак от диви круши, Там, край синора, лежат пет коня и четири мъже. Единият е подложил под главата си рибарско серкме.

Гледа към хълма и окото на зрителната тръба — Парапун я прикрепва. Одаята му е под самия покрив на кулата: по гредите въсят изсушени прилепи и жаби, мехове и тоби. В ъгъла — делви и кошници. На площадката зад крепостната стена се виждат четири клетки с четири гъльба.

... Влиза Боню, по него и другите боляри и болярки.

ПАРАПУН: Заспа ли пресветлата?

ВЪЛКАШИН: Би ми свирачите, сдра две пердeta и се унесе.

Парапун раздухва огъня в огнището, слага огромен котел. Болярите му помагат, пълнят го с вода. Парапун излива в него от кратуни, от делви, отсипва от торби, разбърква...

Боню лепва око на зрителната тръба.

Конярят, долепил ухо на земята, скача и се шмугва вътре в конюшнята, при другите. Жеко се напряга, движи устни в беззвучна молитва... Вдига ръка.

... Иде тежък тътен на копита и на хълма се появява Звездалията. Разиграва се, изцвилва и обърнал глава към колибите, застива като статуя.

Конярят лисва ведрото за сполука, Жеко махва и конниците се понасят към Звездалията. А той стои, сякаш ги чака. Пръскват се във ветрило, ограждат го, ласата изсвистяват и залавят шията му.

ЖЕКОВИЦА (щастливо): Уф-леле-божке, най-сетне!...

НЕВЯНКА (разбира изреченото по движението на устата ѝ): Ама не го ли видите, че си играе с них?...

Недовършила, извиква от болка — Жековица беззлобно и привично я удри по овързаната глава: Викът ѝ се слива с ликуващите викове на жените, старците и конярите — сто, конниците, опнали ласа, водят Звездалията към портата на стобора...

Внезапно изправил се, Звездалията силно скача — конниците, дръпнати от ласата, се посипват по ливадата, конете им се разбягват, връщат се към конюшните. Звездалията настъпва ласата, изпокъсва ги, освободил се — изцвилва към колибите силно и настойчиво... После изкачва хълма и потъва в гората.

Невянка слуша гласа му с широко отворени очи.

Конярите се изправят един по един, помагат на Жеко да стане, вдигат капата му... Мрачни и мълчаливи се отправят към колибите.

ОСТРОЛИКИЯТ (плюе пръст): Тая хала нема ловене.

Съгледвачът е видял което му трябва. Изплюва люспата и спуснал се от дървото, тръгва към синора.

Боню отчепя око от зрителната тръба. Болярите го гледат напрегнати и нетърпеливи.

БОНЮ: Както се очакваше.

Всички се залавят с огнището: додават дърва, бъркат котела, духат е духалото...

Парапун бързо разглобява зрителната тръба и я скрива.

Пред колибите всички — и коняри, и жени и старци, са наобиколили Жеко. Като попарени са.

ЖЕКОВИЦА (сподавено проплаква). Леле, Жекооо, тоя път вече ще ни подпалиши, Жекооо!...

ЖЕКО (яростно): Мълк!... (И въздъхнал.) Хайде!

Хората се раздвижват, търсят с очи... Ето я, Невянка — все така гледа към гората, където се загуби Звездалията. Жековица и една от жените я приближават крадешком, хвърлят върху ѝ чул и я събарят. Жековица я захлупва в скута си и я държи.

И това сякаш е знак: всички се нахвърлят върху Жеко, дерат дрехите му, плескат го с тор, разбиват му носа...

Сега е негов ред: ляга в прахта, търкаля се, сякаш агонизира... Става и пита с очи. Разбрал, че този път извършеното е недостатъчно, тросва се на Остроликия:

ЖЕКО: Бъклица ли чекаш?... И... да е на по-лично место.

Застава устойчиво... Остроликият притеснено се усмихва, поема подадената цепеница и премерили удар, го хласва в челото. Поемат го, преди да падне, гледат изникнала на буза:

— Е, така е друго, милост речи, царице, на, смаза ме, речи, милост имай към назе, този звер нема ловене...

Подават му тежката, изпращат го чак до края на конюшните и гледат подире му; докато се изгуби по пътя към нивите.

Жековица чак тога пуша Невянка. Момичето открива лице, поема шумно дъх и любопитно се кокори:

НЕВЯНКА: Що крихте пак от мене ма, тетко?

... Жеко върви-куцука край нивите и лозята. Приближава синора с дивите круши.

Серкмето изсвистява и пада отгоре му, мъжете се хвърлят, запушват му устата, преди да извика, и го натикват в голям чувал. Съгледвачът тихо изсвирва, легналите коне се изправят.

Прехвърлят чуvalа пред седлото му. Яхват...

4.

Развиделява — прозорчетата на тронната одая сребреят...

Параскева се разхожда все по-гневно и нетърпеливо... Слугините, изтръпнали, веят с ветрилата...

Неиздържала, Параскева трасва пясъчния часовник о пода, ритва слугинята, дръпва вратата, грабва копието на един от вардачите и хуква по коридора като бясна.

ПАРАСКЕВА: Знам защо ви нямаааа, проклетници лъжливи! Ама тоя път вече — душа да ви е яка!...

Ритва една врата, хлътва вътре: в ъгъла стоят прави свирачите. Леглото на Вълкашин е снабдено с обтегало, което да го удължава, докато спи.

ПАРАСКЕВА (насочва копието): Къде е? Криете ли го? (Пръска свирачите, скака на леглото и разрива обтегалото.) А, ще те спипам аз тебе, маломерникоо! (Излита в коридора.) Ще те обеся за краката, та да висиш, докато замязаш на човек!...

Мярват се слуги, бягат като от чума...

... Съгледвачът е застинал в тъмнината на нишата, изчаква я да профучи край него, нарамва чуvalа и забързва в обратна посока по коридора...

Болярите и болярите са все още там, при Парапун, вслушват се в далечните, яростни викове на Параскева и трескаво работят около котела.

— Боньооо, жив ще те одераа!... Зунооо!... Крайте се, гиди лъжци проклети, ха да видим как ще се скриете!...

Парапун топва в котела перце, проверява на светлина...

— Парапунеее, ще те удавя в тавата, гадо!... Дето си ги правиш лъжливите гадания, гадо, и ще те давя до пълно умиране!

Письци.

ПАРАПУН: Па и помни, що ме заплаши.

МУШАН: Като слон помни.

— А тебе, крадльо лъжлив и крадлив, ще те заключа в ковчега със златиците, в злато да мрещ и ни една да не...

ЗУНА (злорадо гледа Мушан): Ау, колко мъчително.

Письци, нещо шумно се строшава. Палатът ехти...

... Съгледвачът, изкачил стръмната, вита стълба, внася чуvalа и въпросително гледа. Боню кимва. Съгледвачът изтърска чуvalа... Жеко, изтърколил се, застава на колене и диво гледа:

ЖЕКО: Милост!...

Не му обръщат внимание. Парапун подава на болярите и болярките кърпи, те хватат котела... Подлага кратунка. С общи усилия накланят котела, накланят го, накланят го... От него изцъцра тежка черна струйка... Парапун запушва кратунката.

Гласът на Параскева заплашително приближава:

... А оня, Жеко с Жеко такъв, ще го разчекна с четири коня и после ще го подтая барабар с всичките му колиби и конюшни!... До пълно изгаряне!... Ей с тия ръце ще го подпали!

ЖЕКО (обезумяло): Милост!... Боляри!... Овардете ни!... На, ловихме го!...

Ча (показва дрехите си), на (показва цицината).

БОНЮ (се вслушва в приближаващите письци... Трясък): Харно, човече, ама нам и цицина ни треба, нам ни Звездалия треба.

ЖЕКО: Милост!... Тая хала нема лов!...

ПАРАПУН: объркал се е от радост, горкият.

ЗУНА: Ш-ш-шт!... (Слухти при вратата.)

БОНЮ (на Жеко). От тебе — ни гък!...

Бързо крият котела... Внезапно става тихо — гласът на Параскева е секнал...

... И на вратата се появява самата тя, влита — стиска нечия наметка и строено копие. Злорада ги оглежда.

ПАРАСКЕВА: Ааха, ето де се криете. Е, скрихте ли се?... (Прави крачка — всички се струпват при другата врата, закъм площадката.) Охooo, Жеко, ама и ти ли си тука, душко? Таман да те не дира!... (Крачва — всички се сурват навън, на площадката.) Мразите ме!!! И принца мразите!!! Гиди хрантутици лъжливи и коварни!!! Ама аз ей сега вече ще ви... .

ПАРАСПУН (изревава внезапно и така силно, че я надвика): Ама какво иска от назе тая жена бре, Боню!!! Какво повече иска бре!!! (Параскева, замахнала, озадачено застива.) Нали Звездалия искаше?... На, хванат е най-сетне, да опустее и Звездалията, и чудото!... Какво друго иска?!!!

ПАРАСКЕВА: В... верно ли?

БОНЮ: Верно е, пресветла. Тъкмо се канехме тържествено да ти обадим новината. Тихо е — Параскева е застинала. И те са като каменни.

ПАРАСКЕВА (облизва уста..., подозиртелно примижава). Щом е верно... Тогава... (Остро сочи с копието.) Ха пусни гълъбите! Пусни ги да си доведат принцесите още-царкините!... Пусни ги де!

БОНЮ (се покланя). С радост, пресветла.

Отваря първата клетка, подава ѝ гълъба... Параскева го гледа, гледа... Пуша го Боню ѝ подава втория гълъб...

Четири гълъба кръжат в небето...

ПАРАСКЕВА: Фъркат...

... и всеки поема различна посока.

ПАРАСКЕВА (чак сега е появярала, умилено изхлипва). Отфъркат!

Сякаш са чакали да изрече очевидното — струпват се, прегръщат я, целуват я, честитят ѝ — отделни думи не се разбират, сливат се в яростно-облечена надпревара...

ПАРАСПУН (плаче от напрежение). Честито ни!... Честито ни!

ПАРАСКЕВА (ликува): Заповядвам да се разтреби целият палат! Искам да се тури невиждана софра!... Да се помни кога царица Параскева е правила сгледа на сина си, божке, слънчице мамино ненагледно...

Тръгва, запретната фусти, Парапун скрито пъхва кратунката в шепата на Боню.

ПАРАСКЕВА: Жеко, бегай си и — чакайте ни!... (Дръпва торбата от пояса на Мушан, хвърля я в краката му.) Награда! По златица на глава!...

Жеко изтърпнало ѝ целува ръка... Параскева и болярите слизат по стълбата.

ЖЕКО (се хваща за Боню, задържа го и сподавено проплаква): Боляр Боню!...

Що направихте бре, твое достолепие! Сега вече...

БОНЮ: Сега вече — ще слушаш ей тоя човек. За всичко.

Подава на Съгледвача кратунката и забързва надолу по стълбата.

Съгледвачът вдига торбата със златиците и кимва на Жеко.

## 5.

А в гората, под гъстия листак на короните, е все още полуутъмно.

Стоедин спи, подложил торба под главата си. Направил си е легло от папрака току край пътеката.

Звездалията, тихо изпръхтял, духва в лицето му... Отскача.

Стоедин се пробужда, гледа и невярва — такъв великолепен кон — сънлие, наяве ли...

Звездалията тихо иззвилява, легко се разиграва и тръгнал, спира, обръща глава къде него, сякаш го чака...

Стоедин става, тъtre торба... Прекрачва към Звездалията, още стъпка, още една...

Звездалията призивно иззвилява. Стоедин го приближава, протяга ръка към главата му — ей сега ще го хване — Звездалията се отърска, пак се отдалечава и спира.

Стоедин тръгва по него...

Тук пътеката се раздвоjava — Звездалията го повежда по горния ѝ клон... И като Стоедин се хвърля отново да го хване, побягва и се изгубва.

Стоедин се е разсънил окончателно — забързва...

## 6.

Царските конюшни. Край колибите и навесите белее пране. Жените готвят на охриди. Конярите носят прясно окосена трева, торби зоб, мъкнат тарги тор и го тръпат в бунището. При налбантницата кънти наковалня. Остроликият и Мустакатият са клекнали и разглеждат крака на един кон.

Невянка вади вода от кладенца.

Остроликият, вдигнал глава, сръчка Мустакатия — нещо е видял...

Съгледвачът язи, а Жеко се държи за стремето. Приближават... И с приближаването им всички отстъпват към колибите си и гледат отдалече, напрегнати и тревожни...

Само Невянка остава при кладенеца...

Съгледвачът скача от коня и вдявя поводите в халката на коневръза, Двамата с Жеко стоят на опразненото мегданче.

ОСТРОЛИКИЯТ (пита-вика). Ще ни палиш ли, твоя милост?

СЪГЛЕДВАЧЪТ (с безизразно лице): Аз не паля. Аз давам награда. (Вдига торбата над главата си.)

ЖЕКО (вика): Хора, верно е! Дава се по златица на глава! Елате тук! Сичко е в ръцете ей на тоя Бонюв човек! От назе си зависи дали да изгориме сички до крак, или да получиме... Аз лично, като разсъждавам, си викам — по е харно да получиме награда!

Приближават неколцина... Отначало несмело, после по-решително... Закъснелият ги изпреварват, ограждат Жеко и Съгледвача в плътен пръстен... Минава кратък мълвеж.

Съгледвачът развързва торбата, вади златица и я подава — никой не смее да посегне.

ЖЕКО, прегълътнал, посяга и я взема...

... И тогава всички протягат ръце, бълскат се...

Торбата бързо се опразня.

ЖЕКО: Така. Обаче!... (И посочва с жест Съгледвача.)

СЪГЛЕДВАЧЪТ (с безизразно лице): Както рекох — аз не паля. Царицата пали. Аз давам по златица на глава. Ама продума ли се думица за това, което ще го правим тук — вземам си ги златиците. Ама си ги вземам заедно с главите. Ясно ли е?

Хората съгласно кимат...

НЕВЯНКА: Ей, какво правите?

Сякаш ток удря по тълпата — извръщат се... Невянка е приближила, без да я усетят, крепи тежките ведра и весело гледа.

НЕВЯНКА: Тетине, гостенин ли доведе?... Ама защо мълчите, от що се уплашихте?

СЪГЛЕДВАЧЪТ: А ти — защо ме толко зяпна?

НЕВЯНКА (добродушно): А, аз така си зяпам.

СЪГЛЕДВАЧЪТ: Е, що видиш?

НЕВЯНКА (с готовност): Па много ти студено окото. Лошав си, а?

Съгледвачът се усмихва само с уста... Рязко прекрачва към нея; тя се дръпва, прелъва се и разплъска ведрата, но не пада — побягва към огъния, като от време на време се обръща назад...

СЪГЛЕДВАЧЪТ: И улав ли си имате?

ЖЕКО: Момиче е, твоя милост. (Кимва на Жековица.) Осироте, па жена митетка му се пада, та го привърхехме, уж да помога... Работи, верно е, ама е болно у устата — не може да лъже. Изпърво мислехме — от проклетия, после разбрахме — така е описано.

Жековица и две жени са приближили огъня, издебват Невянка, която е коленичила и раздухва, хвърлят отгоре ѝ чул и я повливат към колибата.

ЖЕКО: Ни е да го държиш, ни е да го прогониш, горкото.

СЪГЛЕДВАЧЪТ (замислено дъвче сламка, решава). Ни ще го държим, ни ще го прогоним.

Вади от кончова си тънка, блъскаво дълга игла и тръгва към колибата. Запречват му пътя.

ЖЕКО: Немой това, твоя милост. Нема да узнае нищо.

СЪГЛЕДВАЧЪТ: Със сичкия ли сте? Нали ни чу?

ЖЕКО: А, не чува, твоя милост. Защо, мислиш, сме ѝ омотали главата? Опасно е само ако види. Не бой се, и нам ни е мил животът.

Съгледвачът, поколебал се, прибира иглата.

ЖЕКО: Хора, по мене!

Повежда всички към обора. Влизат при конете — води ги в дъното, където е вързан неговият разкошен, бял кон.

ОСТРОЛИКИЯТ: Какво... ще... правим?

ЖЕКО (изчаква всички да се струпат и скача в яслата): Хора, досега от нас се искаше ловене на Звездалия — което беше мъчно, та невъзможно! Сега от нас се иска що? Едното превапчување! И лъжене! Което ни е мъчно, ни па невъзможно. Фнимание: ще повтаряте по мене и ще заповняте! (Втълпява.) Снощи Звездалията дойде кротък като ягнене!

ХОР (нестройно повтаря).

ЖЕКО, И ние го абсолютната фанахме и окончателната!

ХОР (нестройно повтаря).

ЖЕКО: И сега — камо го Звездалията? Те го те, Звездалията!

Рязко посочва беляния кон. Тихо е.

ОСТРОЛИКИЯТ: Харно, ама... тоя е... бел като снег. А...

**СЪГЛЕДВАЧЪТ:** Черен е, черен е. (Разклаща кратунката.) Те му го тута черното.

**ЖЕКО:** На работа!

Рашетват се: мъкнат към огъня корита и чебъри, вадят се четки, на огъня се слага огромен котел...

Кратунката се разрежда в паница, паницата — в делва, делвата — в корито, коритото — в котела. Бъркат-разбъркват...

## 7.

Покоите на принца. Пулейко спи и смуче пръст. В огнището гори огън. Парапун свещенодействува над широката тава. Параскева развълнувано следи действията му. Зуна пак държи паница с благовоние, а Гергина — пергамента. Мушан и Боню имитират внимание. Свирачите са настанени при златния одър. Осем слуги държат по нещо от новото, празнично облекло на Пулейко: златни панталони с дантелени крачоли, нанаждани четири пъти, колкото години е отлагано пълнолетието му, златни обуща със златни шпори, златна капела, златен елек, златна наиметка и златен меч.

Парапун хвърля в огнището смолисто зърно, вдига се бяло облаче. Вади с щипците наничката разтопен восък, прави странини пъргави стъпки, оцъкля се, лисва восъка в тавата и замира. Вади с пръчица восъка, вкоравен в чудновата фигура.

**ПАРАПУН:** Царице! Боляри! Сърцето ми пърха у радостна тръпка кога гледам ей тоя ми ти щастлив знак, че се изрисува на восъка благодарение на мойто вешто и тайно заклинание! Що виждам у тоя многоочаквано тържествен ден? Едно животно виждам! И не кво да е; а мешано животно! Глава на лъв, нозе на орел и опаша на лисугер! (Вторачено ги обикаля.) Па той ми ти наш престолонаследник ще е царствен като лъв бре, хора! Па той ще е дълголетен като орел бре! (Надвесва се над одъра и заплюва Пулейко.) Па, да не е уроки! Па той ще е хитър като лисугер бре, пууу-пу! (Рязко.) Но- обаче! — при едно важно условие!

... Параскева се напряга, болярите се споглеждат.

**ПАРАПУН:** Днеска, след като яхне Звездалията и безопасно възмъжее и след като гълъбите доведат своите си царкини- моми на сгледа — да ареше и да си избере за жена (вглежда се във восъка), ами да! — на, потрето като жив — да си избере на цар Куньо и царица Дона щерката, Тодорка да си избере!

**ГЕРГИНА:** Ами да!

**ЗУНА** (ревниво): Я?... Хо-хо, това, дето е изписано на потрет обаче не е Тодора, а на цар Гого момата, Банчето, на, как учената гледа от восъка...

**ПАРАПУН:** А, ще прошавате (внушава на Параскева), само е Тодорка, нали, пресветла?

**ЗУНА:** Не, вие ще прошавате!...

**МУШАН:** Не, вие ще прошавате!... Ние Тодорка, ние Иванка. Това е щерката на обозе почившите цар Зафир и царица Зафирика!

Скарват се: — А, ще прошаваш!... Не, ти ще прошаваш! Не, ти ще прошаваш!...

**ПАРАСКЕВА** (изревава): Мирни!... (Умилено изхлипва.) Мене тоя знак ми прилича и на трите, и трите са от колено. Нека видиме и той, маминият, коя ще си избере, мамино слънчице ненагледно, да го будиме вече, а?

**ГЕРГИНА** (силно шепне). Аз съм готова.

Наобикалят одъра, Вълкашин обнажва меч.

**ВЪЛКАШИН** (шепне-крещи): Свирачини! Пригот-вис! „Тих поток ромони у гора, млад се левент предълнолетната буди“! Иии-ат!

Замахва с меча, свирнята се понася тихо, но настойчиво, Зуна в такт пръска Пулейко с благовонието. Гергина се поклаща, сякаш ще скча на въже и стъпила в ритъма, приглушено запява:

**ГЕРГИНА:** Слънчице златно-златистооо, като изгряваш високо и като видиш далекоо! Я-речи-слънце-обадиии, има ли нейде под небо, други кат-тебе-левентин!...

Да, но Пулейко не ще да се буди. Параскева недоволно поглежда Вълкашин — той замахва по-енергично. Свирнята гръмва:

**ГЕРГИНА** (вика-пее): А слънце-дума говори, като-ме питаш да-рекааа, има от мене

по-левент, по-левент и по-хубостеен! Отрок от царско коленооо, Пулейко един на мамаааа...

Всички чакат, напрегнато вторачени в Пулейко...

## 8.

... Първата боя е вече мината: белият кон е станал сив. Само на челото му е остало бяло петно. Животното неспокойно се разръства, удържат го. Всички са вътре в обара — един бъркат боята, други боядисват, трети просто зяпат.

**ОСТРОЛИКИЯТ:** Сега — да изсъхне, или — веднага да повтаряме?

**ЖЕКО:** А, твоя милост?

Но Съгледвачът не е в обора. Мустакатият излиза. . .

. . . И го вижда, че спи под навеса на една от колибите.

МУСТАКАТИЯТ (върнал се, съобщава). Заспал е. Да го будиме?

ЖЕКО: Мани го. Ще повтаряме, па. . .

Мацва с четката: сивото става черно.

ЖЕКОВИЦА: Бре, става!

Скупчват се, заинтригувани от превъплъщението. . .

. . . Съгледвачът лежишиком се вслушва. . . Невянка бълска по вратата на колиба-та — запъната е с кол вратата.

НЕВЯНКА: Тетко мари! Тетине! Що правите толко време, гладна съм вече! . . . Утихва.

Съгледвачът става, крадешком наднича в обора. . . и тръгва към колибата. Заобикаля я. Невянка пак бълска. Снишил се, за да не го види, пропълзява, избива кола и се притисва оземи. Вратата се хласва-отваря и го скрива, а Невянка излита навън. Учудено се оглежда. . . Тръгва към обора.

Съгледвачът я изчаква да влезе, бързо се връща и ляга там, под навеса.

. . . Вътре, в обора, плътен пръстен гърбове пречи на Невянка да види какво се прави. Надига се на пръсти, търси пролука. . . , па разбутва с лакти и се изтъпанва най-отпред. Всички са така погълнати от боядисването и така изключват възможността да се измъкне от затворената колиба, че не я осъзнават — гледат как четката вади от сивото конско тяло черни ивици. . .

НЕВЯНКА: Бял си беше по-харен.

ОСТРОЛИКИЯТ: Бе и мене ако питаш — така е, ама. . . нали знаеш — какъв те ветър духне, такъв завет тражиш.

ЖЕКОВИЦА: Е тамо, под ногата, Жеко, тамо намажи!

НЕВЯНКА: И под другата нога.

ЖЕКО (ядосано): Виждам, мари!

Унесени в работа, разговарят все така, без да се гледат.

НЕВЯНКА: А защо го преправяте? . . . А, тетине?

Осъзнали я, никой не ще да повярва. . . Втората реакция е потресението. А Невянка любопитно се кокори.

НЕВЯНКА: Аaaa! . . . Ама вие го правите да заприлича на Звездалията! Защо? . . . (Добродушно оглежда изтръпналите лица. . . и се уплашва.) Оня, лошавият ли ви накарал? . . . (Иска да мълкне и не може.) Той ви е накарал да го преправите, та да излъжете, че сте уловили Звездал. . .

Преди още гласът ѝ да прерасне във вик, Жеко, сграбчил купчината чулове, я бълсва с тях, събarya я и я затрупва. Остроликият се хвърля към вратата, оглежда. . . Съобщава с жестове!

Съгледвачът спи под навеса.

ЖЕКО (отдъхва. Отрива лице, оглежда хората). Ами сега?

СТАРЕЦ: Ще продума, сичко ще обади, Видиш — иска да трае, а не може.

ЖЕКОВИЦА: Ммммъх, затри ни, господичко, сичките ни. . . (И започва да виепиява над чуловете, тихо, затъкнато). . .

ОСТРОЛИКИЯТ: Бе тя назе — не знам, ама оня нея — на сигур.

НЕВЯНКА (изпод чуловете): Ще се удушааа! . . .

ЖЕКОВИЦА (механично): Нема, тетка, нема. . . Ха, Жеко, така му било писано! горкото. А? Па, какъв му е късметът.

ГЛАСЪТ НА НЕВЯНКА: Ще се удуш. . .

Жеко отмтя чуловете, отвива я.

НЕВЯНКА (поема въздух); . . . Аaaa! Рекох, че искате да ме. . .

ЖЕКОВИЦА: Нема, тетка, нема. . . (Хваща я за ръката.)

ЖЕКО (откача секира и я втъква в пояса): Айде, душко.

Двамата с Жековица изчакват знака на Остроликия и я повличат навън, затичват.

НЕВЯНКА: Тетко! . . . Тетине! . . . Ама — накъде?

Хората са се скучили край навеса при Съгледвача, гледат подире им... Един старец сваля капа.

СЪГЛЕДВАЧЪТ (се надига): Какво става?

Скупчват се, пречат му да види, докато тримата се скрият зад стобора. . .

МУСТАКАТИЯТ! Нищо, твоя милост. Пече ли си наградата.

СЪГЛЕДВАЧЪТ: Готово ли е? . . . Хайде разходете го, да изсъхне.

СТАРЕЦ: Не бой се, твоя милост. Такова мокро бързо съхне.

Тръгват към обора. . .

. . . А тримата тичат през гората, Жеко и Жековица дърпат Невянка, клоните гишибат по лицата. . .

НЕВЯНКА: Тетко, къде ме водите! Ще ме затривате ли? Не ща.

Уморили са се, тежко дишат, Жеко и Жековица не смеят ни да се погледнат, ни да погледнат момичето.

НЕВЯНКА: Ха да се върнеме! . . . Вържете ми и устата! . . . И очите ми вържете! . . . Страх ме е тук! . . . Нека спреме, уморих се!

ЖЕКО: Сега, душко. . . сега ще починем.

Излизат на широка поляна. Жеко, видял, което търси, отбутва Жековица и Невянка, вади от пояса секирата.

НЕВЯНКА: Не ме трепете! . . . Тетине, недейте!

ЖЕКО (глухо): Няма, чедо.

Отсича клон, подостря го. Момичето уплашено го гледа.

ЖЕКО (ѝ подава кола). На, чедо. Дръж.

НЕВЯНКА (отстъпва). З. . . защо ми е. . . Не ща го. (Но хваща кола, отстъпва.) Защо се плашите от мене, не бива!

ЖЕКО (ѝ глухо). Прощавай, чедо.

Рязко и заплашително пристъпва към нея, момичето сепнато се дръпва назад. . . изохква и изтървало клона, приклъка, хваща се за крака. . . Жеко и Жековица се извръщат и хукват, та побягват.

НЕВЯНКА (отчаяно). Чакайтеее! Върнете се! . . . Ооооо! . . .

#### 9.

. . . Стоедин върви по пътеката през гората, излиза на малка поляна. Тук води една, а извеждат три пътеки. Нерешително спира. . . Избраал, тръгва по едната. . . и чува зад гърба си тихо, призивно цвилене.

Звездалията стои насреща на поляната, сякаш го чака. Стоедин се връща, предпазливо приближава коня, посяга към гривата му:

СТОЕДИН: О, о, трууу! . . . Не бой се. Не бой се, бре! . . .

Миг преди да го хване, Звездалията се дръпва, насочва се по другата, дясната пътека и изчезва по нея. Стоедин се втурва подире му, тича. . . Мярна ли се там, напред, или така му се стори? . . . Спира, вслушва се: копита не се чуват.

СТОЕДИН (отрива мокро лице). Брей, късмет мой. Не си шега бий. Или давай, или не подавай!

И продължава вървешком по пътеката. . .

#### 10.

Покоите на Пулейко: свирнята гърми, Гергина пресипнало надува жили и озверяло пее-реве, гласът ѝ почти не се чува. . . А Пулейко не ще да се буди. Всички са изгубили търпение.

Най-сетне Параскева се пресяга, подхваща сина си, разтърсва го. . . , въздейва и мощно го зашлевява по тила.

Пулейко мигом се ококорва. Свирнята секва.

СЛУГИТЕ (оцъклено). Честито-многоочаквано! Предпълнолетие! Мили-наш-принце-о-надеждо-наша-и! Упование! Твоята пресветла-майка! И-целий-наш-палат! О! Ти желае здраве-и-безоблачно-небе.

Ужасено стискат златните му дрехи, сякаш ще се бранят с тях. . . Боню скъсява сбруята на Пулейко. Всички са настърхнали напрегнати и внимателни, като пред схватка.

БОНЮ: За много години, моето момче. Я поглеж какви нови златни дрехи имаш! . . .

ПАРАСКЕВА: Ау, какви са прекрасни! . . . (Недоволно.) Да, ама ако така точиме — царкините, виж, пристигнали! Кога ще го яха тоя звездалия, кога ще възмъжава. . .

Боню чука камбанката. . . Пулейко, лудостно ухилен, се вторачва в нея. . . Всички се хвърлят едновременно върху му и докато той яростно рита и хапе, започват да го обличат.

#### 11.

Стоедин бърза през гъстака — чува се глас, вече е ясно, че плаче. Прескача малкия, стремителен поток и излиза на поляната. Гласът млъква като отсечен.

СТОЕДИН (учудено се оглежда). Ей, има ли някой! (И вижда Невянка.) Ти ли на-дуваш гайдата?

НЕВЯНКА (както е приседнала, вдига кола и го насочва към него): Не приближа-вай! . . . Какъв човек си?

СТОЕДИН (се смее). Не видиш ли? То ми на кръпките написано, на старите, новите е подпечатано. Ха добра среща, Стоедин ме викат. (Невянка облещено го гледа.) Ратай ли си? (Невянка мълчи.) Що дириш у тоя пущинак, добиче ли си изгубил? . . .

(Вдига рамене.) Е, щом ти досаждам...

НЕВЯНКА (зъзнецо проплаква). Нинне!... Не си отивай!

СТОЕДИН: Харно, ама стига рони тия сълзи, ще си омокриш чувала, да простиш. (Невянка се засмива.) Гладен ли си?

НЕВЯНКА: Да.

СТОЕДИН: Я да видиме дали си по-гладен от мене. (Развързва торбата, вади остатъка от комата, разчупва го. Учудено.) Ха ела де!... Ама ти си див, та занесен, от що се плашиш? Зер като на куче да ти хвърлям. Ела, присегни се еднъж, че за повторка нема. Ха де!...

НЕВЯНКА: Н... не мога да дойда, бре!

Стоедин додълква залъка, приближава я... и чак сега вижда, че кракът ѝ е хванат в капан-клюса.

СТОЕДИН: Брееее. Па що не рече веднага, шурако!... Кога стана тая пакост?

НЕВЯНКА: З... заранта.

СТОЕДИН (се напряга да отвори клюсата). Не се дърпай, ще се осакатиш! Втъкни клона!... (Ядосан, че се бави.) Бе, ти...

(И не довършва: погледът му спира на шията на момичето, после — на ръцете ѝ, догадката го смайва.)

СТОЕДИН (смъква от главата ѝ дрипата — показва се друга. Смъква и нея, смъква и третата... Лъсва тежка, златна плитка). Ей, ама ти... си момиче бре!

НЕВЯНКА: Па момиче съм та, що съм.

СТОЕДИН: Не го вервам. Я? (Ухапва длан, замижава, отваря очи). Тц, пак го не вервам.

Невянка се смее, развеселена от шегата му, Стоедин хваща клона, застъпва спусъка за клюсата и я отваря.

НЕВЯНКА (се освобождава), Сполай ти.

СТОЕДИН: Ама ти — верно си момиче, мари!... Защо си ръгнала самичка из гората?... Ами ако те бяха зверове изляти?

НЕВЯНКА: Па те нали затова ме доведоха? Ако е късмет — да оцелея, ако ли не... (Посяга към хляба, дръпва ръка.) Да го взема ли?

СТОЕДИН: А... Нали е за тебе. (Гледа я как гладно ръфа.) А... защо те мразят толкова?

НЕВЯНКА: Кой — тетка и тетин? (Учудено.) Неее, не ме мразят, никак не ме мразят.

СТОЕДИН: Полека, никой те не гони.

Но Невянка вече се е задавила — тупва я по гърба, още веднъж, повлича я към потока — гребва с шепи, дава ѝ да пие... Тя прегъльща, поема дъх и щастливо се кокори.

СТОЕДИН: Я се умий.

Невянка послушно плиска лице, изправя се грейнала и куцука към него.

СТОЕДИН: Ногата ли те боли?

НЕВЯНКА (щастливо): Аха...

СТОЕДИН: Е тогава — що се лезиши като смахнатата?

НЕВЯНКА: Па, радвам се, щото си добър. И щото ме харесваш.

СТОЕДИН: А? (Гъсто се изчервява.)

НЕВЯНКА (щастливо). И аз те харесвам. Ама ти защо се свениши? То не е лошо когато хората се харесват, хубаво е.

СТОЕДИН: Бре, че уста!...

Невянка се уплашва, отстъпва крачка, още... Зърнала дрипите, бързо омотава глава.

НЕВЯНКА: Ще ме биеш ли?... Аз..., без... да искам, го рекох... Нали няма да ме биеш?... Недей, а?

СТОЕДИН: Я ги махай тия парцали!... Защо ти са!

НЕВЯНКА: Па, тетка ми ги омота, е, още много отдавна..., щото, като ме бият, само да ме боли и да викам, ама да не умра. (Стоедин за втори път я освобождава от дрипите.) Да викам, та да не мога да приказвам, ама да не умра..., щото ме обичат. (Успокоила се е, засмива се.) Па то не е бой до бой, а бой връз бой. И все зарад тая моя пуста уста, пуста опустела — зина да излъжа, пък река истината. Така съм орисана.

СТОЕДИН: Разбрах го. (И щастливо се смее.) Брей, що земи съм пребродил — чет нямат. И камък да гори съм виждал, и петел ястреб да надвиша, и гарга да говори, и човек яйца да мъти, само дето чудо като тебе не бях срещал. Ха да поемаме.

НЕВЯНКА (доверчivo): Накъде?...

СТОЕДИН: Па, все едно. Навсякъде живеят хора! Ха де!

НЕВЯНКА (уплашено се дръпва): Страх ме... Пак ще продумам нещо, дето не бива, не мога се удържа!...

СТОЕДИН: Па кой те кара да се сдържаш?... (Търси, вдига малко, обло камъче.) Ей, а тебе как те викат?

НЕВЯНКА: Невенка съм.

СТОЕДИН (ѝ се радва): Я сега, моме Невенке, лапни това. И ни да го гълташ, ни да го плюваш.

Невянка доверчиво лапва камъчето, и учудено гледа как Стоедин се преобразява: „чупи“ по женски ръце и надува гуша:

СТОЕДИН (играе тетката). Леле-мири, тетка! Как те не беше грех, да ми украднеш нанизо пендари и да избегаш, мари? . . . Със злато избега, голтак ми доведе! . . . Защо? . . . Да ми ги отработи?

Невянка заломотва неразбираемо, ужасено. . .

СТОЕДИН (туря длан-фуния на ухо). А? . . . Що рече? Ще ми ги отработва девет години и девет месеци? . . . Арно, айде мир и любов.

Изтрива от лицето си „тетката“ и дяволито се смее. . .

Невянка, разбрала всичко, млъквя потресена. . . Благодарно го гледа. . . , па виква силно и възторжено, затичва по пътеката и вика-ломоти неразбираемо, всичко, което ѝ дойде наум — за пръв път, без да се бои. . . Стоедин я настига.

. . . Далечно цвилене. . . Приближава. Двамата спират. Невянка възбудено ломоти-обяснява на Стоедин. . . И вика-повиква.

Звездалията се появява отпред, на пътеката.

СТОЕДИН: Бре, не било сън. Нощес го лових — не се даде. По твоя глас дойде.

Леко я тласва към коня. Невянка пристъпва. . . Конят чака. Още стъпка — конят коленичи. Още стъпка — конят ляга като куче. Невянка щастливо се смее, сяда на коня и той се изправя. Чака.

СТОЕДИН (го хваща за гривата): Твой късмет. Не кон, имане. (Възсяда.) Айде, дий!. . . Та ако ще — накрай света! . . . Дий! Дий!

Звездалията затичва. . . и устремно препуча по пътеката.

СТОЕДИН: А, не така, по-леко! . . . Ей, по-леко! Тпруууу! . . .

Опитва да задържи коня, но Звездалията не се подчинява, гората от двете страни на пътеката се превръща в зелена стена. Стоедин се навежда, пази Невянка от клоните, вкопчва се за гривата и вика в ухото ѝ:

СТОЕДИН: Дръж се за мене! . . .

. . . А Звездалията внезапно напушта пътеката и се втурва направо през гъстака.

## 12.

Боядисаният кон е жалко подобие на Звездалията. Затворили са го зад якия, дървен стобор и заличават следите от имитацията — мият четки, съдове, горят парцали, засипват с пясък. . .

Остроликият се е качил на високия кол край портата настобора и гледа към лозята като от корабна мащта.

ОСТРОЛИКИЯТ: Идат! . . . (И бързо се спуска.)

Първо нахълтват стражи с копия и секири, пръхтят изпотевни коне, блъскат шлемове, ограждат конюшнята и поляната. Един, както е на коня, обира с копието прането и го тръсва под навеса. . . Пристигат слуги с шест коня, натоварени с вързопи, след тях връхлита писана каруца със свираките, Вълкашин е на тежък, черен кон. Каруцата прави завой и спира.

ВЪЛКАШИН (размахва меч). Жекооо, камо те, бре! . . . Живооо, ръгам и не гледам!

Кипва суматоха: слуги и стражи, жени, старци и коняри — всички се хвърлят на работа: разтоварват вързопите, вадят китеници, свилени чадъри, изкуствени цветя в сакии, огледала, сърмели възглавници, книжни гирлянди. . . Из навесите и колибите мъкнат дървени магарета, дъски и тарги. . .

. . . Стъкмява се малък подиум, застила се, украсява се, проточват се гирляндите. . . Свираките се разсвирват.

. . . Приближават две богато украсени каляски. Край първата язи Мушан, край втората, чиито прозорчета са със златни решетки, язи Боню и стиска края на сбруята. Накрая — кабриолет с Паралуп и болярките. Най-отзад — още слуги и стражи.

Процесията спира, Вълкашин махва с меча, свираките накъдрят оглушителен туш. Слугите разстилат черги-пътеки от подиума до каляските.

Параскева скча на чергата, оглежда тълпата.

ПАРАСКЕВА (ласкаво): Жекооо, серсемино, готови ли сте? Ликувате ли? . . . Всички ликуваме. (Към Боню.) Ха де! . . .

БОНЮ (удря камбанката). Внимание! . . . Нашият ненагледно слънчев престолонаследник, принц Пулейко! В деня на неговото дългоочаквано пълнолетие! . . . (Рязко отваря вратичката и отскача).

Вълкашин замахва — бодро-оглушителен туш. . .

. . . Но от каляската не слиза никой. Параскева уципва Боню.

БОНЮ (ревва). И! Пред неговото! Дългоочаквано! Възмъжаване! (Тегли сбруята —

напразно.) Възмажаване! Чрез яхване на вълшебно прочутия! . . . И до вчера неуловим! . . . (Ритва най-близкия слуга и съска.) Аз ли да го смъквам? . . .

Вълкашин замахва и бодрият туш пак гръмва, повтаря. . . , повтаря. . . , повтаря. . .

Двама слуги се напъхват в каляската като в бърлогата на звяр. Волъл, каляската се разлюлява, единият слуга се държи за темето, другият — с раздрани дрехи. . .

Пулейко е смъкнат: стиска кичур коса и ръкав, водят го. . . следван от Параксева и болярите — та на подиума.

ПАРАСКЕВА: Да пристъпим.

ВЪЛКАШИН (диво) Свирачи, пригот-вис! „Тих зефир повя: млад левент-престолонаследник си чака кон! Я?“ . . . Иии — ат!

Свирията гръмва: мелодията е същата, ритъмът ѝ — друг.

Жеко и конярите извеждат окепазеното животно, оседлават то със златна юзда и седло. . . Параксева търси очите на болярите.

ЗУНА: Ау, какъв е великолепен!

БОНЮ: И кротък, да, вече е безопасен.

МУШАН: Бреее, не кон — имане.

ПАРАПУН: О, небе, колко го гледам — по ми се гледа!

ПАРАСКЕВА (успокоено се умилява): Я, мами!. . . Я глей колко е разкошно безопасен!

ПУЛЕЙКО (протяга ръце към коня): На Пулейко! . . . Го Пулейко яха, ма!. . . Пулейко тъгъдък-тъгъдък!

ПАРАСКЕВА (умилено): Няма търпение, маминият.

Пулейко полита от подиума към коня, улавят го.

ВЪЛКАШИН: Свирачиий! „Млад левент си кон дочакал — яхва го, а поток ромони у гора зелена!“ . . . Ааааат!

Свирията гръмва. Мелодията е същата, ритъмът ѝ — друг.

Настава нелепа борба: слугите ловят Пулейко, защото искат да го качат на коня, а той рита и хапе, защото иска да се качи на коня, Най-сетне го настаняват на седлото, Жеко поема юздата и неговата сбруя. Пулейко, гордо-лудостен, седи като огромна ухиленна кукла. Свирията секва. Жеко повежда коня, само барабанът напрегнато бие. . .

Параксева жадно се взира в лицето на сина си... Болярите зад гърба ѝ, спогледали се, активно започват да внушават:

ГЕРГИНА: Ау, почна се! . . . Ау, променя се, теткиният!

ЗУНА: Леле, не вярвам на очите си!

ПАРАПУН: Колко царствената почна да се очовечава! Леле!

ПУЛЕЙКО (ритна коня, язденето му харесва). Иска тичккк. . . ааа, пъкффф! . . . (Опитва да ритне Жеко.) Ного-ного тичкааа! . . .

ГЕРГИНА: Ау, слушайте! И гласът му укрепна! . . .

Жеко затичва, повел коня в тръс, обикаля хорския пръстен. А Пулейко гордо рита, когото достигне, а когото не може — плюва.

МУШАН: И осанката му стана властна. . .

ПАРАПУН: А заплювките? — като с ръчица умерва!

ПАРАСКЕВА (повлияна): Нали?. . . А как левентски се смее, мамин юнак! . . . (Маха кърпичка.) Пулейкоо, ха още едно къръгче.

. . . А? Какво става с Пулейко? Нещо далечно е привлякло вниманието му: тялото му следва движението на коня, а очите му остават вперени в гората. Протяга ръце натам, изревава зло и завистливо, тръсва се на коня, рита го, сякаш го пъди изпод себе си. . .

ПУЛЕЙКО Дааа, пъгффф! . . . Го него иска, пъггг! . . . Ихругонскиного-ного! Го иска на Пулейко дий-дий! . . . Искаааа!

Луд ли? . . .

Всички обръщат глави. . . и се втрещяват. На хълма, обляян от слънцето, се е появил Звездалията със Стоедин и Невянка. Разиграл се, затичва-приближава. . .

ПАРАПУН (ужасено): Я, ама те били два, Звездалиите! . . .

БОНЮ: Ясно защо беше неуловим! Докато ловят та омаломощават единия — другият сирил сила! . . . Е, пресветла, имаме си два.

Звездалията е приближил. Невянка се е сгущила в Стоедин, а той любопитно оглежда подиума, тълпата. . .

СТОЕДИН (приветливо). Добра среща, хора!

ПАРАСКЕВА: Кой сте вие, бре?

Конярите, жените и старците, чак сега познали Невянка, викват в един глас и пречат да се чуе каквото и да е.

ЖЕКО (надвиква врявата): Шо ги питаш ма, царице! . . . От хвърлей място се вижда, че са лъжци, тия лъжци! Хеле па момлячето, хем лъжливо, хем улаво отгоре!

ХОР: И лъжливо, и улаво!

ЖЕКО: Ни сме го досега виждали, ни го знаеме, ама се види, че е улаво и една дума истина нема да рече! . . .

ХОР: Една дума истина нема да рече! . . . Ето чуй!

Невянка, потресено вика-ломоти, вика-ломоти. . . Конярите, жените и старците мълкват, потресени на свой ред. . .

СТОЕДИН: Чакайте, хора. Щом си царица, поклон — и вам, люде, поклон, па знайте — не сме лъжци. Аз съм Стоедин, а невестата ми е Невенка, хлеба си гониме, ама щом ни не щете — оставайте със здраве. Айде, дий! . . . (Обръща Звездалията.)

Параскева и Пулейко изревават едновременно, Пулейко, скочил, хвърля се и захапва цървула на Стоедин . . .

ПАРАСКЕВА: Чий кон яхаш ти, голтако! Що е Звездалия — наш е! . . . Ау, ще ги изям с парцалите! Убийте ги!

Слуги и стражи се хвърлят, събарат Стоедин и Невянка, те пълзят-бягат — няма накъде, заградили са ги насочени копия.

ЖЕКО: Милост, царице! Дай ги на мене, работа много! . . .

ПАРАСКЕВА: Аа, да се благодарите, че ни е празник! И ръка да му целувате е малко! . . . Пулейко, ха само едно кръгче, майка. Боньо, и без свирни — хайде, беше, квото беше.

Покачват Пулейко на Звездалията.

ПАРАСКЕВА: Етооо, бравос. Ха стига толкоз. Ха вече да се. . .

. . . И не довършва: Звездалията се изтръгва от конярите и внезапно препуска към стобора, засилва. . . Всички онемяло гледат — току пред яката, дървена стена Звездалията внезапно спира и Пулейко излита от гърба му като катапултиран — блъсва глава високо в стобора и пада като златен вързоп.

Мъртва тишина.

ПАРАСКЕВА (изплаква). Боньо, какво стана, Боньооо!

БОНЬО (с надежда). Оооо, пресветла. . . (и покруса.) О. . . целя!

Да, златната купчина дрехи се е раздвижила. Пулейко сяда, отърска глава. Изплюва трески. Изправя се, скъсва сбруята си, оглежда тълпата. Усмихва се сладникаво-зловещо.

ПУЛЕЙКО: Мами, защо никой не поздравлява твоето мило слънчице с щастливото му възмъжаване? (Грабва секирата на близкия страж, откъсва от пояса на Мушан торбата.) Марш! . . . Край на панаира! . . .

Параскева, болярите — ужасени и безмълвни отстъпват, отстъпват, . . . хвърлят се по каляските, блъскат се каруци и конници-стражи. — Боню дръпва Параскева, настанива я. . . Слугите трескаво прибират украсата на подиума — странно, всички са се подчинили мълком и безпрекословно на тая усмивчица. . . Настава кратък хаос, предизвикан от старанието им — и това, което тръгва да се отлива надолу към лозята, вече не е процесия, а бягство.

ПУЛЕЙКО (усмихнато крачи-гледа. . . , светкавично хваща Невянка за ръката и ритва-събarya Стоедин). Блъскаш ли се?

Мята примрялото момиче на Звездалията, ловко възсяда.

СТОЕДИН (се хвърля върху му). Стой! . . . Недей, човече! Коня вземи, халал да ти е! . . . Невянка остави!

ПУЛЕЙКО (разиграл коня, го събarya пак). Издигам я слугиня в палата! . . . Път! Вар дааа! . . .

Но тълпата коняри, старци и жени е настърхнала, не го пушта. . . Но и не може да го приближи, Пулейко разиграва коня. . .

СТОЕДИН (пак се хвърля). Хора, грях е, не го. . .

ПУЛЕЙКО. . . Слушайтее, обичам винии!

Грабва от торбата шепа златици, хвърля върху им — първата шепа бие по лицата и пада в прахта.

ПУЛЕЙКО (яростно хвърля втора шепа, трета). Обичам винии!. . .

Тълпата е застинала. . .

СТОЕДИН (пак се хвърля). Не я давайте, хора!

Някой го задържа. . . Нов, златен дъжд бие в лицата. . . Пак. . .

. . . И тълпата се превръща в мълчаливо, озверяло кълбо: събary Стоедин, без да го виждат, той изчезва под купчината тела, които лъзвят и събират златици — търклят се, сплитат се във фантастично, многоглаво и многоръко-крако чудовище. . . Пулейко е опиянен — смее се тихо, лаещо — хвърля последната шепа, по нея и празната торба.

ПУЛЕЙКО: Ха такааа, обичам да е веселооо!

Спокойно потегля и отдалечил се, препуща, смее се. . . Припадналата Невянка виси през седлото като мъртва.

Гъстото турло прах осяда, веят се раздрани гирлянди край разнебитения подиум. Стъпкани капели. Постепенно чудовището се разплита, разпада се в изподрани, омащани, пъхтящи хора, Стоедин се изтръгва смазан и задъхан, Гледа към лозята.

СТОЕДИН: Ти си ѝ тетин, нали?

Жеко мълчи. Тълпата се е опомнила — всеки стиска златици, кой шепа, кой две. . .

СТОЕДИН (гледа към лозята): Е защо така, бре... Първо я прогонихте, после се отрекохте от нея... Па накрая я спасихте колко да я продадете.

ЖЕКО: Не те знае мя кой си, момченце, ама лесни думи хортуваш. (Вдига капа, миная край всеки — пущат по златица.) Ако тебе те е сиромашния гнявила, назе ни е все смазала.

ХОР: Все смазала.

ЖЕКО: Айде просто да ти е. На ти пай. Оставаш при назе.

СТОЕДИН (поколебал се, пресипва златиците в пазвата си и му нахлупва капата). Не, аз нема да ви требам. Сбогом ви.

И тръгва надолу, към нивите и лозята.

Гледат подире му... Жеко сваля капа като при смърт.

### 13.

Палатът трескаво се доразтребва: метат се коридори, застилат се козяци, мъкнат се огромни тави с храна и погачи... В тронната ода — просторна софра.

Крепостната стена край главната порта на палата е почерняла от народ: стражи и слуги са се накатерили между зъберите и гледат пътя, който пресича полето и опира в портата.

Над шлемове и капели, стъпил на буре, стърчи Вълкашин. Един от свираките му варди сянка с огромния зил.

Далече — далече се задава малко облаче прах..., подире му — второ... А третото облаче прах възниква встриани, сред полето и бърза да пресече надбяга двете облачета и да излезе на пътя преди тях. Успява.

Вълкашин махва с меча, свирната гръмва, портата се разтваря...

Първо влиза в двора широка платформа като бойна колесница, бронирана с щитове, вози въоръжени до зъби две жени. По нея — каляска, съпроводждана от конник с копринено наметало и болярска плочка на гърдите. Последна влиза каляска-ландо с фенери, край нея яздят слуга и дете, детето е с болярска плочка на гърдите. Върху ландото — кошница.

Вълкашин изчаква да се затвори портата, пак оглежда пътя за всеки случай. Не, никой повече не идва. Дава знак на свираките и те бързо слизат подире му...

През задната, занемарена порта на палата влизат и излизат каруци: влизат пълни, излизат празни. Гъмжило: едни слуги изхвърлят боклука от готварниците, други цепят дърва, трети търкалят бурета...

Под навеса, на коневръза, между другите коне — и двата Звездалии. Съгледвачът, седнал на прите до голяма бъчва с вода, дреме със сламка в зъбите.

Две каруци се заклещват точно под свода на портата, от пълната се събарят кошове с картофи, дини и чушки, лумва разпра, събират разпиляното...

— Къде зяпаши! — реве потен, зачервен слуга. — Хвани!

Стоедин пъргаво подхваща големия кош, мъкнат го към готварниците, потъват в гъмжилото.

Съгледвачът е дрямал привидно: очите зад полуузатворените клепачи са будни...

Слугинската ода: четири слугини опитват да навлекат на Невянка нови дрехи, тя не дава.

Влиза Пулейко, съпроводен от осемте си слуги.

СЛУГИНЯ: Не дава да я облечем, твоя светлост. С тия ли дрипи да я пуснем да прислужва?

ПУЛЕЙКО (лукаво): Речи да се разговориме, а, какво искаш? Не бой се от мене, речи.

Невянка ломоти..., сгушва се в ъгъла като зверче.

ПУЛЕЙКО (подсмърква). Да те пуснеме, да си идеш при онзи, при Стоедин? Стоедин ли беше?

Невянка утвърдително ломоти.

ПУЛЕЙКО: Така-така..., харно, ама като мине сгледата. Тъкмо да видиш как се принц жени, та да му разправиш.

Невянка въпросително ломоти...

ПУЛЕЙКО: Да!... А тия дрехи ти ги давам дар, дето ми го улови Звездалията. Аха. Стоедин много ще ги хареса. Пък, като ги облечеш, и тебе още повече ще те хареса...

Невянка колебливо се усмихва... Доверчиво се изправя.

Стоедин е заобиколил готварниците, прокрадва се край зида... При ъгъла към вътрешната градина на палата пази стражник с копие.

Стоедин бърка в пазвата, хвърля пред стражника шепа златици...

Стражникът ги гледа, гледа..., па изпушта копието и се хвърля да ги събира.

Стоедин се шмугва в живия плет на трендафнла. Оглежда се: слугините пръскат с благовоние цветята при шадравана. Преценява: за да влезе в двора под кулата, трябва да прекоси площадката с люлките и все някоя от слугините ще го види. Промъква се близо до тях, хвърля шепа златици, втора...

— Ау, какво си изпуснах! — изпицява най-съобразителната.

Тласкат се и се ругаят, пълзят и събират... Стоедин прекосява и се скрива зад стена. Дворчето под кулата е оградено от високи, слепи стени. Само в едната се тъмнее ниска, сводеста врата. Стоедин я отваря, слухти... Влиза.

...А слугините, раздърпани, задъхани, жадно търсят... и налитат на нечии кра-ка.

Съгледвачът. Прав, непроницаем. Протяга ръка. Без да кажат дума, една по една му дават златици

СЪГЛЕДВАЧЪТ: Накъде отиде?

— Кой? — искрено се учудва съобразителната.

Съгледвачът преценява... и се отправя към дворчето.

#### 14.

Тронната одая. Софрата е претрупана. Параскева седи на трона, а Пулейко — до нея, но вече на голям златен стол. Болярите и болярките са прави, до тях. Свирачите оцъклено гледат във Вълкашин. Слуги и слугини, наредени отсреща до стената, са застинали в почтително любопитство. Между тях — и Невянка.

ПАРАСКЕВА (се вълнува). Хайде.

Боню ритуално отваря вратата.

Влиза велможа, води за ръка едро туловище, главата му е покрита с було от кенар. В другата ръка държи бохча.

БОНЮ: Негово достолепие, велможа Братан! (Велможата се покланя.) Съпроводител и ограничител на нейно миловидно великолепие, царкиня Тодорка, дъщеря на цар Куньо и царица Дона!

Братан отмята кенара. Тодорка е с дебели, увиснали бузи. Свенливо ухиlena, изписка с тъничко гласче:

— Здраст! (И запява.) Копай-Тудоркъъ, градинъъ...

БРАТАН: Не сега, твоя светлост.

ТОДОРКА: Кога?

БРАТАН: После.

ТОДОРКА: Добре. Ти ще ми кажеш кога. (И закачливо поклаща пръст към Пулейко, Братан бързо я забулва.)

ГЕРГИНА: Теткина червена ябълка в градина, очите да ти останат в нея, а, царице!... Принце, а?

ПАРАСКЕВА: Братане, как сте бре? Как е Куньо? Как пътувахте?... (И не до чаква отговор.) Арно, радваме се, Я минете нататъка...

Невянка внезапно се изсмива.

Боню удря камбанката...

Влиза грозна баба, с нея — висока, забулена в тюл жена, държи за ръка детето — велможа.

БОНЮ: Негово достолепие, велможа Пепи! (Детето се покланя.) Придружител и вуйчо на нейно изучено очарование, принцеса Иванка-Фруктиера-Камелия, с псевдоним Пронпритай...

ПАРАСКЕВА: А?

БОНЮ: Ами... пронирай.

БАБАТА: Пронпритай. Първия път го изрече верно. Прониквателка в природните тайни.

БОНЮ: И нейната дружка — Разп... а?

БАБАТА: Разпритай!... — разкривателка на природните тайни. (Отмята тюла и веднага застава до Иванка-Фруктиера, за контраст — защото това е предназначението ѝ.)

Но контрастът не е голям: принцесата е четирсетгодишна, кльоща и щърба. Прави реверанс.

ЗУНА (нагло): Обаче е грациозна, царице. Нали, Пулейко?

ИВАНКА-ФРУКТИЕРА: Скъпи вуйчо, разреши ми да изгубя самообладание и да извикам: О, принце! Ела и надникни в градината на моите мечти, де всяка роза е само за теб!... (Потупва вуйчо си по бузата.) Смущава се. Тук му е мястото да се запитаме: защо човек се смущава? Какво е туй явление и какви са неговите дълбоки причини?

ПАРАСКЕВА: Ма, Иванке, ти ли си?... Що не речете, че това е на цар Гого щерка-ка бре, как сте дома, здрави ли сте, я минете натамо, Боню, да минат още натамо...

**ИВАНКА-ФРУКТИЕРА** (отбожда от главата на дружката си роза с панделка и вяло замеря Пулейко): Любими, обърни внимание: хвърлям и хвърленото се отделя от ръката ми и описва линия. Тук му е мястото да се запитаме: защо едно хвърлено нещо описва линия, а не точка?

**КАЛИМАНА** (я бълсва отзад): Айде описвай си линията, да не ти опиша една точка!

**ИВАНКА-ФРУКТИЕРА** (изъсъска). Простачка!

**БОНЮ** (съзвез се, бързо удря камбанката). Нейно...

**КАЛИМАНА**: Аз, болярка Калимана! Придружителка и упражнителка на принцеса Ранча-Мария-Пън! Дъщеря на обозе почившите цар Зафир и царица Зафирка. Почни!

Юнашки удрят в гърба принцесата, оная, с бойните доспехи, окичена с оръжие, нисочела и къдрала като овца. Прави кратко бойно упражнение.

**КАЛИМАНА**: Спри!

Ранча спира и се ухилва.

**КАЛИМАНА**: Това е, кога те нападат двама откъм гърба. Значи кво да ви разправям, Параскево! Нема да е снаха, а лична гвардия! Кево, не зяпай, на тебе разправям! Значи това — да го пуснеш срещу двайсе великаны — смила ги за нема нищо. И пак се постоянната усмихва. Ето. Защото не помни, нищо не помни! ... А на снага — чилик! (Дърпа Пулейко.) Пипни! (Царкинята сгъва ръка.) Чилик! ... Това можеш да го биеш от заран до вечер и — все едно, че стената биеш! Айде целувай ръка на царицата и ѝ речи: мамо Кево, обичам те. Па си целувай и избраника, че аз трябва да се връщам, мене ме работата чака.

**ИВАНКА-ФРУКТИЕРА**: Но моля ви се, как така!

**ПАРАСКЕВА** (се съзвезма). Аааа, как така, то всяка иска да ме цуне и да ми рече мамо, ама ние ще избираме, нали, мами?

**КАЛИМАНА**: Бе и доутре да избирате, пак Ранча ще изберете, (Удря Пулейко.) Зини, обади се, бре!

Ранча я удря със секирата по шлема — тя тупва на пода, издърпват я до стената. Ранча мигом я забравя, усмихва се.

**ПАРАСКЕВА** (развълнувано): Ей това е — гледаш го от мръвка човек, син за чудо и приказ — а не знаеш какво ще ти влезе в палата, да ти разиграва ризата... Има ли още мераклии за снахи?

**БОНЮ**: Това са, пресветла.

**ПАРАСКЕВА**: Сега, царкини, принцът ще мине край вазе с вързани очи, та сръдня да нема. И коя улови за ръка — тя ще е. А другите ги даряваме богато и ги пушчаме по живо, по здраво, я — не сте престарели, що е късмет, пред вас е. Айде, слънце мое.

Докато връзват на Пулейко очите.

**ВЪЛКАШИН**: Свирачиини! „Млад левент си сгледа прави и на майка си снаха избира!“ Нежноооо — ат!

Свирната се понася едва чуто...

Пулейко тръгва..., минава край Тодорка, тя тихо му подпява „Тудорка копай в градинъъ...“. Отминава. Приближава Иванка.

**ИВАНКА** (през зъби). Ах-ах, руйчо, не ми позволявай да изгубя самообладание...

Пулейко отминава. Приближава Ранча. Тя протяга крак да го спъне, той я ритва... пресяга се и хваща Невянка за ръката.

**ПАРАСКЕВА**: Грешка! ... (Втурва се, дръпва Пулейко.) Айде още веднъж, мами, грешка стана, повтаряме!

Пулейко тръгва и направо се упътва към Невянка.

**РАНЧА** (изревава). Тоя гад гледа! Що гледаш бе, гад!

**ПУЛЕЙКО**: Ти си гад ма, гадо! Потребало ми е да те гледам! (Хваща Невянка за ръката.) Ня си избира, айде пукни! (Невянка се дърпа, ужасено ломоти.) На, и тя се радва и е абсолютно съгласна! (Невянка ломоти.) На, плаче от радост!

**ИВАНКА** (напуша „ученич“ език): Е, царкини, немойте се ядосва, нали Кева рече — нема да ни върне с празно, дарове ще ни даде. Айде, давайте даровете и да си вървиме.

**ПАРАСКЕВА**: Ама не ща така! ... (Яростно се счепква със сина си.) Ратайкия за снаха ще ми избира той! Слугиня!

**ПУЛЕЙКО**: Па що, като е слугиня? На целото ѝ ли е написано?

**ИВАНКА**: Ма, Кево, прав е твоя щурак. То на принцесата ѝ е толко? Особено то?

**ЗУНА** (първа се ориентира): Царице, прощавай, ама е така. Аз например съм болярка — а по що се отличавам от принцеса?

**ПАРАПУН**: Невенке, я речи туха на сеослушание: кой е най-вещият гадател у целата местност? (Невянка ломоти.) На, чухте: рече — ти, о, Парапуне! Яз го това моме харесвам.

**БОНЮ** (шушне на Параскева). Пресветла, скланяй, това няма да е снаха, а жив

късмет! Ни ще ти някога отговори, ни ще те прогони от престола! То ще си ломоти каквото иска, а ти ще го разбираш как ти душа иска!

ПАРАСКЕВА: Не знам... не съм го така мислила...

ПУЛЕЙКО (обидено): Харно! Нека е така! Всички видяхте — не дава да се ожени ме с Невенка, ха така, мед ви капе. Сега я вземам ей тая остра игла, на, плювам я и се ръгам у ръката, та да ми се подлюти една исполнинска рана и да пцовисам изцело! Нека!

ПАРАСКЕВА (го зашлевява): Нема да ме мъчиш, уроде!

ПУЛЕЙКО (се обива с нея): А ти що си? Кой кого мъчи?

РАНЧА (се сбива на негова страна). Ти го мъчиш, тикво!

ПАРАСКЕВА: Ау!... Стражи! (Грабва тръбата на един свирач и удря Вълкашин.)  
Хрантуни!...

ВЪЛКАШИН: Аз! Хрантуник!!! Фнимане, на и аз ѝ викам тиква!... В съпровод с пет кратуни!

ЗУНА: Аз ли съм кратуната?

БОНЮ: Хора, чакайте! Боляри!...

Сбиват се: всеки реве и бие, изтръгват инструментите на свирачите: — Умри, лимбо куха!... На, крадецо! На, на! На!...

Братан и Тодорка единствени са седнали на софрата и през време на битката невъзмутимо ядат. Детето-вуйчо си играе в краката им... Невянка в стремежа да се запази от побеснялата тълпа боляри, болярки и принцеси, се покатерва на трона...

ПАРАСКЕВА (удря сина си с чинел): Защо не пукна, уроде! Една те слугия за мъж не ще!... (Невянка ломоти.) На, не ще!...

ПУЛЕЙКО: Ще ме, ще!... (Невянка ломоти.) На, ще!...

НЕВЯНКА (неиздържала, плюва камъчето): Не ща!

Става тихо.

НЕВЯНКА: Никак не ща!

БОНЮ (потресен): И тя проговори...

НЕВЯНКА: Па и защо ли ми е, та да ща?... Пу, не ви е срам! Видехте ме — ратайкия за чудо и приказ — и голотията ми голотия, и свободата ми свобода, и ни грош, ни черна мисъл у глава — неее, веднага ламтите да ме разтурите, царкина да ме направите! Айде, разбирам — да си немахте разтурено, ама — я ги! Да избираща, да ти омръзве! Аз си жених имам. Най-харния под небето. Всички да ви сбере човек — колко палеца му нечините! Айде сбогом!

Скача от трона и побягва.

БОНЮ (ужасено): Ама... тя ни чу и ни виде каква сме стока, бре!... И ѝ се разбира що говори!... (Яростно.) Дръжте я!

Всички са го осъзнали — хукват, за миг заприщват вратата, сурват се по коридора. Невянка се мярва, изчезва...

ПАРАСКЕВА: Дръжте я!

... Невянка тича. От една ниша се протяга ръка, дръпва я. Стоедин. Не ѝ дава да извика.

Тълпата пъхти край нишата, заприщила коридора.

ГЛАСОВЕ: — И туха я нема!... Да се претърси палата! Целият!

Стоедин изчаква коридора да опустее, дръпва Невянка и затичва в обратна посока.

... Дворчето под кулата: Стоедин и Невянка изскочат от ниската врата, хукват към градината и... И се стъпват.

Съгледвачът и помощниците му ги чакат зад ъгъла. Единият държи серкмето.

СЪГЛЕДВАЧЪТ: Дай се с добро, момче, Улава е. Ни може да мълчи, ни да лъже.

СТОЕДИН: Па вам що ви е?... Пущете ни, а, никой нема да види. И да говори, ще рече истината за господарите ви. А?

СЪГЛЕДВАЧЪТ: Не разбираш ли бре, момченце?... Кой свестен слуга иска да се знае, че господарят му е калпав?... Нали хората ще си рекат: господарят калпав, па слугите — два пъти, щом трайт при него... (И изчерпил гаврата, вдига ръка.)

... Но преди мъжът да метне серкмето, Стоедин, бръкнал в пазвата, захвърля върху им шепа златици.

Мъжете застиват като окаменели...

... Хвърля втора шепа...

И прекръгват през търкалящите се, пъхтящи тела...

Прескачат търкалящите се, пъхтящи тела и в задния двор на палата. Стоедин хвърля шепа след шепа. Още две-три, последни златици — вече от задната порта, и стиснал Невянка за ръка, хукват през полето.

— Ааааа! — изревава Парапун. Видял ги е през зрителната тръба. Сурва се надолу по стръмната, вита стълба...

... Задният двор се е превърнал в аrena: златиците са изловени, сега е почнала битката за преразпределянето им. Червендалестият, сграбчил свински бут, удря по главата полуоблечен страж, изчаква го да рухне и оправня шепата му... Избира с поглед нова жертва, из навалицата...

... На коневръза истинският Звездалия отърска грива и се превръща в старец... Конете заедно с фалшивия Звездалия уплашено се раздвижват... Старецът успокоява най-близкия... После предпазливо търси път през „битката“, която все повече се разгаря...

Излиза вън от задната порта, сяда до крепостната стена и се заглежда в двете бягащи фигури.

Параксева, Пулейко, болярите и Парапун, стражи и слуги — трескаво отвързват коне, възсядат... Ранча се мята на коня с лекота, хваща за дрехата Пулейко и го мята пред себе си като вързоп. Параксева възсяда като мъж, престегнала крака в дълги до глезените гащи и разчорлено-оцъклено реве:

— Живооооо!

Кавалкадата се сурва направо през „битката“...

... Две малки човешки фигуриki бягат към каменистия рид. Конната тълпа, пъстра и блъскава в лъчите на залеза бързо скъсява разстоянието.

НЕВЯНКА (се задъхва): Не мога вече! ... Душа не остана!

СТОЕДИН: Още малко! ... Стигнем ли скалите — спасени сме!

— А, а, аааа! — гони ги гласът на Параксева. И по него — общ, настърен рев... Стоедин и Невянка бягат по сипея, плъзгат се... Стоедин се закрепя, дръпва-изтегля до себе си момичето, тласка го нагоре.

СТОЕДИН: На якото! ... Стъпи на якото! ... Бягай нагоре!

И всичко потъва в прах — конниците са връхлетели.

## 16.

Прахта осяда.

Стоедин е уловен, устата му е вързана. Държат го много ръце. Вълкашин и Ранча са опрели в гърдите му ножове. Параксева стиска секира, а Пулейко — иглата.

Невянка се е изкатерила високо на скалата, остава ѝ още малко, за да преодолее камъка и да избяга. Неколцина стражи драчат и се карат по сипея подире ѝ... Първо се сурва она, който е стигнал най-високо, повлича и онези под себе си — отркаляли се, спират чак в подножието.

ПАРАСКЕВА (изревава): Стой, никакви! Ще го утрепеме!

Невянка замръзва на скалата като прикована.

ПУЛЕЙКО (сладникаво-коварно). Невенке, душко, насам поглеж, насам!

Невянка обръща глава към тях...

ПУЛЕЙКО: Гиди избранице моя, непослушна! ... Ако не слезеш при назе, ще го ръгна единъж! И после — още много пъти, та до пълно умиране! ... Да почвам ли, душко?

НЕВЯНКА: Нееее! ...

РАНЧА: Тогава — слизай, веднага! ... Ааааа!

НЕВЯНКА: Немойте бре, защо сте такива! .. Пуснете го да се махаме! Какво сме ви направили?

ПАРАПУН: А, прощавай, душко, ама — няма го майстора! Ако не сте ни направили, ще ни направите!

БОНЮ: Невенке, айде сега да разсъдиме: ще ви питат ли хората: я бре, у палата бехте — я разправете като какви са царицата, болярите и прочие, харни ли са, или са...

МУШАН: ... Такива и такива? И вие — що? Ще си затрае ли?

НЕВЯНКА: Той ще си затрае!

ПАРАПУН: А ти?

НЕВЯНКА (измъчено и безпомощно): Аз... нема да мога.

БОНЮ: А, видя ли? ... Влез ни у положението! Има сал единствен начин за нас: да станеш като нас. Айде слизай, па цаливай Кева, па ѝ речи мамо, па си фащай принца и — да дигаме сватбата!

ПАРАСКЕВА: Що я толко коткате бре! ... Ей, никакви! Идвай да ви благославям! Инак — броя до три и замахвам! (Вдига секирата над Стоедин.) Едноооо!



Стоедин се захлупва по очи и не вижда как от палата през полето приближава, без бърза, малката фигурка на стареца... и тръгва по дългата сянка на окаменялото може като по път...

17.

Старецът, приседнал до Стоедин, слага ръка на гърба му.

СТАРЕЦЪТ: И до зима да лежиш тука — все тая, момченце. (Стоедин вдига глава.)

Позна ли ме?... (Покашлюва.) Какво ще чиниш натамо?

СТОЕДИН: Нема вече дни за мене, дедо. Да я хич не бех срещнел — как да е...

Ама тъкмо си я намерих...

СТАРЕЦЪТ: Раншко ти беше да я срећнеш, момченце, тамо е всичкото — не ти е зряла ни главата, ни душата. Да я измъкнеш от капана — можа, а да я овардиш... А то е мъчното...

СТОЕДИН: (яростно): Ааха, давам си половината живот, пуст да опустее — само да можеше да оживее пак!

СТАРЕЦЪТ: Половината?

СТОЕДИН: Целия го давам! Да имаше как...

СТАРЕЦЪТ (внимателно го гледа): Има.

Стоедин изненадано се заглежда в лицето му..., разбира, че това е истина. Пада на колене.

СТОЕДИН: Обади как!

СТАРЕЦЪТ (търси нещо по земята): Знаеш как, момченце, рекох ти го, кога се видяхме първи път. Ако си готов, да я подириш живата вода... Само тя може да я съживи.

СТОЕДИН (се изправя): Речи къде е.

СТАРЕЦЪТ: А ще ми донесеш ли и на мене, сине?... Сал една капка. Една единствена... Чакай! Дай ми залог.

СТОЕДИН (попипва пазва): Нямам нищо, човече.

СТАРЕЦЪТ: Имаш. Дълъг ти живот напреде. Остави ми само един ден от него. А? Имаш ли късмет да се върнеш с живата вода — ще ти го върна. А? Скланяш ли?

СТОЕДИН: Нека е така.

Старецът слага ръка на дланта му. Мълчи.

СТОЕДИН (се напряга): Зад пусто поле..., по пуст друм... През пусто село..., при пуст кладенец... (Сепва се, сякаш се пробужда.) Там ли е?

СТАРЕЦЪТ: Там... или оттам нанякъде.

Не къса очи от лицето му, взира се и любопитно, и тревожно..

СТОЕДИН: Сполай. (Сеща се.) А денят? Как да ти го дам?

СТАРЕЦЪТ: Аз вече го взех, сине... Сега затвори очи и като чуеш кон да цвили — яхни го. Нека те носи, докато паднеш. А това вземи и скътай. (Подава му малкото бистро зърно.) Домъчнее ли ти много за Невянка — блъсни го в земята и ще ти мине.

Стоедин взема камъчето, затваря очи... Старецът се превръща в Звездалията, разиграва се, цвили...

Стоедин отваря очи... Гледа коня, уплашвай се. А Звездалията изпръхтява и започва леко да се отдалечава. Отдалечава се..., отдалечава се...

Стоедин преброява и последната възможност да отстъпи — затичва, настига коня и решително го яхва.

Конят препушта като вихър...

18.

Месечината се подава, светът става сребърен.

Сребърен е и големият гарван, кацнал в храстите, от другата страна на невидимата стена.

... Звездалията изскуча от гората, препушта към пустото поле, осеяно с пелин и сухи

храсти, препушта все по-силно. . .

. . . Блъсва се в невидимата стена:

Стоедин излита от гърба му, претъркулва се далече в полето. . . Отърсва глава,  
Конят е изчезнал. Въздъхва, тръгва направо през полето.

СТАРЕЦЪТ (опрял длани на невидимата стена, гледа подире му. . . Внезапно  
ва): Стоедине, чакай! . . . Не е вярно, няма я живата вода! . . . Излъгах те, момче  
върни се! Лъгах те! . . .

Стоедин спрял, поглежда към него. Усмихва се. . .

СТОЕДИН: Все едно, дядо.

И пак тръгва.

СТАРЕЦЪТ (вика): Наистина те лъгах, момче! . . . Ако я имаше, нямаше ли г  
найдат досега, тебе ли щяха да чакат? Върни се, момче! . . . Ще ти харижа коня!. .  
злато ще ти дам, злато, колкото можеш да носиш!

Стоедин поклаща глава, върви и вече не се обръща.

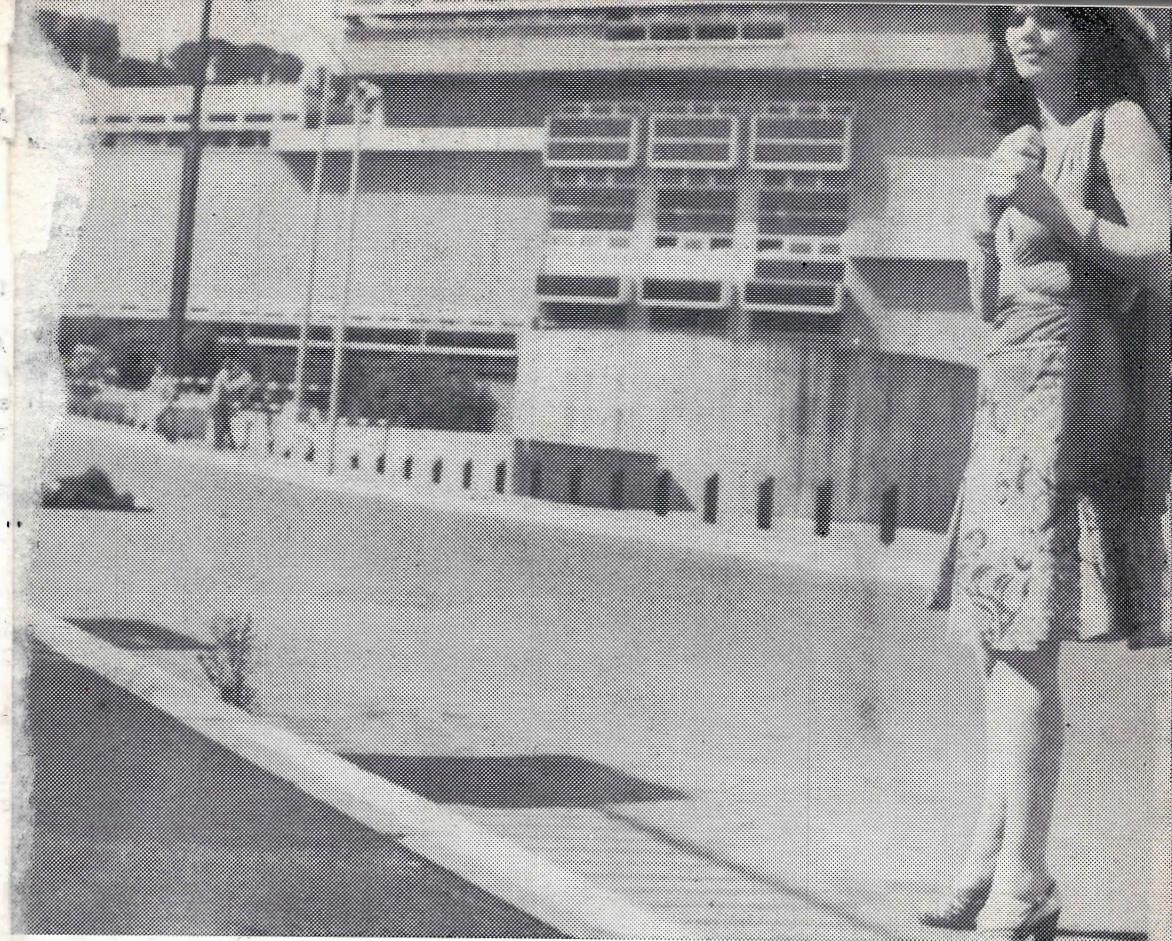
СТАРЕЦЪТ: За последен път ти казвам, момче, лъгах те! Върни се, не си затрива  
живота! Празна е тая надежда, послушай ме! . . . Празна! . . . Празна!

Този път Стоедин спира. . . Гледа полето, гледа назад. . . , вслушва се сякаш в себе  
си. . . И пак продължава.

Лицето на стареца се отпуска в усмивка. . . Гледа подир Стоедин. . .

Сребърна луна, над сребърно поле — и един, вече далечен, сребърен човек, който  
крачи все по-бързо, и не е сам, защото има надежда. И е най-богатият, защото има надеж  
да. И дори никога да не стигне края на това поле; дори да застине сред него в недовърше  
но движение, ние пак ще му завидим с радостната завист на симпатията и съучаснието  
защото този човек е способен да има надежда. Макар и празна.

### ЗАКЛЮЧИТЕЛНИ НАДПИСИ



ЕДАЙТЕ ПО ЕКРАНИТЕ НА СТУДИЙНИТЕ КИНА

ФИЛМА „ВИСОЧАЙШИ ТРУПОВЕ“ (Италия)

ЧЕТВЪРТА СТРАНИЦА НА КОРИЦАТА СЦЕНИ  
СЪВЕТСКИТЕ ФИЛМИ

„О ДВАМА“

УЖЕБЕН РОМАН“

