

7-8 146 30 150
Е 72
ИСКУССТВО

ПОДПИСНАЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНАЯ СЕРИЯ



1983/11

Н.Ф. Ермаш

СОВРЕМЕННОЕ
БОЛГАРСКОЕ КИНО



ЗНАНИЕ

НОВОЕ В ЖИЗНИ, НАУКЕ, ТЕХНИКЕ

НОВОЕ В ЖИЗНИ, НАУКЕ, ТЕХНИКЕ

ПОДПИСНАЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНАЯ СЕРИЯ

ИСКУССТВО

11/1983

Издается ежемесячно с 1967 г.

Н. Ф. Ермаш

СОВРЕМЕННОЕ БОЛГАРСКОЕ КИНО

ЕРМАШ Наталья Филипповна — кандидат искусствоведения, младший научный сотрудник ВНИИ киноискусства, автор ряда работ по болгарскому кино.

Рецензент: С у м е н о в Н. М., кандидат искусствоведения, заведующий сектором ВНИИ киноискусства.

Содержание

Оглядываясь в прошлое	3
На экране—современная Болгария	16
Фильмы о молодежи	40
Советуем прочитать	48

Ермаш Н. Ф.

Е 72 Современное болгарское кино.— М.: Знание, 1983.—48 с.—(Новое в жизни, науке, технике. Сер. «Искусство»; № 11).

15 к.

В брошюре рассказывается о становлении и развитии болгарского кино как социалистического искусства, имеющего яркие национальные черты. Основные направления и стилевые течения в современном болгарском кино выявляются в процессе анализа фильмов 70—80-х годов.

Брошюра иллюстрирована, рассчитана на широкий круг читателей.

4910020000

ББК 85.53(3)
778

В истории болгарского киноискусства 70-е годы занимают особое место. Это, по существу, новый и очень важный этап его развития. В 60-е годы в болгарском кино было создано немало серьезных произведений, и лучшие среди них: «Как молоды мы были» (реж. Б. Желязкова), «На маленьком острове» (реж. Р. Вылчанов), «Похититель персиков» (реж. В. Радев), «Отклонение» (реж. Г. Островский и Т. Стоянов), но к концу десятилетия критики Н. Станимирова, И. Знепольский, А. Грозев и другие отмечали в кинематографе кризисные явления. И действительно, в общем, нельзя не согласиться с тем, что в 60-е годы болгарское кино развивалось несколько неравномерно и что именно к концу данного десятилетия наблюдалось точно зафиксированное падение посещаемости кинотеатров. Причин тому несколько: здесь и рост благосостояния народа, закономерно ведущий к расширению форм проведения досуга, и успехи других средств массовой коммуникации, прежде всего телевидения, и многое иное. Но следует, очевидно, все-таки согласиться с болгарскими специалистами, считающими, что одной из основных причин «отлива» зрителей из кинотеатров в конце 60-х годов было отставание кино от актуальных процессов современности.

Отставание это произошло из-за отсутствия серьезных сценариев на современную тему. Стало ясно, что даже при наличии крупных режиссерских талантов

и разнообразных актерских дарований без решения сценарной проблемы нельзя ожидать дальнейшего движения киноискусства. В этой ситуации на помощь кино пришла литература. Если всмотреться в афиши самых ярких кинопроизведений периода 70-х годов, станет ясно, что почти все они основываются на литературных первоисточниках или на оригинальных сценариях, написанных ведущими болгарскими прозаиками. И это принесло существенные положительные перемены.

Болгарское кино начало более пристально, чем прежде, всматриваться в проблемы, связанные с происходящими в стране значительными социально-экономическими изменениями. В исследовании общественных процессов кинематограф проявил качественно новый подход, выявившийся в стремлении художников отразить социальные коллизии через индивидуальное сознание. Предметом исследования болгарского фильма в этот период стал внутренний мир человека, его взаимосвязи с жизнью, показанной во всей сложности и многообразии. Исследование социальных проблем ведется преимущественно с их нравственной стороны, а общественное развитие по большей части рассматривается как развитие общественного сознания.

А началось все неожиданно, с появления картин, не посвященных современности...

Оглядываясь в прошлое

Фильмы были посвящены антифашистской и революционной борьбе народа. Это жанрово-те-



Кадр из фильма
«На маленьком острове»

матическое направление занимает ведущее место в кинематографии всех социалистических стран, ибо сами кинематографии были рождены в этих странах в результате разгрома фашистской Германии Советской Армией, антифашистской борьбы народов и революционных процессов, поразному происходивших в каждой из стран.

Для болгарского народа период Соппротивления — это время особенно трудной, суровой, героической борьбы, начавшейся антифашистским восстанием в сентябре 1923 года. Восстание было жестоко подавлено властями, но не сломлена воля народа к борьбе за свободу, продолжавшейся до другого — на этот раз

победного — сентября 1944 года, когда Советская Армия завершала свою великую освободительную миссию.

Тема Соппротивления — одна из главных тем болгарского кино, и в ее эволюции ясно виден весь кинопроцесс. Первые, еще наивные как в трактовке событий, так и в кинематографическом исполнении болгарские картины были посвящены истории революции. Фильмы «Тревога», «Данко», «Экипаж Надежды» явились непосредственным откликом на недавно минувшие и столь важные для Болгарии события. Достоинство этих картин — в их исторической правдивости и конкретности изображаемого времени. Различные по построению и по использованному художественным приемам, они близки по общей лирической интонации, свойственной

болгарскому кино тех лет. Общим в них был и некий схематизм в трактовке героев. Но уже в начале 60-х годов в разработке этой темы были сделаны значительные успехи. И фильмы «Как молоды мы были» (1961) Б. Желязковой, «Плененная стая» (1962) Д. Мудрова и др. явились серьезной вехой в истории развития болгарского кино и обеспечили выход его на мировую арену. Кстати сказать, кинематографисты других социалистических стран, например Польши и Югославии, также добились международного признания именно фильмами о борьбе против фашизма...

Но вернемся к началу разговора и вспомним, что приливная волна в болгарском кинематографе 70-х годов началась именно с фильмов о Сопротивлении.

Фильмы «И грянул день» (1973) Г. Дюлгерова, «Воспоминание о двойняшке» (1977) Л. Шарланджиева, «Бассейн» (1978), с которых мы начнем разговор, объединяет стремление их авторов проникнуть как бы внутрь событий, часто исторически подлинных, к философскому их осмыслению, к глубокому исследованию характеров, пристальное внимание к внутреннему миру человека.

Сценарий фильма «И грянул день» режиссера Г. Дюлгерова написан Василием Акьовым на основе собственного опыта партизанской борьбы, однако это не просто мемуары — перед нами тонкое и умное исследование истории.

Действие в картине «И грянул день» развивается в канун и после дня 9 сентября 1944 года — Дня Свободы. Молодому партизану поручено сообщить жителям одного села о победе и уста-

новить там новую власть. Эта ситуация использована в фильме для того, чтобы показать с помощью ассоциативных ретроспекций недавнее прошлое. Пока человек сражается, ему некогда осмотреться вокруг, обдумать собственную жизнь. Ему трудно увидеть в истинном свете свои заслуги и свои ошибки. Но день Победы как бы отодвигает предшествующие события, побуждает к их осмыслению.

Главная драматургическая линия фильма — линия Мустафы, девятнадцатилетнего партизана, связанного с двумя другими ведущими героями: революционером Матвеем, который из-за трагического стечения обстоятельств кончает жизнь самоубийством, и командиром отряда Сопротивления Черным.

...В День Свободы все собираются в небольшом городке. Каждый куда-то спешит, пытается войти в новый ритм жизни, понять суть происходящего. Ищет для себя ответов и Мустафа. Искания эти толкают его в самую гущу событий. На экране возникает клубок взаимосвязанных судеб, которые настолько тесно переплелись друг с другом, так крепко связаны между собой, что любой удар отзывается на многих.

Заметим, кстати, что имя Мустафа герою фильма дано не случайно. В довоенной Болгарии был известен советский фильм «Путевка в жизнь», и герой этого фильма беспризорник Мустафа полюбился молодому поколению болгар.

Действовать в этот первый день свободы для Мустафы гораздо сложнее, чем участвовать в партизанской атаке, когда альтернатива одна: победить или умереть.



Кадр из фильма
«Непримиримые»

Сейчас у него в руках тысячи человеческих судеб, ему приходится брать на себя ответственность за жизни людей, карать и прощать. В девятнадцать лет это трудно, очень трудно. Этого не смог выдержать Матвей. Часто кажущиеся неодолимыми трудности и события первого дня после победы то и дело заставляют Мустафу вспоминать о смерти Матвея. Прав ли он был, покончив с собой? Мустафа не может забыть слова Матвея, сказанные перед смертью: «Как ты ответишь людям, если не ответил самому себе?» Этот предсмертный вопрос друга не дает ему покоя. Он заставляет думать и думать.

В картине Г. Дюлгерова интересно раскрыт внутренний конфликт молодого человека, который научился воевать и убивать раньше, чем осознал самого себя и свое место в жизни, раньше, чем научился трудиться и созда-

вать, даже раньше, чем научился жить,— в этом трагедия Матвея и Мустафы. Широка и многосторонняя картина духовного развития людей в этом фильме. Герои здесь не созерцатели, они — активные борцы, но вместе с тем они хотят разобраться и осознать отдельные ситуации и общий смысл событий, их мышление широкоохватно, они стремятся ответить себе, что есть справедливость и гуманность, каковы их собственные цели и место в революционном процессе. Эта аналитическая тенденция явственно выступает в фильме «И грянул день».

Все герои фильма — революционеры. Но если командир отряда Черный — активный борец, стойкий в своих убеждениях и принципах, то Матвей — человек



Кадр из фильма
«Эзоп»

мягкий, не сумевший примирить это свое качество с необходимостью борьбы и всеми вытекающими из нее, часто жестокими, последствиями. Это не значит, что авторы осуждают «мягкотелость» Матвея, — суть глубже, суть в утверждении гуманизма трезвого, можно сказать, воинственного, способного не только познать правду, но и защитить ее.

Фильм Любомира Шарланджиева «Воспоминание о двойняшке» представляет собой масштабное полотно жизни народа в последние дни фашизма и первые дни свободы.

Кинематографическое повествование ведется здесь сквозь призму юношеских впечатлений героя, сейчас уже пожилого человека, рассказывающего о том, что когда-то было им пережито. В его голосе за кадром слышится

все, что волновало этого человека в юности. Родившийся и выросший в этом селе, он повествует о людях и событиях тридцатилетней давности. Это придает фильму очень личностную интонацию, согретую добрым юмором.

Сама вооруженная борьба дается в фильме на втором плане. В картине лишь два ее эпизода: взрыв моста и перевоз продуктов партизанам. Но напряжение сопротивления хорошо ощутимо в жизни села. Коммунистов в селе мало, но на их стороне сочувствие и поддержка крестьян.

Загадочная, одинокая женщина Невена (Н. Коканова), приехавшая в село словно бы для того только, чтобы умереть здесь от своей неизлечимой болезни, дает основной эмоциональный им-

пульс ностальгическим воспоминаниям героя, рассказывающего эту историю. Ведь это его первая любовь. Невена проходит через веселый и грустный поток крестьянского бытия, через время горестей и надежд, оставшихся в памяти героя. Но она не заглушает драматизма событий. В общем ликовании первых дней свободы ее смерть проходит как бы незамеченной. Революция, новая жизнь, наступившая в селе, стирает, отодвигает память о Невене на дальний план.

Фильм населен множеством людей, случайно встретившихся на дорогах времени и расставшихся, сопричастных или равнодушных к борьбе народа. Авторы стремились понять, каково место этих людей в истории нации, каков их вклад в то великое и вечное, что называется народной судьбой. Это философское осмысление истории поддержано стилистикой фильма, начинающегося с характерной бытовой зарисовки: жители села собрались в доме дедушки Тони, главы огромного семейства, для совершения своего рода ритуала — приготовления домашней колбасы из купленного вскладчину мяса. Колбасу тут же съедают, запивая красным вином, и пока идет этот пир, мы знакомимся с героями истории: мельником Стефаном, деревенским дурачком Боко, местной девушкой Виолеттой и ее женихом, трактирщиком, человеком, считающим себя очень практичным и склонным к эпикуреизму, с коммунистом Перваном и другими персонажами.

В последних кадрах фильма — заснеженная долина под заходящим солнцем, кладбище у деревенской церкви, похороны парти-

зан, стадо овец, спугнутое звуками траурного салюта. Картина проникнута эпическим ощущением вечности жизни народа. Подвиг и смерть его сынов — вспышка, освещающая путь, необходимое звено в бесконечной цепи от прошлого к будущему.

Фильм Б. Желязковой «Бассейн» посвящен современности, однако тема Сопrotивления имеет здесь столь серьезное значение, что мы решились поставить его в ряд с фильмами историко-революционной тематики. В центре картины три героя: уже немолодой архитектор Апостол, проекты которого не проходят на конкурсах, и он их собирает в своей мастерской, предпочитая лучше не иметь заработка, чем отступить от своих творческих позиций; Белла — выпускница школы, терзающаяся неуверенностью в себе и не знающая, чего она хочет от жизни; Босяк — артист «оригинального жанра», будто бы не сомневающийся в своем таланте. Этих героев объединяет стремление проявить свою неповторимую индивидуальность.

Пересказ содержания «Бассейна» ни в какой мере не может раскрыть его поэтического строя и его философской наполненности. На редкость простыми средствами Желязкова сумела показать весьма сложные грани действительности, создать тонкие и противоречивые характеры. Особенно интересен Апостол. Он — бывший участник Сопrotивления, часто возвращающийся в своих воспоминаниях к минувшему, ища в нем нравственную опору и как бы поверяя настоящее революционным прошлым. Надо сказать, такой мотив вообще очень характерен для болгарского кино. К



Кадр из фильма
«Инспектор и ночь»

примеру, в фильме «Любовь» (1973) Л. Стайкова, получившем золотую медаль на Московском международном кинофестивале, в глазах главной героини Марии романтически возвышен образ Ирины. Она — участник болгарского Сопровитвления, прекрасный врач, погибает, работая во Вьетнаме. Вполне понятно, что образ такого человека, как Ирина, служит девушке, ищущей свой жизненный путь, как бы путеводной звездой. Фильмы подобного рода утверждают, что духовное развитие, духовная жизнь человека связаны с его участием в общественно важных событиях, здесь люди черпают силу, здесь находят смысл и содержание своей жизни.

Аналитическое, проблемно-философское кино, проникнутое стремлением к эмоциональному и интеллектуальному постижению истории и человека в ней, представляет интересную и актуальную в наши дни тенденцию развития болгарского кино.

Другая тенденция в художественном отражении революционно-антифашистской темы могла бы

быть, хотя и несколько условно, названа лирико-романтической. Здесь я имею в виду, что в ряде фильмов доминирующим настроением и мироощущением становится лиризм. Действительность отражается сквозь призму лирического переживания, приподнятой взволнованности. В этих фильмах особенно отчетливо проявилось своеобразие болгарского кино, продолжающего романтические традиции национальной поэзии.

Герои картин этого направления — восторженные, романтические юноши и девушки, сочетающие в себе героическое и наивное, беззаветную преданность идеалу и зачастую полное неумение отстаивать его. Авторы любят своих героев, но это не мешает им и добродушно посмеяться над ними, над их неопытностью и простодушием. Короткометражная картина «Черточка» (1973) режиссера Р. Узунова и небольшая киноновелла «Откуда мы знаем друг друга?» (сценарий

фильма написан ветераном болгарского кино поэтом Валерием Петровым) — это своеобразный взгляд сегодняшних людей на героев картин «Первый урок» и «Как молоды мы были».

Киновелла «Откуда мы знаем друг друга?» поставлена выпускником ВГИКа режиссером Н. Русевым.

В трудные героические годы Сопротивления существовал обычный задавать два вопроса, на которые молодые борцы должны были отвечать при каждой совместной операции: «Как мы познакомились?» и «Для чего мы собрались?» Эти вопросы не были случайными. Определенный ответ-пароль должен был обеспечить алиби при возможном провале и спасти организацию в целом и отдельных ее людей.

В фильме «Откуда мы знаем друг друга?» двое молодых людей, солдат и гимназистка, которые раньше никогда не видели друг друга, должны обеспечить охрану при выносе оружия из казармы на краю города. Блестящая творческая находка Петрова состоит в том, что в своих воспоминаниях, рассказах друг другу молодые люди раскрывают перед нами себя и время, в котором им приходилось жить и бороться, свою готовность к подвигу.

Очень редко случается, чтобы в одном коротком фильме было сказано так много, с таким художественным тактом и лаконизмом о необычном времени и необычных людях. Менее чем за полчаса мы узнаем о героях все: какие они, что они ценят и любят, ради чего участвуют в борьбе, каким видят свое будущее, и еще очень многое... Автор любит этих чудесных ребят и не боится со свойствен-

ным ему мягким юмором показать наивность их чувств и некоторых рассуждений. Эта манера повествования дает возможность показа драматических переходов от полета воображения к суровой действительности военных лет. Юноша и девушка всего на один шаг от гибели. И она действительно приходит по несчастному стечению обстоятельств. Они погибают, предупреждая о провале своих товарищей.

Лирико-романтическая атмосфера фильма делает абсолютно естественной экспрессивную форму его финала.

Убитые девушка и юноша «оживают» на экране. Авторы заставляют их встать и, обнявшись, взглянуть прямо в зрительный зал, встретиться глазами со своими сегодняшними сверстниками.

Особо важную и плодотворную тенденцию в современном болгарском кино выражают фильмы, главной силой которых является эпическое начало. Эти фильмы отражают события общенародного значения, показывают роль Болгарской коммунистической партии в революционно-освободительной борьбе, раскрывают отношения человека и истории. Эпические произведения литературы, фольклора, изобразительного искусства, а также кино составляют важный компонент духовной культуры народа, имеют большое познавательное значение. И здесь мы опять можем сослаться на коллективный опыт искусства стран социализма: Советского Союза («Освобождение», 1970, и «Солдаты свободы», 1977, Ю. Озерова), Югославии («Сутьеска», «Козара») и др.

История — сюжетная основа фильмов «Зарево над Дравой» (1973) З. Хеския, «Дополнение к



Кадр из фильма
«Отклонение»



Кадр из фильма
«Последнее слово»

закону об охране государства» (1976) Л. Стайкова, «Последний бой» (1976) З. Хеския.

Фильм «Дополнение к закону об охране государства» рассказывает о событиях, очень важных для истории Болгарии. К этому материалу кинематографисты обратились впервые. А события фильма таковы: 16 апреля 1925 года в Софийском кафедральном соборе произошел взрыв. Кто организовал взрыв, кто поджег фитиль, почему и как? Фильм отвечает на эти вопросы, придерживаясь строго исторических фактов.

Взрыв был лишь звеном в цепи драматических событий, происходивших в Болгарии в кровавом 1925 году. После военно-фашистского переворота в июне 1923 года

и последовавшего за ним Сентябрьского народного восстания в стране была установлена жестокая фашистская диктатура. Политические убийства, похищения людей, репрессии — такой была общественная атмосфера тех дней, воссозданная в фильме с поразительным мастерством.

Коммунистическая партия, находившаяся тогда в глубоком подполье, и Единый народный фронт встали на путь организации всенародной борьбы с фашизмом. В этой тяжелой, исключительно сложной обстановке делались и неверные шаги, продиктованные отчаянием.

Взрыв в церкви был делом рук храбрых, но глубоко заблуждавшихся в истинных путях революционной борьбы людей. Он послужил поводом для расправы с антифашистским движением в стране.

Левый терроризм, как можно было бы это назвать, используя современную терминологию, являлся ошибочной тактикой, и это показано в фильме.

Фильм волнует своей актуальностью, глубиной политической мысли, извлеченной из опыта недавнего прошлого.

Конкретная событийная основа картины держит зрителя в напряжении. Здесь, как, впрочем, и во многих других эпических произведениях, широта панорамы событий превалирует над индивидуализацией образов. Они в основном типизированы, даны в обобщенной форме. Вместе с тем образы реакционных деятелей можно считать исторически достоверными. Так, Панков, роль которого играет Георгий Черкалов, предстает как умный и сильный противник. Таков и генерал Вылков (Стойчо Мазгалов), фанатично верящий в фашистскую идею.

Образы коммунистов, антифашистов одухотворены и возвышены, вместе они составляют впечатляющий групповой портрет. Коммунисты показаны как люди мысли и действия, которые даже своими ошибками прокладывают путь к успешной в конечном счете антифашистской борьбе. Роль активного деятеля Коммунистической партии Динкова, отстаивающего исторически правильные тенденции в политике партии, ярко и самобытно исполняет Иван Кондов. Весьма драматичны и вместе с тем показательны для того времени отношения между Динковым и Богдановым (роль которого исполняет Стефан Гецов).

Фильм «Дополнение к закону об охране государства» раскрывает важные политические проблемы. Авторы извлекают из прошлого

уроки, актуальные и для сегодняшнего дня, и преподносят их зрителю во впечатляющей художественной форме.

Фильм Маргарита Николова «По следам без вести пропавших» (1979), как и лента Л. Стайкова «Дополнение к закону об охране государства», принадлежит к течению в современном кино, которое называют «политическим». Эта двухсерийная картина также возвращает нас в мрачные времена кровавого террора, свирепствовавшего в 1923—1925 годы, когда фашистское правительство Цанкова уничтожало цвет болгарской нации. В списке «пропавших без вести» оказались не только деятели Коммунистической партии, но и демократически настроенные интеллигенты, такие, как публицист Иосиф Хербст, депутат Народного собрания Тодор Страшимиров — брат известного писателя Антона Страшимирова, поэты Гео Милев и Христо Ясенов, учителя, художники.

Фильм начинается с надписи: «Сходство с действительными лицами не случайно. Имена и события подлинны». Жанр этого фильма можно определить как художественный кинодокумент. На суд зрителей выносятся реальные злодеяния болгарских фашистов.

В 1953 году люди находят останки некоторых из тех, кто тридцать лет назад «пропал без вести». В 1954 году начинается процесс над убийцами, от каждого из них тянется ретроспективная линия к прошлым кровавым событиям.

Фильм Христо Христова «Наковальня и молот», воссоздающий образ Георгия Димитрова, — это своеобразный отклик на все возрастающий в мире интерес к политическому кино. Традиционная для



Кадр из фильма
«И грянул день»

болгарского кино тема революционного подвига разрабатывается в нем с истинно современным вниманием к характеру героя, интенсивная духовная жизнь которого становится смысловым центром картины.

Димитров (С. Гецов) показан в фильме в самый напряженный момент своей жизни. Лейпциг, 1933 год... Именно в это время взгляды всех честных людей были устремлены на Димитрова, который со скамьи подсудимых как обвиняемый по делу о поджоге рейхстага обвиняет заправил национал-социализма. Начинается исторический поединок, поединок века, сущность которого — столкновение двух идеологий. На процессе

Георгий Димитров защищает не себя, а правоту великого дела — дела Коммунистической партии.

Тщетно фашисты пытаются оказать на подсудимого давление. Ни камеры, ни физическое и психическое насилие не могут сломить Димитрова. Имперский суд вынужден оправдать его. Безуспешны и попытки Геринга продолжить поединок в философском плане. Бессильный в своей страсти, он издает коварный приказ: старый мост по дороге на аэродром, по которому проедет Димитров, отлетающий в Советский Союз, должен рухнуть, и машина с ним должна упасть в реку. Но и этот план Геринга провалился. Победили солидарность и вера честных людей в справедливость дела Коммунистической партии.

Христо Христов в интервью, дан-

ном редакции журнала «Киноизкусство», рассказывает: «Сценарий фильма написан двумя авторами. Но, думаю, дело не в двух авторах. Драматургический вариант не должен быть механически перемещен в произведение. Основой фильма послужил сценарий Любена Станера, напечатанный в журнале «Киноизкусство». В нем свои достоинства: убедительные образы и удачно выбранные события. Но нам хотелось расширить рамки повествования и драматургически включить большую часть процесса в Лейпциге: именно в остром, идейном конфликте, в борьбе с представителями фашистской идеологии образ Георгия Димитрова раскрылся более богато, более целостно, многосторонне. Привлеченный как второй автор Иван Радоев поставил характер в интересные взаимоотношения с новыми героями (священником и др.). Это обогатило материал. С группой активно сотрудничал и В. Эбялин, кинематографист из ГДР, при редактировании режиссерского сценария обязательно должен был быть взгляд с немецкой стороны. И в конечном варианте все конфликты, герои, взаимоотношения получили стройность измерения».

В фильме «Наковальня и молот» явно доминирует философская стихия. В течение двух часов герой ведет своеобразный внутренний монолог и диалог, раскрывающий перед зрителем процесс зарождения мыслей вождя, постигающего суть явлений и происходящих событий.

Основной драматургический узел сосредоточен в конфликте Димитров — Геринг. Он пронизывает идейно-художественную ткань всего произведения. «Я хотел

показать, — говорит Христо Христов, — что конфликт, показанный в фильме, — это конфликт в движении, имеющий продолжение, незаконченный, так как не закончены конфликты между самими понятиями — социализм и капитализм. Я был захвачен личностью Димитрова, я видел Димитрова в санатории, куда он приехал навестить кого-то. Он произвел на меня сильное впечатление, со всеми здоровался за руку, для всех находил слово. Я с большой любовью взялся делать фильм о нем. Вместе с моим вторым режиссером, он был немец, решил использовать стенограммы процесса. Я хотел показать развитие личности Димитрова в ходе процесса. Сам Димитров признавался, что в некоторые моменты на процессе ему было очень тяжело. Например, Димитрову было очень трудно повергнуть логику Геринга, ведь тот не был дураком. Поэтому в первой части фильма процесс получился интересным, живым».

Стилистика фильма о Димитрове, как и большинства произведений политического кино, основана на эстетике документализма. Но авторы фильма, по утверждению режиссера, искали «не документальность отдельного конкретного факта, а достоверность события, дух времени, правду характеров». Все это приблизило историю, сделало ощутимым ее живое дыхание, позволило выйти на откровенный разговор со зрителем о важнейших политических проблемах современности.

Сегодня повсюду в мире политическое кино не только мода, но и осознанное устремление. Все больше людей понимает, что между политикой и личными их проблемами существует тесная связь,



Кадр из фильма
«Воспоминание о двойняшке»

но в общем стремлении к политизации кино имеются различные тенденции и течения. Христо Христов развивает направление, начатое Михаилом Роммом в фильме «Обыкновенный фашизм». В картине «Наковальня и молот» титаническая борьба с фашизмом рассматривается не как минувшая история, а как актуальный политический и философский диалог с современностью. Внутренний лейтмотив фильма — это идея единства прогрессивных сил перед лицом реакции.

Творческая работа болгарского кино над темой революционной борьбы и Сопротивления показывает, что тема эта для кино глубоко органична и постоянна, хотя художественный подход к ней, собственно, меняется и будет

меняться вместе с поколениями. Новое время раскроет новые грани этой неисчерпаемой темы.

На экране — современная Болгария

В 70-е годы в болгарское кино влилась новая группа кинематографистов, интересно себя проявивших: Эдуард Захариев, Георгий Дюлгеров, Иван Терзиев, Георгий Стоянов, Милен Николов, Иван Ничев, Иван Андонов. В результате их творческого сотрудничества с такими писателями, как Николай Хайтов, Йордан Радичков, Георгий Мишев, Васил Акъов и другие, оформляется основная тематическая направленность болгарского кинематографа начала 70-х годов, получившая условное определение «миграционного цикла». Вышедшие в эти годы на экран фильмы

«Последнее лето» и «Дерево без корня» Христо Христова, «Крестьянин на велосипеде» и «Матриархат» Людмила Киркова, «Перепись зайцев» и «Дачная зона» Эдуарда Захариева, «Мужчины без работы» и «Сильная вода» Ивана Терзиева, «Крыша» и «Черешневый сад» Ивана Андонова, «Вечные времена» Асена Шопова, «Сверчок над ухом» Георгия Стоянова и другие поднимают чрезвычайно сложные проблемы взаимоотношений города и деревни в эпоху НТР. Интенсивная урбанизация в прошлом страны преимущественно аграрной с патриархальным укладом жизни, миграция большого количества людей в город породили весьма драматичные коллизии психологического, морально-нравственного характера.

Этот глубинный процесс обновления самой действительности повлек за собой и обновление искусства, в частности кинематографа, которое сказалось прежде всего в расширении тематического пласта, пристальном внимании к современным проблемам жизни. Конечно, перемены, происходящие в болгарском кино, не исчерпываются лишь количественным показателем, преобладанием в конце 70-х — начале 80-х годов сюжетов современной тематики. Ориентация на современность затронула всю художественную структуру и палитру кинопроизведений. Существенные изменения, как мы только что видели, произошли и в фильмах, разрабатывающих исторический сюжет. Осмысление же жизни простых людей в периоды исторических событий, в свою очередь, повлияло на подход к решению современных тем. Он стал более углубленным, основанным на верном

понимании социально-исторических процессов.

Благодаря широкому обращению к современности на основе серьезной литературы, болгарское кино сумело обрести своё лицо. Наиболее удачные фильмы последних лет оцениваются художественной критикой и общественностью как «действительно болгарские», несущие в себе большую информацию об особенностях характера болгарина, исторической судьбы болгарского народа. Отличительные национальные черты присутствуют решительно во всех элементах художественной структуры нынешнего болгарского кино. Фильмы Христо Христова, Людмила Киркова, Эдуарда Захариева и других выводят болгарское киноискусство на диалог с художественными традициями национальной классической литературы. Знакомые по литературе герои пришли в кино. В таких фильмах, как «Матриархат», «Крестьянин на велосипеде», «Дачная зона», «Последнее лето» и др., они показаны в моменты существенных социальных перемен, происходящих в сегодняшней жизни, полной динамики и противоречий. Внимание, проявленное современным кинематографом к традиционному, способствует утверждению национальной самобытности культуры.

Значение того или иного национального искусства во многом определяется тем, насколько полно и верно в его произведениях находит отражение современная действительность. Обращаясь к болгарским фильмам 70-х годов, естественно сопоставить их с жизнью страны, ее движением к новым рубежам. Это сопоставление показывает, что лучшие бол-



Кадр из фильма
«Воспоминание о двойняшке»

гарские фильмы на современную тему представляют реальность в ее противоречивой многогранности, которая составляет основу драматического конфликта, основу характера человека наших дней.

Высокогуманный эстетический идеал, присущий социалистическому искусству, находит свое выражение в двух основных подходах к художественному решению жизненных проблем. В одном случае художники, обращаясь к закономерным, существенным процессам политического, общественного, социального, экономического развития страны, стремятся раскрыть их суть в образе положительного героя. В другом случае новое утверждается через анализ и отрицание того, что отжило свой век,

что принадлежит прошлому.

В середине 70-х годов на экраны Болгарии вышло несколько произведений, отражающих производственные проблемы. Эти произведения определили перспективы развития очень важной тематической тенденции, которая ведет свое начало с зарождения социалистического киноискусства Болгарии. На протяжении двух предыдущих десятилетий эта тема занимала весьма существенную позицию в общем контексте современной темы, являясь своеобразным фокусом, собирающим в себе проблемы не только индустриализации страны, но и формирования новой личности.

Первые фильмы о рабочем классе, вышедшие в 50-х годах, воссоздавали атмосферу начального периода строительства основ социализма. Их политический смысл

был заключен в распространенном тогда лозунге: «Мы строим завод, завод строит нас». В начале 60-х годов в фильмах появляются новые интонации, не затрагивавшиеся до тех пор проблемы. Эти проблемы часто связаны с преодолением материально-бытовых затруднений. В 70-е годы на первый план выходят вопросы духовного роста рабочего класса в условиях развернутого строительства социализма.

Существенную роль в эволюции темы сыграл фильм Людмила Киркова «Шведские короли» (1969), в котором исследование образа рабочего ведется главным образом в сфере его личной жизни. Это приблизило героя к зрителю, дало возможность заглянуть в его внутренний мир, понять психологическую основу его поступков.

Большинство фильмов 70-х годов, так или иначе интерпретирующих производственные проблемы, чаще всего следует уже намеченным в болгарском кино направлениям поисков. Но, как мы покажем далее, болгарские мастера кино достаточно внимательно следят и за творчеством своих коллег из других социалистических стран, и прежде всего советских кинематографистов, также упорно работающих над фильмами, раскрывающими нравственные коллизии, возникающие в общественном производстве.

В 1974—1975 годы производственная тема в кино НРБ обогатилась сразу несколькими произведениями — «Трудная любовь», «Дневной свет», «Сильная вода», «Начало дня», «Магистраль». Все это очень разные, как по проблематике, так и по художественному уровню картины.

В режиссерском дебюте Ивана Андонова «Трудная любовь» стро-

ительный объект является в основном фоном, на котором развивается любовная драма героев. Подобную драматургическую конструкцию можно обнаружить в таких фильмах начала 60-х годов, как «Двое под небом» (1962, реж. Б. Шаралиев) и «Хроника чувств» (1962, реж. Л. Шарланджиев), где впервые проявился интерес авторов к сложным проблемам духовного мира отдельной личности, занятой в процессе строительства. Фильм Андонова не стал событием, но все же это и не «просто любовная драма».

Наибольший интерес представляет фильм Ивана Терзиева «Сильная вода», поставленный по сценарию Бояна Папазова. Именно его можно рассматривать как своеобразное продолжение поисков, начатых в болгарском кино фильмом Людмила Киркова «Шведские короли». Избегая внешнего драматизма, авторы ищут конфликты в повседневной жизни героев. Сценарист и режиссер интересуется прежде всего проблемами духовного и нравственного порядка, которые выявляются в сфере производственной деятельности и в личных отношениях героя-рабочего.

Контурсы производственного конфликта очерчиваются в первых же кадрах фильма. Четверо бурильщиков, объединенных в бригаду, отлично знают, что в районе их поиска воды нет, но делают вид, что все в порядке, и продолжают работы. Но вот однажды Чико вдруг заявляет мэру города, приехавшему с инспектирующим визитом на буровую, что воды здесь нет, и они не работают.

По складу своего характера Чико не борец, но он совестлив,



Кадр из фильма
«Воспоминание о двойняшке»

наделен чувством ответственности, серьезно относится к труду, ему претит лицемерие и ложь. Поэтому в конце фильма именно он оказывается инициатором выступления общественности против мэра города, против обмана, за чистоту общественных и трудовых отношений. Проблемы в фильме «Сильная вода» поставлены с предельной остротой, но общее звучание произведения — оптимистическое. Закономерность перспективы преодоления ошибок заложена в характере и поступках главного героя — рабочего Чико. Ценность этого образа состоит в том, что он раскрывает ведущую роль рабочего класса в развитии социальных процессов не деклара-

тивно, а в яркой, художественной форме, в интересном исполнении молодого актера Ивана Григорьева.

Драматургическая структура фильма «Сильная вода» определяется стремлением авторов максимально приблизиться к логике развития отношений и конфликтов в реальной жизни. Документальный стиль повествования подчеркивает реалистическую трактовку проблемы. Тематические и стилистические особенности фильма вызывают ассоциации с предыдущей работой режиссера — «Мужчины без работы» (1973). И это подчеркивает его прочный интерес к производственной теме.

В центре фильма «Магистраль» (сценаристы Ат. Ценев, К. Севов, М. Кирков, реж. Ст. Димитров) образ руководителя крупного



Кадр из фильма
«Воспоминание о двойняшке»

строительного объекта. В характере этого героя много нового по сравнению с героями фильмов 50—60-х годов, когда крупный руководитель являлся как бы олицетворением героизма, организаторского таланта и, как правило, не имел права на личную жизнь («На заре», 1960, реж. Д. Петров; «Крутая тропа», 1961, реж. Я. Янков; «Двое под небом», 1962, реж. Б. Шаралиев). Да, такие люди были и есть, но показывались они в искусстве как-то очень уж поплакатному, так, что в конце концов зритель потерял к ним интерес. Причем это было бедой не только болгарского кино — достаточно вспомнить для примера хотя бы советский фильм начала 60-х годов «Знакомьтесь, Балугев».

Значение фильма «Магистраль» состоит в том, что он вернул на экран образ коммуниста-руководителя как живого человека, ко-

торому «ничто человеческое не чуждо», человека яркого, своеобразного, неповторимого.

Фильм построен по принципу «централизованного сюжета», в котором все художественные компоненты «работают» на раскрытие главного образа. Множество незначительных на первый взгляд эпизодов образуют сложную мозаику, из которой постепенно вырисовывается впечатляющая картина духовной жизни героя.

В несомненно удачном решении образа главного героя немалая заслуга принадлежит и одному из лучших болгарских киноактеров — Ивану Кондову. С большим мастерством он передает человеческое обаяние руководителя, призванного решать неотложные задачи строительства, несущего на

своих плечах ответственность за плановность работы. В исполнении Кондова доминируют простота и интеллигентность, умение анализировать свои поступки, иронизировать по поводу своих промахов и ошибок. В целом для актерской игры Кондова характерны мягкость, сдержанность.

В фильме «Магистраль» строительная площадка не является только фоном, на котором проецируется личная судьба героя, — строительство в прямом смысле связано с его биографией. Драматизм образа руководителя связывается исключительно с драматизмом самого процесса строительства.

Ускоренные темпы строительства, нехватка людей, плохие бытовые условия, а также формальное отношение некоторых сотрудников к работе, их нежелание брать на себя ответственность, боязнь трудностей создают чрезвычайно острые коллизии. Эпизоды с шофером, вылившим бетон на дорогу, с уставшими солдатами, пришедшими исправлять чью-то отвратительно сделанную работу, и ряд других весьма драматичны и правдивы.

Фильм «Магистраль» возродил интерес зрителей к производственным конфликтам. Исследуя производственные взаимоотношения, авторы ищут и находят новые черты образа современника. И хотя не все в художественной интерпретации жизненного материала им удается (некоторые драматургические линии только намечены), они добились значительного успеха и дали новые направления творческим поискам в области «производственного фильма».

В 1977 году на экран вышел фильм «Люди издалека» по сце-

нарию Атанаса Ценева (одного из сценаристов «Магистрали»), поставленный режиссером Николаем Рударовым. В этой ленте немало художественных промахов. Но в целом этот фильм представляет определенный интерес, потому что в нем поднимаются проблемы, имеющие общественную важность. Следует отметить, что в какой-то степени картина «Люди издалека» напоминает по содержанию наш фильм «Премия» режиссера С. Микаэляна.

Действие развивается на большой стройке, срок сдачи которой на исходе. Квалифицированная бригада энергетиков должна монтировать трансформаторы, но так как эти трансформаторы еще не поступили, бригаду посылают «вкручивать лампочки». Руководителю бригады Жекову надоело прикрывать чужую бесхозяйственность, и он дает приказ своей бригаде приостановить работу.

Но отказ от работы не приносит ожидаемых результатов: начальник строительного участка просит рабочих сидеть тихо где-нибудь в помещении и не привлекать к себе внимания. Не удовлетворенный таким оборотом дела, Жеков идет в радиоузел и созывает собрание всех бригад, находящийся в данный момент в простом. Зал оказывается переполненным людьми.

Эпизод собрания — ключевой в фильме. В нем ставятся на рассмотрение зрителей серьезные общественные и производственные проблемы. Но вместе с тем на собрании никто не предлагает конструктивной программы для разрешения конфликта. Рабочие утверждают, что продолжать работать так в дальнейшем нельзя. Начальник стройки соглашается с



Кадр из фильма
«Зарево над Дравой»

нами, но считает, что все-таки надо работать. Фильм поднимает общественно значимую проблему ответственности каждого за свой труд, но, к сожалению, не ставит эту проблему с должной художественной глубиной и конструктивностью.

В картине запоминается образ бригадира Добрина Жекова в исполнении актера Василя Михайлова, который создал в последние годы в болгарском кино целую серию сильных, волевых характеров наших современников.

Конфликты, лежащие в основе драматургии вышедшего в 1978 году фильма «Компарсита» (сценарист Тодор Монов, реж. Никола Петков), порождены социальными изменениями, происходящими в период научно-технической революции.

Главный герой фильма коммунист Марин Янев — представитель ЦК профсоюзов на крупной стройке. Это человек с героическим прошлым (о нем собирается писать биографическую книгу молодой журналист), активно проявивший себя в годы антифашистской борьбы и в первые годы строительства социализма; руководитель больших строек, полностью поглощенный своей работой. Его взгляды сформировались в самые тяжелые годы перестройки, когда интересы дела доминировали над всеми остальными, и потому у него нет личной жизни. Однако к личным, бытовым проблемам рабочих он относится иначе, чем к себе, из-за чего нередко конфликтует с директором стройки.

Обрисованный таким образом герой выглядит чуть ли не идеальным. И совершенно неожиданным кажется снятие его с руководящего поста. В чем же дело?

Авторы поясняют: в период научно-технической революции создаются такие производственные и социальные условия, при которых возникает необходимость замены руководителей старого типа новыми. На новом этапе обязательными для руководителя являются высокая образованность, специальная подготовка, умение рационально решать производственные вопросы — качества, формирующиеся в длительном процессе обучения и совершенствования. Драма главного героя Марина Янева в том, что, находясь постоянно в первых рядах движения за социальные преобразования, на самых ответственных фронтах борьбы за социализм, он отстал, так как не имел возможности учиться и совершенствовать свои знания, и другие, имевшие эту возможность, начали опережать его.

Думается, что проблема поставлена, в общем, верно, но несколько умозрительно. Разумеется, на производстве нужны люди образованные, идущие в ногу со временем, однако человеческие качества, высокая духовность для руководителя также имеют большое и, может быть, даже определяющее значение.

Таким образом, эта весьма важная проблема не нашла художественно-адекватной интерпретации в фильме. В решении характеров проявляется тенденциозность и прямолинейность. Повествование ведется в однообразном ритме, без акцентов и кульминаций.

Вместе с тем совершенно очевидно, сколь важна для художественного освоения современной и, в частности, производственной темы глубокая разработка не только конфликта, но также, а



Кадр из фильма
«Дополнение к закону
об охране государства»

может быть, и прежде всего характеров героев. Это — актуальная теоретическая и практическая проблема для кино социалистических стран.

Лучшие фильмы 70-х годов на современную тему свидетельствуют о том, что болгарское кино все глубже осознает процессы развития общественных отношений и духовной жизни своего народа. Активно утверждая его социалистические завоевания, кино пристально всматривается и в то, что мешает движению общества вперед. В таких фильмах, как «Рыцарь без доспехов» (реж. Б. Шаралиев), «Если не идет поезд» (реж. Э. Захариев), «Крестьянин на велосипеде» (реж. Л. Кирков), «Перепись зайцев» и «Дачная зона» (реж. Э. Захариев), критически рисуется приспособляющееся к новым условиям и потому порой не замечаемое нами обывательское отношение к жизни.

Анализируя негативные явления, авторы дают нам возможность сопоставить дела и поступки, взгляды героев с идеалом, который здесь присутствует «за кадром», в подтексте, что, однако, не уменьшает, если это подлинно художественное произведение, положительного эффекта воздействия на зрителей. Внимание к социально-нравственным проблемам, проявившееся в болгарском кинематографе 70-х годов, отмечается в болгарской критике как определенный этап развития художественного мышления. Черты современного художественного анализа явлений присутствуют в фильмах, бичующих бездуховность и мещанство.

До недавнего времени такие явления редко исследовались в

искусстве, так как считалось, что мещанское сознание в новых общественных условиях невозможно. Однако с развитием материально-технической базы общества и соответственно повышением материального благосостояния его членов пробудились потребительские инстинкты у той части населения, чье духовное и нравственное развитие еще отстает.

Гражданская позиция авторов четко выразилась в вышедших на экраны произведениях, создание которых было связано с немалыми творческими трудностями, потому что, как отмечает Димитрова в журнале «Киноискусство», «критиковать общество с позиции полного его отрицания (прогрессивное западное искусство) гораздо легче, чем критиковать отдельные явления и одновременно с этим утверждать прогрессивную сущность нашего общества».

В 1967 году на экраны вышла киноновелла «Если не идет поезд» (сценарист Георгий Мишев, реж. Эдуард Захариев), в которой резкой критике подверглось потребительское отношение к жизни. Этот фильм положил начало творческому содружеству двух интересных фигур болгарского кинематографа — писателя Георгия Мишева и режиссера Эдуарда Захариева и наметил основные направления поисков в их совместных работах в 70-е годы.

Во втором фильме Мишева и Захариева «Перепись зайцев» (1973) в центре сатирического обстрела формальное отношение к работе, слепое подчинение абсурдным распоряжениям «сверху». Люди в фильме делают никчемное, никому не нужное дело «со всей ответственностью и

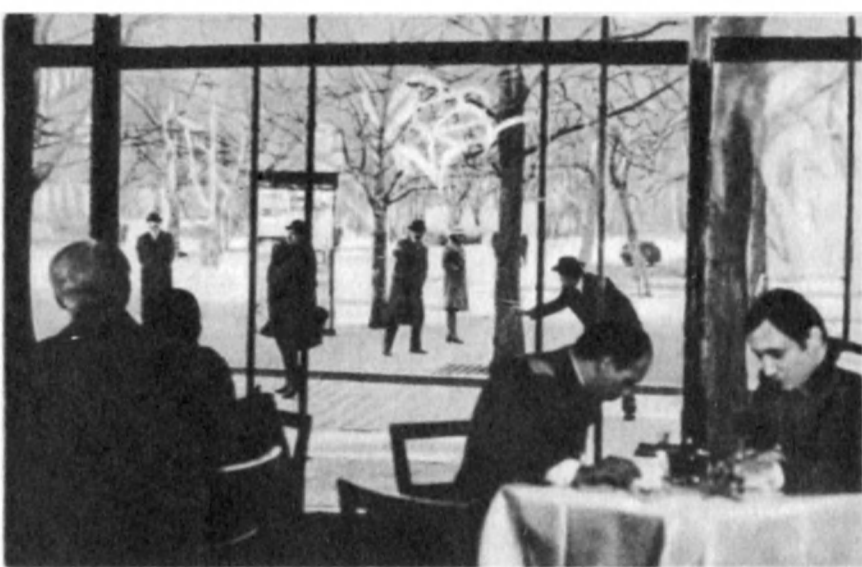
полной отдачей сил».

Главный герой, экономист Асенов, приезжает в деревню в самый разгар сельскохозяйственных работ, чтобы при содействии местных охотников провести пересчет зайцев. Выступая перед собравшимися людьми, он убежденно доказывает важность этой акции и необходимость активного участия в ней всех членов охотничьей дружины. Присутствующие на инструктаже отлично понимают бессмысленность мероприятия, но не находят в себе силы отказаться от участия в нем. Одних привлекает обещанный в награду сухой порох, других смущают фразы о каких-то таинственных неприятных последствиях в случае их отказа от этого дела. Итак, руководимые разными мотивами, в основе которых лежит все тот же личный интерес, люди покидают свои рабочие места и отправляются в поход за зайцами, которых в данной местности просто нет.

События в фильме разворачиваются не спеша, методично. Экранное действие соткано из множества незначительных на первый взгляд деталей, составляющих психологические портреты персонажей. С большим умением, как бы скрытой камерой прослежены самые мимолетные проявления эмоций, нюансы настроения людей.

Структура фильма определена документальными принципами построения — простота повествования, внимание к бытовым деталям. Вместе с тем в отдельных эпизодах и образах присутствует сатирическая краска, которая по мере восхождения к кульминации становится все ярче.

Так, например, образ бюрократа Асенова решен в откровенно гро-



Кадр из фильма
«Дополнение к закону
об охране государства»

тесковым ключе. Акцентированы такие характерные черты этого человека, как закоснелость мышления, полное отсутствие собственного мнения по каким бы то ни было вопросам. Его не интересует, есть ли зайцы в этом поле. «Приказано» — и точка. Абсурдная речь о необходимости вести учет травинки в поле, «если будет приказано», звучит в его устах вполне серьезно и произносится не только убежденно, но и с пафосом. Гротесковость образа подчеркнута великолепным исполнением этой роли актером Ицкахом Финци, который превращает Асенова в олицетворение бюрократической тупости.

Приключения героя сопровождаются народной болгарской музыкой, которая аранжирована в стиле «кантри». Эта музыкальная стилизация недвусмысленно выражает авторскую иронию к происходящему, ибо то, что делают эти

люди, нелепо и чуждо самой природе, земле, народу, традициям.

Сатирические нотки постепенно усиливаются и поднимаются до самой высокой точки в сцене пирюшки, организованной участниками событий среди огородов. «Случайно» оказавшиеся в сумках бутылки быстро сглаживают малейшие трения, а проявленное гостеприимство трогает душу Асенова. После длительных поисков зайцев среди капустных грядок и серьезной выпивки неплохо отдохнуть, и вот кто-то любезно подкладывает охотничью сумку под голову экономиста. Однако, открыв глаза, гость с удивлением обнаруживает, что он совершенно один среди полей в последних лучах уходящего за горизонт солнца. Люди, которых он в

общем-то силой оторвал от нужных дел, покинули его. Этот финал «ответственного мероприятия» мог бы быть и концом фильма, но не стал им. В заключительных кадрах показано, как на следующий день бюрократ уезжает в машине, увозя с собой целый кузов капусты. Может быть, второй финал покажется лишним с точки зрения чистоты стиля, но он имеет большое смысловое значение, суть которого в том, что отсутствие четкой гражданской позиции у окружающих ведет к благоденствию бюрократа. Он не только будет мешать людям трудиться, но будет еще и пользоваться результатами их труда.

Определить жанр фильма «Перепись зайцев», исходя из классических канонов, нелегко. Несмотря на то что в нем много иронических, пародийных и сатирических моментов, комедией его можно назвать лишь приблизительно. Но, может быть, ближе всего будет к истине определение «сатирическая притча», которая, заметим, в последние годы все чаще стала появляться на экранах, притом одновременно на советском, болгарском, венгерском. Во всяком случае фильм «Перепись зайцев» в какой-то мере характерен для наметившейся в последние годы тенденции ломать жанровые рамки. Оригинальность творческого почерка отдельных режиссеров болгарского кино привела к появлению на экране фильмов, выходящих за границы определенных жанров.

В 1975 году Захариев и Мишев показали еще один фильм — «Дачная зона». Внимание зрителей привлечено здесь к философской и нравственной стороне потребительского сознания, пока-

зана духовная нищета мещанства в ее как бы кристаллизованном от наслоений и прикрас виде.

Картина, которая обнажает суть мещанства, построена на удивительно простой драматургической ситуации: проводы новобранца в армию, подготовка праздника, само празднество и его финал. На экране — дачная зона. Это перегороженные заборами индивидуальные дачные участки. На даче Минчевых накрыт стол. Обилие блюд и напитков. Этот вечер должен всем показать, что они «не хуже такого-то», ведь на этих участках каждый на виду у всех, и все под пристальным наблюдением соседей. Хозяйка дома до предела «элегантна». Яркосиние клипсы сочетаются с ярко-красными губами, и остальные гости тоже «не хуже».

Вдруг выясняется, что виновник торжества — будущий солдат — отсутствует. Трапеза, организованная именно в его честь, рискует не состояться. Но выход найден. Хозяйка дома приносит фотографию виновника торжества, но... периода его младенчества. Все спешат восхититься фотографией и наконец со спокойной совестью приняться за главное — за еду и питье. Само торжество бессмысленно и нелепо.

Среди гостей — Ваджанов (Наум Шопов). Этот гость сначала и до конца фигурирует как человек, охваченный единственной, всепоглощающей страстью добраться до того куска земли дачной зоны, который он считает своей собственностью, якобы насильно отнятой у него когда-то и за которую он теперь готов отдать все на свете. На каждом его поступке, на каждом слове лежит печать «мировой скорби» — в данном случае

обиды на то, что все имеют дачные участки, а у него его нет. Находясь среди гостей, Ваджанов чувствует себя изолированным и обездоленным, своеобразным «аутсайдером». Время от времени эта «глубокая мука», личная «трагедия» приводит его просто в отчаяние, и глаза его наполняются неподдельным страданием, которое можно увидеть лишь у человека, действительно попавшего в трагическое положение.

Такого рода «страдания» закономерны в этой среде, они являются следствием гипертрофированной жадности «иметь», «пользоваться», «брать»... И Ваджанов не какой-то выродок за этим столом. В сущности, здесь все ваджановы — эгоисты и собственники. Но у него все гипертрофированно и открыто, у них прикрито разного рода масками. Но когда речь за столом зашла о дачном участке, который никому пока не принадлежит, а каждый хочет присвоить его себе, все маски сброшены. В возникшей в конце фильма драке выявились лицемерие, жестокость, абсурдность жизни этих людей.

В фильме есть еще одна кульминация. В разгар пиршества и назревающей ссоры появляется сын — наголо стриженный паренек, будущий солдат. И здесь оказывается, что он только что женился на никому не знакомой девушке Снежке. Это сообщение наносит удар его родителям. Молодой герой и его невеста — это совсем иной мир, чуждый «дачной зоне».

Фильм, начавшийся тихо и обыденно, к концу взрывается скандалом. Авторы резко обрывают свой шуточный тон, оставляя нас лицом к лицу с людьми, ко-



Кадр из фильма
«Дополнение к закону
об охране государства»

торые несут на себе груз частнособственнической мечты. Сын уходит, ему надоела эта канитель, которая для авторов явилась поводом для яркого обличающего показа мещанской микросреды, еще имеющей определенное место в нашей жизни и требующей специального, во имя ее преодоления, художественного и психологического анализа. Движение в фильме идет в направлении от анализа к синтезу, от отдельного образа, частного случая к коллективному портрету и типологической характеристике социальных явлений.

В следующем фильме Г. Мишева и Э. Захариева «Почти любовная история» (1980) разработка



Кадр из фильма
«Случай в Пеплеве»

темы, поднятой ими еще в дебюте «Если не идет поезд», достигает новой глубины, обогащается серьезными наблюдениями. Гражданская позиция авторов в этом проблемном, проникнутом духом непримиримости к негативным явлениям действительности фильме выражена со всей отчетливостью.

Снова на экране небольшой провинциальный городок как основное место действия, снова столкновение форм жизни города и деревни и страсти семейно-мещанского круга, противоречивое сознание человека, перебравшегося из села в город и устремившегося к новым символам престижа. Вместе с тем фильм «Почти любовная история» выводит нас за рамки проблематики,

обозначенной «Переписью зайцев» и «Дачной зоной».

Новый фильм затрагивает проблемы личной ответственности, ставит молодых героев перед необходимостью выбора позиции. Изменился и стиль картины, стало заметным стремление к повествовательному началу, к более детальному исследованию характеров и личных отношений. «...В первых фильмах «Перепись зайцев» и «Дачная зона» главный герой был скорее всего определенным конкретным человеком. Отдельный человек занимал место настолько, насколько определенно он выражал общественное явление. Но теперь я замечаю в себе значительную перемену: меня все больше интересует эмоциональный мир. Это не означает, что общественные явления перестали меня интересовать, но мне теперь интересно, как они пре-

ломляются и отражаются в судьбе конкретного человека».

В фильме «Почти любовная история» исследуются отношения между тремя главными героями: Влодо — сыном человека с высоким общественным положением, Павлиной — работницей консервной фабрики и отцом Влодо, которому любовь между молодыми героями кажется «нестественной». Он считает, что эта девушка помешает Влодо, его предстоящей учебе в институте. Отец Влодо против брака сына с Павлиной. Это, по его мнению, не самая подходящая для его сына партия. Между влюбленными и отцом идет своеобразный поединок. Павлина всеми силами борется за свое право на счастье. Влодо колеблется между искренним чувством к ней и аргументами отца. Победителем выходит отец. Влодо и Павлина расстаются.

В первых кадрах фильма мы видим Влодо и Павлину на природе — подвижная камера почти не задерживается на лицах или предметах. Зритель чувствует, что здесь нет точки опоры, что герои не могут обрести чувства уверенности, они беззащитны. Юношеская чистота, первое чувство с его естественностью, красотой сталкивается с «прозой» жизни и рушится. Вот почему переход от природы к быту, от поэзии к прозе довольно резок.

Наиболее интересна в фильме молодая героиня. Это активная, борющаяся натура.

Пощечина, которую она дает в конце фильма отцу своего возлюбленного, — взрыв, отрезавший путь назад. Это — поиск нового решения. Но это также и высший акт осуждения, это решимость действовать. Беспомощный, но



Кадр из фильма
«Сноха»

полный эмоциональной силы жест защиты человеческого достоинства вносит в образ Павлины существенный штрих.

Картина «Крестьянин на велосипеде» (1975) во многом близка фильму «Почти любовная история». Это и понятно, ведь режиссер Л. Кирков поставил его по сценарию Г. Мишева. Одна из линий этого фильма также направлена против мещанства, выражает непримиримое отношение к ме-

лечному обывательскому расчёту. Но главное в нём — противоборство между духовным и бездуховным в человеке, между новыми формами жизни и застарелыми обычаями, привычками.

Главный герой фильма — бывший крестьянин, а ныне городской рабочий Йордан (арт. Г. Георгиев-Гец) — еженедельно приезжает в деревню, чтобы потрудиться на винограднике и поддержать хозяйство. Зритель видит героя в кругу семьи, в кругу привычных обязанностей и повторяющихся поступков. Случайная встреча с девушкой нарушает монотонный порядок его жизни. Эта встреча открывает Йордану мир, ранее ему неведомый. Но не столько через смену этих маленьких событий, сколько через образ самого героя мы ощущаем, что душа этого человека открыта прекрасному, новому. Это особенно остро ощущается потому, что рядом протекает жизнь его соседа Великовского (Кирилл Господинов), мелкого собственника, городского буржуа из крестьян. Покинув деревню, он, однако, и в городе занимается разведением поросят, устроив свое хозяйство между стенами высоких жилых корпусов.

Велика разоблачительная сила сцены, показывающей двух девочек-сирот. Они соревнуются за право перейти из детского дома к Великовскому, и ясно, что победит та, которая жалуется на свою конкурентку. Она и есть истинная духовная дочь этого стяжателя, только такая ему и нужна.

Этот фильм «миграционного цикла» очень показателен для болгарского искусства. В нём отразились типичные драматические коллизии, связанные с из-

менениями в психологии людей под влиянием социальных перемен. Аналитично-повествовательная стилистика фильма как бы утверждает, что процессы формирования личности сложны и противоречивы, а также протяженны во времени, новое развивается исподволь, постепенно.

Социалистическое болгарское киноискусство стремится отразить бурные перемены, которые несет с собой научно-технический прогресс, проанализировать конфликтные ситуации, связанные с утратой некоторых устоявшихся форм бытия, и прежде всего в укладе села. Проблема миграции деревенского населения в город — одна из самых острых для Болгарии. Она связана с целым рядом изменений как в структуре общества, так и в психологии отдельного человека.

В советском кинематографе эта тема возникла значительно раньше, чем в Болгарии, и была одной из важнейших уже в 30-е годы, когда шла бурная миграция населения, вызванная индустриализацией страны. Надо, однако, заметить, что в 30-е годы во многих фильмах, например, «Член правительства» А. Зархи и И. Хейфица, «Светлый путь» Г. Александрова, «Комсомольск» С. Герасимова и т. п., она не возникала как драматическая тема отрыва человека от породившей его почвы. Здесь ставились, и весьма ярко, иные идейно-нравственные проблемы, связанные прежде всего с рождением нового человека. Лишь в фильме А. Довженко «Иван» возникла тревожная нота: «трудно рвать селянину пуповину с землей». Правда, в других лентах эта проблема адаптации крестьянина к городской жизни не рас-



Кадр из фильма
«Русалочий хоровод»

смастривалась. Кино было захвачено пафосом построения новой жизни, индустриализации страны и стремилось показать деревенскому человеку город, раскрывающий для него все жизненные пути. В этом смысле название фильма «Светлый путь» чрезвычайно характерно. Да и покидал деревню молодой человек не потому, что в деревне скучно, плохо, некомфортablyно, в город он шел за образованием и культурой. Так стремился в техникум комсомолец Петька в «Члене правительства», так бежал в город в фильме «Аэроград» А. Довженко молодой чукча, одержимый жадой знания. Искусство, не колеблясь, утверждало закономерность движения в город и далеко не всегда видело драму в отрыве от корней народной жизни.

Драматизм возникал только в процессе переплавки порой анар-

хически настроенного, неграмотного деревенского мужика в передового рабочего. Эта тема возникла в пьесах Н. Погодина и была намечена в таких фильмах, как «Иван» и «Комсомольск».

Впрочем, кино затронуло и весьма симптоматичные для деревни явления. Муж Александры Соколовой («Член правительства»), например, уходил из деревни из-за обиды: жена оказалась независимой от него и выше его. Рушился старый патриархальный уклад, обесценивались вековые ценности деревенской жизни, и эта жизнь становилась в чем-то чужой для ее жителей. А вот Петьку Александра Соколова не пускает в город потому, что у нее не хватает людей в колхозе, — тема, которая станет актуальной

в кино через много лет.

Но все это лишь намеки на будущие нравственно-психологические конфликты. Пока что, в 30-е годы, деревня щедро отдает своих детей индустриальному городу, не задумываясь о последствиях. Правда, в фильме С. Герасимова «Учитель» герой картины Степан Лагутин после учебы возвращался в село, чтобы учить сельских детей. Но понадобится двадцать лет, прежде чем Александр Довженко в «Поэме о море» скажет о драме людей, расставшихся с укладом деревенской жизни. И еще десять, прежде чем Василий Шукшин коснется болезненных нравственных точек этой проблемы.

Принципиально новый этап в подходе к этой теме, как уже сказано, означил А. Довженко в сценарии фильма «Поэма о море» (фильм поставлен Ю. Солнцевой после смерти А. Довженко)—произведении энциклопедическом по количеству тем, характеров, собранных в сценарии и имевших большую перспективу в последующие годы развития кинематографа. Свою гражданскую позицию, свое художническое кредо, проявившееся в этом фильме, еще раньше он наметил в повести «Зачарованная Десна». Как бы споря с невидимым оппонентом, Александр Довженко писал: «Не слишком ли я славословил своих старых коней и село, и свою старую хату? Не ошибаюсь ли я в воспоминаниях и чувствах своих? Нет. Я не приверженец ни старого села, ни старых людей, ни старины в целом. Я сын своего века и весь принадлежу своим современникам. Если же я оглядываюсь порой на криницу, из которой пил когда-то я воду,

и на мою привлекливую старую хату, и посылаю им в далекое прошлое свое благословение, я совершаю ту лишь ошибку, какую совершают и будут совершать, сколько и мир будет стоять, души художников всех эпох и народов, вспоминая незабываемые чары своего детства... Настоящее всегда на дороге из прошлого в будущее. Почему же я должен пренебрегать когда-то дорогим и святым моим настоящим, которое станет для них тоже прошлым когда-то, в эпоху коммунизма».

Итак, настоящее на дороге из прошлого в будущее. Настоящее как воспоминание и мечта, порождающие необходимость взять с собой из прошлого самое дорогое и чистое. Расставание с прошлым в картине «Поэма о море» — со старой деревней, с грушей, под которой рос, с люлькой, в которой качался, и с песнями, которые слышал,—драматично. Драматичны в ней все уходы и прощания. Грустен и волнующ приезд генерала Федорченко в родное село, которое должно скрыться под водой, и образ этого села — источника нравственной силы и душевного здоровья, на прощание с которым приезжают все его бывшие жители — учителя, агрономы. Хотя неизбежно затопление старой деревни волнами нового моря, но для ее жителей это психологически тяжело.

В сценарии Довженко подробно рассматривает обстоятельства, грустные и радостные, которые заставляют людей покидать насиженные места. Это и тяга к культуре. «Теперь, после того как они образование получили, про Евгения Онегина узнали, их в селе не удержишь», — говорит шофер. Это и стремление к грому,



Кадр из фильма
«Русалочий хоровод»

грохоту, движению, которое влечет в город Ивана. Это и судьба Орисы Гордиенко — она уходит в Каховку, потому что не осталось в деревне парней. «А я семью, ребеночка хочу». Это и ищущий легкой жизни Гусак, с бездумной радостью бросающий село. Все эти фигуры, образы, мотивы будут неоднократно затем разрабатываться и в нашей прозе и в кинематографе. И такое же двойственное чувство будет охватывать авторов почти всех произведений о деревне: с одной стороны, понимание неизбежности перемен, с другой — грусть о безвозвратно ушедшем, дорогом сердцу прошлом.

Может показаться странным, если не вникать в суть дела, что через двадцать лет сюжетная коллизия «Поэмы о море» А. Довженко во многом повторилась в картине болгарского режиссера Хри-

сто Христова «Последнее лето» (1974). Снова деревня, которую нужно бросить и переселить людей на новое место, так как здесь разольются воды водохранилищ; снова скорбь расставания с дорогим прошлым; и даже один из эпизодических персонажей Довженко — Григорий Шиян, который вопреки всем доводам отказывается покинуть родную хату, повторяется в центральном образе у Христова — в Ефрейторове. И в том, и в другом фильме утверждается неизбежность нового социального уклада, новой культуры, быта, новых, социалистических отношений. Это образ новой Каховки у Довженко, и образ города и шоссе с беспрестанно грохочущими машинами и тоннелями у Христова.

В то же время это очень различные картины прежде всего по их изобразительному строю, национальному складу, по стилистике, столь подчеркнута индивидуальной у обоих художников: песенно-раздумчивой, эпически-свободной у Довженко, драматической и экспрессивной у Христова. Но дело не только в этих индивидуальных стилях, есть и более важные, принципиальные различия.

Герои Довженко устремлены в завтрашний день, и если они вспоминают о прошлом, то только для того, чтобы понять, какой ценой завоевано настоящее. Для них в целом нет вопроса: переезжать или не переезжать в новое село. Конфликт разрыва уже преодолен, хотя боль еще осталась. И только один чудак не хочет никуда уезжать.

У Христова в качестве центрального героя избран человек, который остается на маленьком острове (все, что сохранилось от затопленной деревни), и остается не в силу чудачества, немотивированного упрямства, а потому что весь он, всеми своими нитями и корнями уходит в прошлое. Сложен характер, сложно и отношение к нему художника. Христов показывает человека цельного, могучего, независимого, по праву с презрением относящегося к стяжателям, торгашам и в то же время трагически обреченного из-за своей глухоты к общественным переменам, из-за своего добровольного отчуждения от других людей. Сын Ефрейторова убегает от отца, отказываясь от всего того темного и косного, что символизирует его прошлую жизнь. Но унаследует ли он силу, гордость, независимость отца?..

В «Последнем лете» Христов

показал и то прошлое, от которого нужно отказаться человеку новой социалистической Болгарии, и одновременно то исконно народное, гуманное, поэтическое отношение к жизни, которое представляет немалую ценность.

В другом своем фильме — «Дереве без корней» он выводит характер иного типа — старика-партизана, приехавшего в город, в семью сына. В этом образе Христов утверждает те народные ценности, те нравственные устои, то душевное благородство, которые противостоят суетности, черствости и расчету некоторых горожан. Однако и здесь в центре фильма стоит человек, который не в силах порвать со своим прошлым и возвращается в деревню, чтобы умереть там. Село не выпускает из своих объятий.

Два фильма Христова «Последнее лето» и «Дерево без корней» (1974) словно кружат вокруг одного и того же мотива, дополняя друг друга, внося в него все новые и новые нюансы, показывая, сколь сложна и драматична сама эта проблема.

В основе обоих фильмов лежит общая ситуация — уход в прошлое старой деревни. В одном случае гибель буквальная: власти эвакуируют деревню, постепенно скрывающуюся под водой. В другом случае гибель, скорее, символическая: смерть коня, появление доильных машин, смена поколений, запустение старого дома — жена умерла, сын уехал в город... Оба фильма — эмоциональный комментарий к процессу урбанизации. Но если в «Дереве без корней» чувства вначале сдержанны, даже сознательно подавлены, то в «Последнем лете» они взрываются, как стихия.



Иван Ефрейторов отказывается оставить родное село и изменить образ жизни, который он вел до этой поры. Ему помогает случай: его дом, построенный на холме, остается незатопленным. И Иван — этот человек земли, равнодушный к соблазнам большого города, слившийся с природой, — остается жить на берегу водохранилища. Он ездит верховом, у него есть верный пес, двустолка, скот, охота; он защищает свой дом от посягательства большого города, свою жизнь «вольного» человека.

Но здесь, в полной изоляции, вдали от людей, постепенно начинается неизбежный процесс деградации личности. Одиночество оборачивается одичанием, распадом сознания. В поисках опоры герой обращается назад, к своему прошлому, к корням. Постепен-

Кадр из фильма
«Русалочий хоровод»

но Иван Ефрейторов рвет последние реальные связи с жизнью и начинает жить в воображаемом мире. Всплывают старые воспоминания, забытые образы, мертвые оживают и приходят к нему на свидание. Временные пласты начинают сменяться, природа становится сказочной. Прошлая жизнь героя, жизнь его отца и всех тех, кто жил до него, занимают все его мысли. Воскресают древние мифологические мотивы.

Иван Ефрейторов на верном коне с ружьем наготове бороздит воды мифического озера, все его существо напряжено. Он — Одиссей, не нашедший берега, плывущий от воспоминаний к воспоминанию сквозь бури эмоций. «Последнее лето» — фильм о сопро-

тивления сознания наступающего новому и о гибели этого сознания. А значит, о гибели определенного типа бытового уклада.

В фильме широко использован фольклор как гибкий инструмент для проникновения в глубинные пласты народной жизни. Этой картиной Христо Христов смог сказать свое слово по весьма важному вопросу об актуализации фольклора и его обновления.

Фильм исключительно живописен. Избранная режиссером стилистика покоряет, она имеет магическое воздействие на зрителя, усиливая жизненную драму Ивана Ефрейторова. «Последнее лето» — это фильм-прощание с архаической психологией болгарского крестьянина.

Гатьо из «Дерева без корней» — тот же Иван Ефрейторов, но сделавший над собой усилие и пытающийся вступить в диалог с реальным миром. Он добровольно оставляет деревню и делает шаги в сторону города, он хочет измениться, приспособиться к новым обстоятельствам и медленно угасает в лабиринте огромного и враждебного города, полного незнакомых людей, утомительного шума, непонятных нравов и странных отношений.

Его душа крестьянина, быть может, чуть преувеличенно остро, но точно улавливает некоторые «болезни» нового горожанина: потерю контакта с природой, механизированный труд, стереотипный отдых... Старик не может принять новый облик сына и образ его мышления, их разделяет отношение к жизни. Он тяжело переживает нравственную ущербность некоторых горожан, не принимает и деловую сумато-

ху сегодняшнего дня, модернизацию быта. Несмотря на его усилия, диалога с окружающим не получается, и герой словно выдыхается, не находит силы его продолжать. И здесь вновь мощно и неудержимо наступают видения молодости, наполненные былой жизненной силой сельского быта.

Христо Христов отличается сильным художественным темпераментом, он любит яркие краски, не боится острых ситуаций, крайностей. Все это придает его произведениям масштабность. В «Дереве без корней» крестьянин, потерявший точку опоры, оказывается сразу в Софии, а не в каком-то провинциальном городе. И процессы перестройки, которые для огромной части страны — еще лишь тенденция, показаны в «чистом» виде.

Христов ставит своего героя в очень благоприятные обстоятельства, в прекрасные бытовые условия, о которых подобный переселенец может только мечтать: нестандартный комфорт, имеющий оттенок некоторой самоцели, обеспеченность, хорошая невестка, старающаяся компенсировать любезное равнодушие сына. Таким образом, отброшены некоторые устойчивые штампы — конфликт неблагодарного сына и ненужного, обреченного, старого человека. Но оказывается, что герой, освобожденный от всех обязанностей и забот, чувствует себя от этого лишним ничуть не менее. Это усложняет творческую задачу автора, но и облегчает ее, потому что трансформированная подобным образом проблема приспособляемости теряет один из важнейших своих аспектов — конкретные житейские трудности адаптации. И, быть может, как

раз это превращает фильм в нечто большее, чем просто рассказ о трудностях адаптации к новой городской социальной среде, к особенностям современного обрза жизни.

В чем же внутренняя диалектика обоих фильмов Христо Христова, особенно второго? Отнюдь не в отрицании нового. Конфликтность отношений социальных перемен и груза традиций разрешается утверждением неизбежности перемен. Но вместе с тем «Последнее лето» и «Дерево без корней» есть некое предупреждение, продиктованное опасениями за сегодняшний день, неудержимо устремившийся к технизации и модернизации и подчас пренебрегающий нравственными ценностями, выработанными в народе за века.

В фильмах Христова нет положительного или отрицательного героя, нет антагонистов в старом смысле этих понятий. Мы не можем упрекнуть героев «Последнего лета» и «Дерева без корней» — Ивана и Гатьо — в отсталости, в индивидуализме или пессимизме: в их прошлом есть борьба, содействие революционному преобразованию страны. Теперь они вне активной деятельности. И дело не столько в них самих, сколько в жизненных обстоятельствах.

В фильме «Дерево без корней» есть такой эпизод: блуждая по городу, Гатьо неожиданно встречает своего знакомого из тех далеких лет, когда оба были молоды, человека, с которым они были по разные стороны баррикад и который пытался даже его убить в ту пору. Он узнает его не сразу (жизнь его не пощадила), и этот человек больше не

вызывает в нем ненависти, скорее, безразличия и даже сожаления. Рана словно вновь начинает саднить, но нахлынувшие воспоминания уже не наполнены знакомым сильным чувством. Гатьо наблюдает за своим бывшим врагом, как за мертвецом, выброшенным потоком жизни в большой город. Тот безропотен, вял и никому не нужен, вот уж истинное «дерево без корней»... Гатьо чувствует боль от этого вдруг возникшего сходства, но он не протягивает руки, ибо чувствует разницу в отношении их к корням того нового, которое, казалось бы, одинаково «выбросило» обоих. Может быть, это последний аргумент в его решении вернуться в деревню.

И «Последнее лето» и «Дерево без корней» (последний менее драматичен) предлагают интересное решение конфликта. Такие, как Иван Ефрейторов, не могут отступить и не могут остаться побежденными. Их индивидуальный протест выливается в уход с исторической арены. Они оставляют ее добровольно. И хотя они и отождествляются с прошлым, но не с консервативным прошлым. В обоих фильмах этот уход из истории есть уход в историю, в легенду.

«После освобождения от фашизма и капитализма народная психология претерпела существенные изменения, связанные с утвердившимися в болгарской жизни нормами социалистической морали, — пишет болгарский критик П. Зарев, — на новой основе возникает единство между общечеловеческим и специфически болгарским, между происходящим в данный настоящий момент и приобретенным за столетия. Лю-



Кадр из фильма
«Мальчик уходит»

ческих идеалов, укреплять и развивать высокие идейно-нравственные ценности.

бопытно, что даже произведения, воссоздающие прошлое, глубоко перекликаются с современностью. В книгах Николая Хайтова, изображающих духовный мир человека прошлого времени, раскрывается талант народа, его неисчерпаемые творческие силы. Рассказ о пареньке - бондаре («Пестрый мир»), сделавшем кадку с деревянными обручами, более прочную, чем с железными, напоминает о таланте и усилиях людей, которые придали новые силы земле, совершили чудо переустройства жизни».

Эти наблюдения литературоведа справедливы и для болгарского кинематографа, настойчиво призывающего современников искать реальные пути, ведущие к воплощению в жизнь социалисти-

Фильмы о молодежи

Современный кинематограф всех стран проявляет к молодежной тематике устойчивый интерес. Судьбы молодежи в современном мире волнуют кинематографистов разной политической ориентации. Проблемы молодого героя отчетливо фокусируют наиболее значительные общественные процессы нашего времени.

Художники социалистического мира — советские кинематографисты, кинематографисты братских социалистических стран, разрабатывая молодежную тему, стремятся глубоко разобраться в жизни молодого поколения, воспитанного социалистическим стро-

ем, ибо это наше будущее. Нельзя не признать, что разработка молодежной темы в кино чрезвычайно сложна и требует от художника больших творческих усилий.

Раньше в Болгарии молодые герои всегда являлись символом молодости революции, молодости нового строя. Отдельной же, специфически молодежной проблемы в кино не существовало. Самостоятельная молодежная тематика возникла в середине 60-х годов. Именно в это время проблемы молодежи обнаружили свое большое общественное значение, так как на историческую арену вышло новое поколение людей, родившихся и воспитанных в условиях социализма, для которых революция, Сопротивление, строительство основ социализма — уже история. Перед этой молодежью встали новые проблемы и задачи, изменилась и она сама.

Разумеется, современные болгарские фильмы не одинаковы по уровню, стилистике. Среди них есть и слабые, проходные ленты. Но характерно то, что лучшие фильмы болгарского кино касаются социально важных проблем. Как участвует молодежь в происходящих в стране процессах? Каков духовный мир молодого современника? Эти вопросы встали в центре фильмов, отразивших нравственные искания молодых строителей нового общества.

Первыми на эту тему были фильмы «Беспокойный дом» (1965) Якима Якимова и «Рыцарь без доспехов» (1966) Борислава Шаралиева. Обе картины поднимают вопрос об ответственности взрослого поколения за воспита-

ние своих детей. Оба фильма косвенно отмечают опасность противопоставления поколений, порой реальную из-за несовершенства воспитательных методов взрослых.

Более конкретный и развернутый разговор о школьном воспитании предложил фильм Борислава Шаралиева «Прощайте, друзья» (1970), где педагогический процесс рассматривался с точки зрения его общественной значимости. Обществу нужны не безропотные исполнители, а люди социально активные, способные самостоятельно думать и принимать решения, поэтому именно таких людей должна воспитывать современная школа. Подобные требования общества определяют более сложную роль личности воспитателя, который должен быть носителем высокого гражданского сознания. Внимание авторов сосредоточено прежде всего на характере молодого учителя Боева, борющегося за новые методы педагогики. Он не предлагает своим ученикам готовые формулировки, а дает им возможность самостоятельно искать и находить ответы на интересующие их вопросы и проблемы.

После появления фильма «Прощайте, друзья» болгарская критика отмечала, что впервые в болгарском кино педагогика представлена не абстрактной наукой.

В 70-х годах в таких фильмах, как «Гневная поездка» (1971) Николы Коробова, «Автостоп» (1971) Николы Петкова, «Десять дней за свой счет» (1972) Януша Вазова, появилось стремление осмыслить психологические особенности современной молодежи, ее моральные принципы и представления о жизненных цен-

ностях. Однако достигнуть глубокого художественного обобщения авторам этих лент не удалось.

Одним из значительных творческих достижений болгарского кино в русле этой темы оказался фильм Л. Киркова «Мальчик уходит» (1972). Здесь за картинками жизни, будто документально перенесенными на экран, кроется острая и деятельная, организующая материал авторская мысль.

Герой фильма Ран (Филипп Трифонов) стал для авторов объектом и, что очень важно, своего рода субъектом разнообразных жизненных наблюдений, позволяющих сделать многозначные выводы и вместе с тем дать богатую картину нравов болгарской провинции. Это — интересный художественный прием показа мира глазами молодого, вступающего в жизнь человека. Он помогает выявить многомерные связи героя с обществом, показать воздействие среды на его личность.

В картине «Мальчик уходит» нет яркого драматического конфликта, острых столкновений характеров и исключительных событий, фильм рассказывает о малопримечательной жизни провинциальной среды. Здесь мы, в сущности, встречаемся с типично чеховским принципом сюжетосложения на экране. Отдельные эпизоды фильма составляют внешне мозаичную композицию, но глубоко подчиненную логике авторского наблюдения и размышления. Фабула фильма в ее классическом смысле при этом отсутствует, но драматизм возникает из «гущи жизни», из правды и искренности рассказа.

Герой фильма Ран — семнадцатилетний юноша, которому через месяц-два предстоит покинуть

школьную парту, чтобы сделать свой первый самостоятельный шаг в жизни. Мир выпускников школы показан глазами Рана. Это оказывается весьма важным. В центре художественного внимания авторов фильма процесс формирования молодого героя и первые попытки его самореализации. Основой художественной логики здесь являются не столько поступки Рана, сколько его сознание, мысли об окружающем мире.

По ходу действия фильма прослеживаются контакты Рана с общественной средой его родного города. Каждый из эпизодов имеет свой частный «мини-конфликт», смысл которого может быть масштабнее самого события. Эпизоды тщательно подобраны, выстроены в соответствии с авторской концепцией, и их композиционное единство обусловлено стремлением к многостороннему художественному смысловому раскрытию образа Рана.

Разнообразный характер пусть и небольших конфликтов, в которые попадает герой, не противоречат основному принципу фильма, так как не столько те или иные особенности этих конфликтов, сколько отношение к ним Рана интересует авторов. Именно показ психологического состояния Рана в столкновении с другими людьми глубоко и убедительно раскрывает характер героя. Ран — обаятельный юноша, который вот-вот станет взрослым человеком, но в то же время мальчишеское выражение еще не сходит с его лица и во всех его действиях проступает детская непосредственность.

Ран убежден, что его истинное призвание — журналистика. Он

даже подготовил к печати некоторые свои материалы и ждет появления одного из них на страницах местной газеты — своего первого в жизни фельетона, направленного в адрес директора школы. И первой конфликтной ситуацией, возникающей между Раном и его родителями, являются разногласия по поводу его будущей профессии. Мать и отец, к которым присоединяется и дядя, категорически возражают против намерения Рана. В их сознании, ограниченном интересами обеспеченного быта, живет представление о профессии журналиста как о легкомысленной и ненадежной, не способной дать человеку ни престижа в обществе, ни материального обеспечения. Предложение дяди поступить в экономический институт им кажется гораздо перспективнее.

Все это — не просто семейные разногласия. Проблема выбора профессии принимает характер нравственного спора. Хватит ли у героя сил отстоять свои убеждения, свое право на самостоятельное решение, или же он сдаст свои позиции, совершит моральное предательство по отношению к самому себе?

Мать, отец и дядя рисуют ему удобства безмятежного существования, которые в общем-то легко достигаются, если человек не вступает в борьбу с обстоятельствами, а приспосабливается, подчиняется им. Но ряд эпизодов, в частности разговор Рана с родителями по этому поводу, не оставляет у зрителей никакого сомнения в том, что у молодого героя нет желания принять облегченный вариант бытия. Ему внутренне чужды соображения меркантильно-индивидуалистиче-

ского характера, попытке родителей заставить его действовать по принуждению он дает категорический отпор. Именно здесь Ран раскрывает свою нетерпимость к мещанским убеждениям и жизненным идеалам, если угодно — свой характер. Он любит родителей, но порывает с ними, потому что они духовно чужды ему.

Здесь хотелось бы подчеркнуть тонкое мастерство, с которым авторы используют мельчайшие психологические нюансы, воссоздавая это противоборство. Сопротивляясь давлению родителей, Ран не грубит и не кричит. Он просто не говорит о том, что ему дорого.

Молодой Ран обладает острым умом, который позволяет ему взвешивать и точно оценивать свои жизненные наблюдения. Он понимает, что за внешней привлекательностью того варианта, который ему навязывают близкие люди, скрывается перспектива обывательского образа жизни.

Отрицательное отношение героя к «престижному» способу существования показано в картине тактично и убедительно. Дело, разумеется, не в том, хороша или плоха профессия, которую ему предлагают. Просто это «не его дело», это не та профессия, которая даст ему возможность раскрыть себя как личность.

Осознание и утверждение себя, своего взгляда на жизнь так или иначе проявляется во всех душевных движениях и поступках Рана: в столкновении с беспринципным журналистом, не желающим иметь неприятностей из-за острого фельетона; в неприятии жизненной философии обывателя; в ироническом отношении к суетным волнениям своих одноклассников

по поводу абитуриентского бала.

Сцена скандала, который учитывает Тинтяве муж из-за недостаточности любовного отношения к их машине, производит на Рана удручающее впечатление. Патологическая страсть собственника ему противна. Свидетелем этой отвратительной сцены Ран становится случайно и поэтому не может активно вмешаться, но для авторов здесь, как и в других эпизодах, важна именно его оценка этого случая, его реакция. По воле режиссера мы видим эту сцену как бы глазами героя. Она смешна, но в его глазах приобретает трагический характер.

Но вокруг Рана есть и другие люди. Более человеческие, духовные отношения связывают Рана с молодой учительницей, с приятелем художником, с Тинтявой, красивой, загадочной и привлекательной продавщицей. Эти люди при всех своих различиях сохранили чистое, здоровое отношение к жизни, к окружающим. Для них важнее быть лично честными, верными своим идеалам, нежели «потрясать» других предметами потребительского ажиотажа и мещанской карьеры, свидетельствами материального благополучия. Правда, в жизни они подчинены некоторым сковывающим их чувства, их сущность обстоятельствам. Особенно Тинтява — первая любовь Рана. Но отношение этих людей к герою душевны и искренни.

Молодая учительница расстается со своими лучшими учениками с надеждой, что они сумеют проявить себя в жизни по-настоящему, смогут сохранить свою душевную энергию и верность идеалам, не разменяются по мелочам. Художник горячо поддерживает Рана в

его стремлении стать журналистом, хорошо понимая душевные порывы своего приятеля. А Тинтява открывает Рана прекрасный мир глубоких человеческих чувств — мир красоты, любви.

Особого внимания заслуживает актерская интерпретация роли Тинтявы Невеной Кокановой. Известная болгарская актриса раскрывает деликатную и духовно сложную натуру своей героини, почти не прибегая к словам. Вся суть ее игры в выразительности и убедительности жеста, взгляда, движения.

У фильма «открытый финал». Не случилось ничего такого, что могло бы наверняка предсказать, как сложится судьба героя. Однако мы уверены, что она будет интересной.

Многоплановость и диалектичность обрисованных жизненных явлений, представленных в фильме, свидетельствуют о серьезном достижении болгарского кино в разработке молодежной темы, с которой в последнее время связаны многообещающие дебюты молодых кинематографистов.

Героиня фильма «Дом для нежных душ» (сценарий Б. Папазова) задает себе ряд вопросов, которые стоят и перед самими молодыми его авторами — режиссером Евгением Михайловым, оператором Элли Михайловой и актрисой Пламенной Гетовой. Это вопросы о силе и слабости молодого поколения, к которому они принадлежат, о его связях с духовными традициями нации, о миссии творца искусства и его ответственности перед своим народом. Сразу же заметим, что фильм, снятый дебютантами, весьма серьезен и ведет разговор о важном и сложном в жизни, стараясь быть

чутким и тонким. В нем предпринята попытка создать образ нашего времени, где многообразие явлений и противоречия между добром и злом не сводятся к однозначной истине.

Главная героиня фильма — молодая актриса периферийного театра Вера, которую мы застаем в момент переживаемого ею духовного и творческого кризиса. Вера не находит в себе сил сыграть предложенную ей центральную роль святой женщины, которая искупает грехи других, танцуя на раскаленных углях. Казалось бы, она дождалась своего «часа» — получила центральную роль. Это то, о чем она мечтала, а вышло так, что сыграть ее она не сможет. Жизненный экзамен застает ее врасплох. Вера, так увлеченно учившаяся искусству, в решающий момент не может дать от себя ничего. Проблемы реализации личности поставлены остро. Почему молодая актриса не может вжиться в эту роль? Все дело в том, что в жизни Вера другая, она как бы исполняет роль женщины-обольстительницы.

Вера смотрит на жизнь с улыбкой и в то же время постоянно бросает ей вызов; она становится прекрасной актрисой в жизни и плохой — на сцене. Вера не способна вести за собой людей, жертвовать собой, но одновременно она жаждет полноценной и духовно богатой жизни. Такая двойственность образа заложена в самом драматургическом материале, который строится как столкновение различных точек зрения.

Первый кадр фильма показывает помещение в театре, где артисты ждут выхода на сцену. В комнате звучит речь со сцены и приглу-

шенно — неторопливый разговор актеров на житейские темы. Фонограмма в фильме противоречит визуальной части, внутренне взрывает ее. Авторы хотели показать неоднозначность людей, сложность самой жизни.

Вера, внешне спокойная, самоуверенная, изливает боль души только безумному Генчо. С режиссером спектакля, в котором она участвует, они не могут найти общий язык. Многие другие ее товарищи по труппе не верят в искусство, создаваемое ими, или в самих себя. Бездействие, пассивность — доминанта их жизни. Поэтому на экране часты застывшие мизансцены в комнате ожидания, грифельной с вращающимися стульями; пыль в солнечном луче, пробившемся в окно, и тому подобные знаки такого восприятия жизни.

В одном месте в фильме мы видим отрывок из пьесы об Алеко Константинове, крупнейшем болгарском писателе-сатирике. Звучат цитаты... Фильм пытается реабилитировать слова, вселить веру в истинность высказанного, выстраданного. Подобная иллюстрация, хотя и не очень органичная, все же составляет заметный пафос фильма, включается в его непрямую логику. В конце фильма героиня делает над собой усилие, чтобы поверить в свою роль, в искусство. Будем надеяться, что ей это удастся.

Так же, как в фильме «Мальчик уходит», в ленте «Дом для нежных душ», где нет четкой фабулы и главную смысловую нагрузку несет атмосфера, молодому режиссеру удалось сделать первым вторым план, создать на экране свой мир, показать настоящие человеческие ценности.

Разумеется, можно указать и на неточно решенные эпизоды, затрудняющие логическое осмысление фильма, как, например, большинство эпизодов, развивающих семейную сюжетную линию. На несочетаемость эстетически разнородного материала: документальные кадры о крестьянках вступают в противоречие с эстетизированной средой. Но все эти недочеты не зачеркивают в целом серьезного фильма.

В русле поисков новых художественных решений молодежной темы преобладает стремление к многогранному и многослойному раскрытию связей между проблемами молодого поколения и проблемами общества в целом. Многогранность трактовки молодежной тематики определена общим развитием кинематографического процесса в болгарском кино, которое все более упорно стремится приблизиться к главным проблемам современной жизни социалистического общества.

Молодые герои фильма «Короткое солнце» (1979) Сашко и Таня любят друг друга. Сашко — студент, Таня работает лаборанткой. Чтобы заработать деньги на свадьбу и поездку на море, Сашко поступает в бригаду, которая роет колодец на даче некоего Крумова.

Однажды рабочие находят в земле человеческий скелет, несколько пуговиц, ржавую пряжку и оловянное кольцо с инициалами. Они думают, что это останки какого-нибудь борца за свободу, здесь расстрелянного. Хозяин Крумов решает умолчать о «находке» — зачем ему все это: начнется беготня, работу придется прекратить, пойдет расследование, а там еще и памятник задумают

ставить на его участке... Рабочие с ним согласны — им не хочется лишиться заработка...

Один Сашко не согласен. Он старается убедить всех, что надо установить, чьи это останки, что преступление не должно остаться безнаказанным, что молчание означает второе убийство. Но стяжательство не безобидно, оно разрушает душу. Отсутствие духовных интересов, полная сосредоточенность на добывании материальных благ любой ценой уже представляют серьезную нравственную деформацию. Для удовлетворения своих потребностей мещанин не останавливается даже перед преступлением — эта мысль нашла в фильме свое художественное выражение.

Поначалу в картине «Короткое солнце» представлен коллектив взаимно заинтересованных друг в друге людей. Крумов хочет иметь на своей даче колодец и бассейн. Молодой парень Сашко хотел бы заработать денег, чтобы устроить свадьбу и свадебное путешествие. Еще трое рабочих хотят просто иметь побольше денег. Интересы всех действующих лиц совпадают. Авторы фильма берут ситуацию, в общем-то, ординарную. Кому-то хочется подработать, у кого-то есть лишние деньги — что в этом исключительно?

Однако зритель начинает испытывать тревогу уже с первого кадра, когда нежные объятия Сашко и его подруги перебиваются разговорами о том, где бы добыть денег. Это плохо? Нет, конечно. Что же плохого в том, что человек мечтает о пышной свадьбе и об увлекательном свадебном путешествии, тем более что Сашко собирается на все это заработать

собственными руками. Сын Крумова подбегает к девушкой, очень похожей на подругу Сашко, на шикарной белой машине. Почему бы и Сашко с Таней не вкушать хотя бы немного этой «сладкой жизни»?

Люди, работавшие на Крумова, как будто бы ничего с ним общего не имеют. Добывающие себе на приятную жизнь деньги у Крумова, они готовы даже поиздеваться над хозяином: засыпают землей белую машину крумовского сына и потешаются над суматохой. Вместе с тем люди, связанные с Крумовым, — это, по существу, потенциальные крумовы.

Финал картины: Сашко убит, Крумов — убийца, рабочие — соучастники. Главный вывод из всей этой истории в том, что частнособственническая психология логично ведет к уголовному преступлению. И убийца, и его соучастники — не какие-то выродки, они просто равнодушны ко всему, кроме денег. Однако в фильме осуждается не стремление заработать, устроить свою жизнь, а то, что безудержная погоня за деньгами усыпляет совесть, подчас делает людей преступниками.

Картина «Короткое солнце» режиссера Л. Киркова представляет собой исследование частнособственнической, мещанской психологии. И этим обусловлен стиль фильма, тяготеющий к эстетике документализма. Несмотря на детективные элементы в сюжете — убийство, раскопки, случайные совпадения и т. д., — все изображенное в фильме выглядит так, словно снято скрытой камерой.

Этот стиль вообще характерен для режиссерской манеры Л. Киркова. В его фильме «Матриар-

хат» документальное наблюдение выявляет психологические мотивировки поведения героинь, показанных в ситуациях, порожденных дисгармонией и непрочностью переходных форм в бурно протекающем процессе урбанизации.

Стремление болгарских кинематографистов к исследованию сложных процессов социального преобразования и противоречий переходного периода проявилось в последние годы со всей очевидностью. Сама ситуация замены старого, патриархального, в основном сельского образа жизни новым, городским содержит в скрытом виде множество конфликтов. Лучшие фильмы 70-х годов все вместе отражают общую картину переходных явлений. В то же время каждый из этих фильмов, рассматривающих общественные процессы под определенным углом зрения, разрабатывает свой драматический контекст, добавляет к общей картине свой штрих. Отметим здесь сразу же и еще одну важную тенденцию, наметившуюся в фильмах 70-х годов: бездуховности потребительского существования в них нередко противопоставляется духовность народных традиций, народная гуманность, которые и должны составлять основу нового социалистического бытия. Типичен в этом смысле упомянутый выше фильм «Матриархат».

В лучших произведениях болгарского кино особое внимание уделено исследованию психологии человека. Конфликт между различными образами жизни во многих последних фильмах выступает в виде внутреннего конфликта, проявляющегося в сознании главных героев. Подобное отражение объективных процессов через

индивидуальное сознание стало важным творческим достижением болгарского киноискусства, имеющим принципиальное значение.

Изменения в содержательном пласте болгарского киноискусства потребовали обновления изобразительного языка фильмов. Движение к овладению пластическим богатством кинематографа шло через развитие национальных традиций болгарской культуры.

Все эти очередные достижения болгарского кино последнего времени объясняются не только возросшим уровнем художественного мышления авторов, накоплением кинематографической культуры, но и в первую очередь активной гражданской позицией, зрелостью

мировоззрения сценаристов и режиссеров. Без сомнения, болгарские кинодеятели отлично понимают социальную роль киноискусства как одного из важнейших факторов общественного развития, воспитания нового человека, как главного помощника партии в борьбе за утверждение жизни, построенной на социалистических началах.

В заключение повторим еще раз, что болгарское кино — это серьезное национальное искусство, которое стремится исследовать проблемы истории и современной жизни народа, общественного развития на высоком уровне идейно-художественного мышления.

Советуем прочитать

Баскаков В. Противоречивый экран. М., Искусство, 1980.

Караганов А. Пора зрелости. — Искусство кино, 1979, № 4.

Ракурс. Сборник статей и материалов о киноискусстве социалистических стран. Вып. 1. М., Искусство, 1977.

Станимирова Н. Спор о герое. М., Искусство, 1973.

Киноискусство наших друзей. Сборник. М., Знание, 1979.

На 1-й странице обложки кадр из фильма «Дополнение к закону об охране государства».

На 4-й странице обложки кадр из фильма «Отклонение».

Наталья Филипповна Ермаш

СОВРЕМЕННОЕ БОЛГАРСКОЕ КИНО

Гл. отраслевой редактор В. Демьянов

Редактор Л. Ильина

Мл. редактор Е. Вережкина

Худож. редактор М. Гусева

Художник Г. Камзолова

Техн. редактор Л. Солнцева

Корректор Н. Мелешкина

Сдано в набор 18.07.83. Подписано к печати 22.09.83. А13358. Формат бумаги 60×84 мм. Бумага офс № 2. Гарнитура журнально-рублиная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 2,80. Усл. кр.-отт. 6,06. Уч.-изд. л. 3,26. Тираж 74 940 экз. Заказ 2479. Цена 15 коп. Издательство «Знание» 101835, ГСП, Москва, Центр, проезд Серова, д. 4. Индекс заказа 837111.

Ордена Трудового Красного Знамени Калининский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. г. Калинин, пр. Ленина, 5.

ДОРОГОЙ ЧИТАТЕЛЬ!

Брошюры этой серии в розничную продажу не поступают, поэтому своевременно оформляйте подписку. Подписка на брошюры издательства „Знание“ ежеквартальная, принимается в любом отделении „Союзпечати“.

Напоминаем Вам, что сведения о подписке Вы можете найти в „Каталоге советских газет и журналов“ в разделе „Центральные журналы“, рубрика „Брошюры издательства „Знание“.



СЕРИЯ

ИСКУССТВО