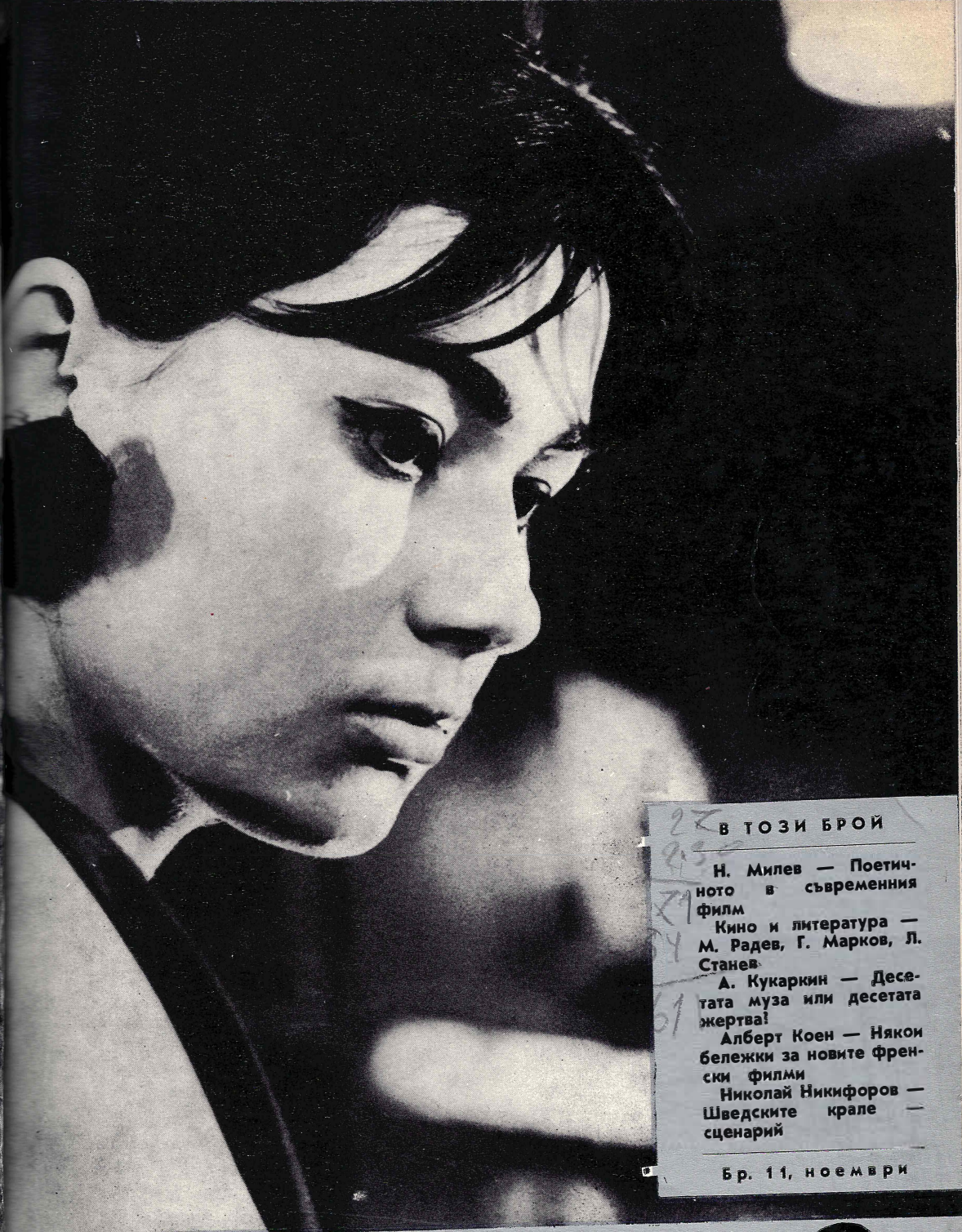




27
843
29
84
61
В ТОЗИ БРОЙ

Н. Милев — Поетичното в съвременния филм

Кино и литература — М. Радев, Г. Марков, Л. Станев

А. Кукаркин — Десетата муза или десетата жертва!

Алберт Коен — Някои бележки за новите френски филми

Николай Никифоров — Шведските крале — сценарий

Бр. 11, ноември

киноизкуство





орган на комитета по културата и
изкуството, на съюза на кинодейци-
те и съюза на българските писатели

с ъ д ъ р ж а н и е

НЕДЕЛЧО МИЛЕВ — ПОЕТИЧНОТО В СЪВРЕ-
МЕННИЯ ФИЛМ

КИНО И ЛИТЕРАТУРА:

МИЛЧО РАДЕВ — ВЕЛИКИЯТ ТОЙ

ГЕОРГИ МАРКОВ — СНИМАЧИ И НАПИСВАЧИ

ЛЮБЕН СТАНЕВ — БЕЛЕЖКИ НА ПИСАТЕЛЯ

А. КУКАРКИН — ДЕСЕТАТА МУЗА ИЛИ ДЕСЕ-
ТАТА ЖЕРТВА?

С. ФРЕЙЛИХ — ДИАЛЕКТИКА НА ЖАНРА

ХРИСТО БЕРБЕРОВ — ИЗСЛЕДВАНЕТО —
ОСНОВНО ОРЪЖИЕ НА КИНОПУБЛИЦИСТА

ХРИСТО КИРКОВ — ФЕСТИВАЛЪТ НА ВОЕННИЯ
ФИЛМ ВЪВ ВАРНА

**ИВАЙЛО ЗНЕПОЛСКИ, АТАНАС СВИЛЕНОВ,
ИВАН ПАУНОВСКИ** — ПО НАШИТЕ ЕК-
РАНИ

МАРИЯ РАЧЕВА — ПОЛША — СЪВРЕМЕННА И
ИСТОРИЧЕСКА НА ЕКРАНА

АЛБЕРТ КОЕН — НЯКОИ БЕЛЕЖКИ ЗА НОВИТЕ
ФРЕНСКИ ФИЛМИ

ХРОНИКА

НИКОЛАЙ НИКИФОРОВ — ШВЕДСКИТЕ КРАЛЕ
(СЦЕНАРИЙ)

киноизкуство

излиза всеки месец

Главен редактор
ЕМИЛ ПЕТРОВ

Редакционна колегия

ХРИСТО БЕРБЕРОВ
ПАВЕЛ ВЕЖИНОВ
БУРЯН ЕНЧЕВ
ХРИСТО КИРКОВ
ДУЧО МУНДРОВ
БОГОМИЛ НОНЕВ
ВАЛЕРИ ПЕТРОВ
БОРИСЛАВ ПУНЧЕВ
Д-Р АЛЕКСАНДЪР ТИХОВ
РАШО ШОСЕЛОВ

ИВАН БОЯДЖИЕВ (редактор-уредник)
ДИАНА ДИМИТРОВА (коректор)

Адрес на редакцията
София, пл. Славейков 11, III етаж
тел. 7-91-11, втр. 60; от 9—12 ч. 8-37-97
каса — 7-64-01
Издателство „Български писател“
ул. „6-ти септември“ 35
Годишен абонамент 5 лева, за чужбина 7 лв.
Тираж 7500
Абонаментът се внася при всяка
телеграфопощенска станция в страната

На първа страница на корицата Елена Райнова
във филма „Човекът в сянка“. На втора стра-
ница на корицата френската актриса Анук Еме.

НЕДЕЛЧО МИЛЕВ

ПОЕТИЧНОТО В СЪВРЕМЕННИЯ ФИЛМ

След несъмнения триумф на неореализма — едно от най-високите постижения на фотографичността в киното — започна очевидно и безспорно възраждане на монтажното мислене. Това явление още не е намерило точно теоретическо определение, но в него могат да бъдат открити някои характерни тенденции в развитието на филмовата изразност. Например италианският режисьор Пиер Паоло Пазолини формулира в доклада си на Първия фестивал на новото кино в Пезаро търсенията в областта на кинематографичната форма по следния начин:

„Тенденцията на най-новото кино — на Роселини, сравнено със Сократ, с „новата вълна“ и с производството от последните години, от последните месеци (включително, предполагам, по-голямата част от филмите, представени на фестивала в Пезаро), е към едно „поетично кино“¹

Пазолини изтъква два основни признака на съвременното поетично кино: първо, нарастващото значение на субективната форма на изложение;

второ, стремежа да се обединят гледната точка на автора и тази на героя.

Първата тенденция е формулирана от него така:

„Накратко максимата на мъдрите кинематографисти, която беше в сила до 60-те години — „никога да не се чувства присъствието на камерата“, — е последвана от обратната максима“².

Във връзка с втората тенденция Пазолини въвежда в кинотеорията термина „непряка свободна субективност“, определяйки съдържанието му в следното:

„Когато сценаристът пише, като че ли е видял през очите на Безделника: „Стела преминава през обширната площ“ или „едър план на Кабирия, която на блюдава и вижда там долу между акациите момчета, които приближават, свирейки на инструменти и танцувайки, той нахвърля схемата на това, което в момента на снимането и още повече в момента на монтажа ще стане „субективност“ ...

Тя (неп пряката свободна субективност) не може да бъде истински „вътрешен монолог“, доколкото киното не притежава способността за превъплъщаване и абстракция, които са присъщи на думата: това е „вътрешен монолог“ посредством картини, ето всичко! Липсва значи цяло едно абстрактно теоретическо измерение, явно участващо в монолога, един припомнящ познавателен акт. Така липсата на един елемент пречи на „неп пряката свободна субективност“ да бъде свършено съответствие на това, което е в литературата непрекият свободен монолог. В историята на киното до 60-те години не бих могъл да посоча случай

¹ Пиер Паоло Пазолини. „Поетичното кино“, сп. Киноизкуство, бр. 1, стр. 51, 1966.

² Пак там. стр. 56—57.

на пълно превъплъщение на автора в едно лице: струва ми се, че няма такъв филм, който да е „непряка свободна субективност“, където историята да се разказва чрез героя с едно абсолютно превъплъщение на системата от илюзии, присъщи на автора“¹.

Практиката на съвременното кино вече дава основания да се твърди, че принципите на поетическото кино се възраждат на нов художествен етап. Пазовини определя в ъншните белези на този процес. Колкото се отнася до същността — тук изводите му се нуждаят от корекции.

„ПОЕТИЧНОТО“ И „МУЗИКАЛНОТО“ КИНО ПРЕЗ 20-ТЕ ГОДИНИ

Преди всичко спорим със стремежа на италианския режисьор и теоретик да открие корените на съвременния поетически кинематограф в „музикалното“ кино на френския авангард: той сочи „Андалузското куче“ като пример за поетично кино. Понятията „поетично“ и „музикално“ кино явно се смесват и въпросът не е само в историческото и терминологическото уточняване на нещата.

Погледнато исторически — поетичното кино кристализира и достига пълен разцвет в теорията и практиката на съветското кино през 20-те години. Това не е случайно: включвайки принципиалните постижения в областта на кинематографичната музикалност, съветското кино се обогати и с постиженията на интелектуалния монтаж. Класическият монтаж в съветското нямно кино се отличава с диалектическо единство на формите на кинематографическа чувствителност и мислене. За разлика от него експериментите на френските авангардисти са повече или по-малко едностранни: те се ограничават преди всичко в сферата на чувствената самоизява.

Погледнато теоретически — някои явления в съвременното киноизкуство (например „Миналата година в Мариенбад“) повтарят на нов етап не само постиженията, но и експерименталните крайности на авангарда. Едва ли е без значение за развитието на съвременното кино дали търсенията в областта на кинематографичната форма ще се насочат към сферата на краен субективизъм или в диалектическото единство на мисловно-чувствените процеси ще бъде подчертана ръководната роля на интелекта.

Без да се пренебрегва стихията на подсъзнателното начало у човека!

Без да се омаловажават специфичните форми за изразяването ѝ!

Но — като се подчертава и изтъква позицията на художника-творец, който пресъздава една сложна психо-физическа действителност.

Бъз връзка с това е необходимо да уточним и исторически разликата между „поетичното“ и „музикалното“ кино. Не случайно в кинотеорията през 20-те години Жермен Дюлак подчертава качествата на киното като „нова форма на чувствителност“, а Айзенщайн съответно като „нов метод на мислене“.

Общото в двата типа монтажна и пластическа изразност е подчертаната изява на авторското начало и едновременно с това стремежът да се намери непосредствен кинематографичен израз на вътрешното състояние на човека (в дадения случай автора, а не героя). Но търсейки максимална степен на самоизразяване художниците от школата на авангарда отприщват стихията на своите емоции, без да я насочат точно и определено. Поради това възприятието на техните филми се характеризира със силна афектация, която обаче не намира отдушник („катарзис“). Теорията на съветското нямно кино, напротив, разглежда авторската самоизява като средство, а не като цел. Това съответно води до точно и целенасочено въздействие на чувството и мисълта. Тази съществена разлика ясно беше формулирана през 1930 г. в доклада на Айзенщайн в Сорбоната за принципите на новия руски филм:

„Аз не искам да омаловажавам ролята на режисьорите, които създаваха абстрактни филми и много поработиха в този жанр. Основната разлика между техните търсения и тези на режисьорите на масови филми се заключава в следното: абстрактният филм не се стреми да породи у зрителя социални емоции, докато режисьорът на масови филми е загрижен на първо място какви чувства ще породят у зрителя снетите от него кадри и методът, който използва“².

Например качествената разлика между движението на машините в „Бро-

¹ Пак там — стр. 52—53.

² С. М. Эйзенштейн, т. I стр. 552, изд. „Изкуство“ — Москва 1964.

неносещт Потемкин“ и абстрактното движение на формите в „Механически балет“ е в принципите на авторска организация на киноматериала. У Айзенщайн движението на матроския колектив съзнателно е приведено в ритмично единство с движението на машините, при това от монтажно-пластичното единство в общата структура на разказа се ражда и единството на чувството. Така броненосецът е опоетизиран — той сякаш оживява. Ентусиазмът поетично се пренася и върху механичния свят на машините. Същността на породените чувства е недвусмислено ясна, въпреки че би било пресилено да твърдим, че само тя изчерпва цялото многообразие на индивидуалното възприятие: в „Броненосецът „Потемкин“, следвайки мисълта на автора, монтажното движение е сюжетно целенасочено. Съответно в „Механичен балет“ монтажът е породен от неопределени настроения, затова и музикалното му възприятие е твърде неопределено.

В „Антракт“ или „Андалузкото куче“ опитите за музикална организация на пластичния материал надхвърлят чистия формален експеримент. В тези филми могат да се открият принципи за естетическа организация на материала, които се поддават на относително точен анализ.

Нека се опитаме да се ориентираме например в епизода с мустакатата и брадата балерина в „Антракт“. Отразява ли той буквално представите на авангардистите за остарялостта и фалша на традиционното изкуство? Такова утвърждение би било доста спорно, ако се приеме като абсолютна и точна рационална величина. Обаче не по-малко относителни са например опитите да се свърже безспорно героичното съдържание на III симфонията именно с образа на Наполеон (въпреки че Бетовен е искал да посвети произведението си на него, това няма никакво принципно отношение към музикалното възприятие на симфонията). Такова възприятие е възможно само при предварителна договореност. Ако слушателят знае обстоятелствата около създаването на даденото произведение, идеологическите възгледи на автора и т. н., само тогава той може би ще свърже обективно героичното съдържание на произведението със събитията на Френската революция. Но от позицията на такава предварителна договореност (ако зрителят знае естетическите манифести на авангардистите) танцът на балерината също поражда подсъзнателни асоциации с традиционното изкуство.

Като пластично движение танцът на балерината безспорно е изкуство — едва ли някой ще го сметне за фотографирано природно явление.

Но това е не само изкуство!

Рене Клер провокира своеобразно „монтажно сблъскване“: балерината е гримирана с брада и мустаци. Те са залепени демонстративно, за да породят усещане за бутафорност, за фалш... Освен това танцът поражда подсъзнателни асоциации за „младост“, а брадата „за старост“. Монтажното сблъскване — танц и брада — е необичайно като пластика, най-малкото защото никой не е виждал брадата балерина. Но освен непосредственото зримо породено комично несъответствие подсъзнателно се създава и друга асоциация — „старост“ — „изкуство“. Необикновеният грим въздейства в това ново, обертонно измерение. Същото може да се каже и за странния ракурс, в който балерината е снета отдолу през стъкло. Тук, пак извънрационално, се прибавят нови усещания: първо, поражда се чувството на безпомощен юрив (забавеното движение превръща всеки скок в свое го фода безуспешен полет, а връщането на земята се възприема почти като падане, грубо, физически осезаемо...); второ — твърде забележимо се създава пластично усещане за неестетичната фактура на грубо облеченото тяло.

В киното има твърде много начини за естетическо изразяване на танца.

В дадената, конкретна трактовка на Рене Клер танцът е показан иронично, като остаряло, антиестетично явление.

И — нека прибавим — тази авторска трактовка не бива да засегне съзнанието на зрителя. Тя се гради върху принципите на музикалната композиция и разчита на извънрационално въздействие.

Приблизително същото може да се каже и за метода, по който е построен „Андалузкото куче“. Известни са тълкувания на този филм като кинематографически израз на подтиснати комплекси. Това е и приблизително, и спорно, доколкото стремежът точно да се определи онова, което трябва да въздейства подсъзнателно, води до вулгаризация и обедняване на емоционалното възприятие. Но от друга страна, това е вярно, доколкото основната насоченост на емоционалното въздействие по принцип се приближава към опростената рационална схема.

И теорията, и практиката през 20-те години показват, че търсенията на класическия съветски филм са били насочени преди всичко към усъвършенстване

на системата за кинематографично мислене посредством зрими образи. В съветското поетично нямом кино пластичната музика дава общия тон, емоционалната атмосфера, а мисленето на автора чрез пластични образи детерминира смисъла на филмовото произведение. Монтирайки „Брононосецът Потемкин“, Айзенщайн преди всичко мисли посредством снетите кадри, а музиката се ражда от непосредственото вдъхновение. За това свидетелствува и фактът, че в теоретическите си трудове той анализира музикалните особености на „сюитата на мъглите“ значително по-късно от монтажномисловите принципи, съобразно които е построен филмът. Пудовкин въобще не говори за музикална композиция на топящите се ледове в рондо-сонатна форма. Пластичната музика извънрационално, подсъзнателно допълва естетическото мислене на творците. Това, разбира се, съвсем не оспорва и не омаловажава нейното органично звучене — става дума единствено за примата на съзнателното начало при монтажното мислене на съветските кинематографисти от 20-те години.

Представителите на френския авангард, напротив, нееднократно подчертават своя стремеж да композират „визуални симфонии“. Даже моментите на съзнателно композиционно построение, които подчертах в „Антракт“ и „Андалузското куче“, разчитат на извънрационално въздействие. Според мен най-точното определение на филмите от авангардистки тип не е даже „поток на съзнанието“, а „поток на подсъзнанието“.

В светлината на формулираното по-горе разграничение между „поетичното“ и „музикалното“ кино не е възможно да не се видят предимствата на поетичното кино.

Експериментите на авангардистите бяха насочени към естетическото изразяване на подсъзнателното начало в психо-физическата дейност на човека. Те имат обективно-историческо значение, доколкото навлизат в нова област на човешкото подсъзнание, търсейки естетически израз на процесите на подсъзнателен живот. Тези експерименти завършиха неуспешно, защото метафизически обособяваха само „потока на подсъзнанието“ и по този начин се ограничаваха в рамките на неизбежна едностранност.

Съответно — в периода на зрелостта си съветското нямом кино достигна до осъзнаване на кинематографичната музикалност като неделима съставна част на поетичното кино. Това означаваше обединяване на принципите на съзнателно и подсъзнателно кинематографическо изразяване.

ВЪЗМОЖЕН ЛИ Е „ПСИХО-ФИЗИЧЕСКИ“ МОНОЛОГ В КИНОТО?

И Пазолини, и Базен, и много други филмови теоретици изтъкват обективното съществуване на два типа кинематограф. Наричат ги различно: „доверие към действителността“, съответно „към образа“; „прозаично“, съответно „поетично“ кино; начин за водене на филмовия разказ „в“ трето“ и съответно в „първо“ лице...

Въпросът не е в названието!

Аз не мога да се съглася с изкуственото обособяване и противопоставяне на двете основни стилистични насоки в киното — с онези, които считат диалектичното им обединяване за невъзможно или най-малкото за неплототворно.

Според мен тези две стилистични тенденции пълноценно се сляха за пръв път в 30-те години в САЩ в творчеството на Айзенщайн.

В 30-те години — защото тогава звучащото слово и породеният от него разговорен кинематограф вече са се утвърдили категорично. Заедно с тях закономерно се утвърждават и тенденциите за „фотография на филмовото действие“.

В САЩ — защото тези фотографични тенденции се извяват най-силно в американското кино. Твърде показателен е фактът, че първооткривателят на монтажното мислене — Грифит — не можа да устои и противодействува на тези тенденции и това в не малка степен обяснява неговата криза, неговата творческа трагедия.

В творчеството на Айзенщайн — защото той се появява в американското кино през 30-те години от „съвсем друг свят“ — във всички значения на тази дума. От една страна — той не би могъл (а и едва ли би желал) да промени своите творчески принципи. От друга — като твърде чувствителен и наблюдателен художник той не можеше и да не разбере преломното значение на фотографичните естетически принципи, които трайно и стабилно се бяха установили в американското кино.

В подобна ситуация диалектическият конфликт е неизбежен.

Този конфликт коства на Айзенщайн осуetyаването на постановката на „Американска трагедия“ и „Бура над Мексико“.

На тази твърде скъпа за него цена е заплатено и най-великото му откритие в областта на киноезика.

Вътрешният монолог!

Психо-физическият монолог (понеже ние уточнихме така назоваването му), от една страна, обединява гледните точки на автора и героя. От друга страна — той дава възможност за естетически целенасочено изобразяване и на съзнателното, и на подсъзнателното психо-физическо поведение на човека в киното.

Във филмовото изкуство са възможни следните частни случаи за изобразяване на действителността:

1. Обективен разказ за видимото движение на действителността („Нанук от Север“)

2. Кинематографично мислене посредством съзнателно съпоставяне на откъси фотографирана действителност (кадри) с цел да се създадат съществени връзки между тях („Броненосецът Потемкин“)

3. Изразяване на подсъзнателния свят на автора като форма на „кинематографична чувствителност“ („Андалузското куче“)

4. Психо-физически монолог — диалектическо обединение на гореспоменатите три форми на кинематографическо изобразяване и изразяване.

Твърдението на Пазолини, че отсъствието на „абстрактно теоретично измерение“, еквивалентно на словото, предопределя непълноценността на психо-физическия монолог, звучи странно. Психо-физическият монолог в киното не е тъждествен на вътрешния монолог в литературата, но защо именно литературният монолог трябва да бъде образец за подражание? Защо да се самоограничаваме, търсейки еквивалент на литературата, щом киното има собствени специфични възможности за художествено изразяване?

На времето Чернишевски подчертава същността на литературния вътрешен монолог: стремежът към изобразяване на непосредственото движение на мислите и чувствата на героя като процес. „Абстрактното теоретично измерение“, за което говори Пазолини, не стимулира тази динамичност в изобразяването на психическия процес — тъкмо напротив. Съзнатата (изказана или написана) фраза е вече краен резултат от психическия процес, но не и неговото непосредствено изобразяване. В монолога „Край морето дълбоко израсъл...“ на Маша Чехов се стреми да се освободи от детерминиращите рамки на литературно изгладената фраза, за да се приближи към непосредственото движение на мисълта. В тази плоскост Айзенщайн разглежда вътрешния монолог на застрахователния агент у Джойс. Много по-рано от Пазолини той констатира сходството между литературния и филмовия монолог, но достига до противоположен извод. „Само киноистихията може да обхване и представи пълния ход на мисълта у развълнувания човек.“ Съответно той счита, че литературата и особено ортодоксалната литературна проза е значително по-ограничена в това отношение.

След епохата на подчертано господство на драматическото начало в киното днес възраждането на монтажа е безспорно. Очертавайки този процес, Пазолини допуска фактическа неточност, като утвърждава, че в класическото кино субективността на автора е незабележима. Това отговаря на широко разпространеното на Запад схващане, че киното достига между 30 и 40 г. класическа завършеност и хармония на изразните средства. Историческата истина е друга: за първи път киноизкуството достига класическа завършеност като авторско кино през 20 г. на века. Между 30 и 40 г. то достига за втори път такава завършеност: кристализират окончателно особеностите на драматическото действие в киното. В наши дни за трети път киноизкуството се приближава към такава хармония на изразните средства, основана на диалектическото единство между авторското и драматичното начало.

Пазолини констатира това явление, но го разглежда дуалистически, а не диалектически. Той абсолютизира двойствеността и противоречието във филмовия естетически свят, но се отказва да види органическото единство:

„За „поетичното кино“ — така както се оформя няколко години след своето раждане — е характерно създаването на филми с двойствена природа. Филмът който виждаме и който получаваме, е непряка свободна субективност, понякога неправилна и приблизителна — накратко твърде свободна. Тя идва от факта, че

авторът си служи с „доминиращото във филма душевно състояние на една болна личност, за да направи от него един продължителен *mimesis*, позволяващ му голяма, необичайна и провокираща стилистична свобода. Зад такъв един филм се развива другият филм, който авторът би направил дори без претекста за визуален *mimesis* с протагониста; един напълно и свободно експресивен, даже експресионистичен филм“.¹

Така Пазолини съчинява една дилема, която не се потвърждава от практиката: обединението на гледните точки на автора и героя или е непълноценно, или следва да се обоснове с болезнен субективизъм, който води в лоното на крайния формализъм (оттук се ражда и изводът му за възраждането на формалистичните търсения в съвременното кино). За да бъдем справедливи, нека отбележим, че такава изява на авторски субективизъм е възможна, но тя далеч не се покрива с представата за поетическото кино из цяло. В този смисъл авторът би могъл да се позове не само на „Андалузското куче“ и „Червената пустиня“, на Годар и Бертолучи. У Ален Рене пример за такава болезненост и провокираща свобода на формалните търсения е филмът „Миналата година в Мириенбад“, Годар довежда до краен предел своето анархистично виждане на света в „Лудият Пиеро“, където характеристиката на главните герои издига алогичността и абсурда до определящ признак на поведението им, а в идейна плоскост — до философска концепция за света. В съответствие с това и монтажът напълно раздробява пространството и времето, доказвайки хаотичността и устройството на света, отсъствието на закономерности и здрав смисъл в него. Една подобна философска концепция се провежда тук с упорита и явна декларативност на изразните средства.

Но изброените (а и други) художествени факти не дават основание да се пренебрегне съществуването на „Ягдовата поляна“, на „Осем и половина“, на „Иваново детство“, на „Ленин в Полша“ на „Хроника на един ден“. Нещо повече — даже в творчеството на един и същи художник като Ален Рене състоятелността на подобна дилема се опровергава категорично. Филми като „Войната свърши“ не се нуждаят от паталогия, за да обединят гледната точка на автора и героя, защото неравната свръхвъзбуденост, която мотивира една свободна асоциативност, не е външен претекст, а реална причина...

От теоретична гледна точка е много по-убедително, ако изключителното напрежение, което характеризира психо-физическия монолог на автора-герой, се разглежда като нова, по-прецизна филмова форма за изява на драматическия конфликт. Неврозата или каквато и да било паталогичност може да бъде само повод; мотивираният от обстоятелствата и характера на героя психо-физически монолог — реална трактовка на поведението на човека в много по-сложни и богати връзки с окръжаващия го свят.

Пазолини абсолютизира семантичкото начало в киното и това е може би най-съществената предпоставка за теоретическата ограниченост и вътрешната противоречивост на подхода му към проблемите на филмовата изразност. От тази абсолютизация, от обстоятелството, че той разглежда киното преди всичко като език, произтича и пресиленото противопоставяне на универсалността при възприятието на словесните изкуства — от една страна, и субективизма при филмовото възприятие, от друга. Оттук произтича и изводът за двойствената природа на киното. Ако към този проблем се подходи диалектически (като към единство и борба на две взаимно допълващи се стихии, което надхвърля функциите на езика в тесния, буквален смисъл на думата), тогава възможностите за теоретичен анализ значително се разширяват. Нека се опраничим обаче със забележката, че този проблем има твърде съществено значение, за да бъде разгледан мимоходом, и навярно ще бъде разработен в една специална статия в някои от следващите книжки на списанието.

Ако съвременното поетично кино се връща буквално към принципите на монтажното мислене от 20-те години — това би означавало движение по затворен кръг Обогаствайки се с преимуществата на фотографичността, съвременното монтажното мислене се оказва не на изходната си точка, а едно стъпало по-нагоре, осъществявайки по този начин развитието си по възходяща спирала.

Психо-физическият монолог не е единствена форма, обединяваща принципите на фотографичността и монтажа, но на дадения етап тя се оказва най-пълноценната форма на подобно обединение.

¹ Пиер Паоло Пазолини „Поетичното кино“, Киноизкуство, бр. 1, 1965 г. 50 стр.

Твърдението на Пазолини, че „режисьорите създаваха досега стилистичните условия на тази операция (субективната гледна точка — Н. М.) напълно несъзнателно или съзнавайки ги твърде приблизително“¹, звучи повърхностно и бездоказателствено. Без всякакви уговорки то зачерква цялата съветска кинотеория, базиреща се върху авторско виждане на действието. Такова твърдение би трябвало не само да се изкаже, но и да се докаже...

Подчертавам този момент от схващанията на Пазолини, защото, базирайки се на него, той отива и по-далеч, като изгражда невярната си хипотеза за приблизителност и непълноценност при обединяването на гледните точки на автора и героя.

Съществуват трудове в областта на кинотеорията, които обективно доказват възможността за точно и нюансирано предаване на авторското отношение към изобразяваната действителност посредством пластическо и монтажно мислене. Достатъчно е да се споменат Айзенщайновите анализи на „Броненосецът Потемкин“, „Александър Невски“ и „Иван Грозни“, за да се убедим в това. Разсъжденията на Пазолини за недостатъците на киноезика без естетическите възможности на словото са основателни спрямо периода на нямото кино. Не е ясно защо днес италианският режисьор смята, че естетическите свойства на словото (например възможността да абстрахира и обобщава) не са присъщи на филмовото изкуство. Необяснимо е също защо той, подчертавайки недостатъците на филмовата изразност в сравнение с литературния език, се отказва да анализира и предимствата ѝ.

Преди всичко спорна е невъзможността да се прибегва към словесна характеристика в киното. Днес филмовият герой може да говори литературния език на Ален Роб-Грийе или Маргарет Дюра, да използва жаргона на неореалистите или даже да мълчи — както в „Голният остров“ на Кането Шиндо или в „Истинският край на голямата война“ на Кавалерович. Словестно-зримият авторски монолог може да бъде непосредствен („Осем и половина“) или в някаква степен опосредствуван, както в „Ягодовата поляна“. Според мен кинематографист, който иска да докаже непълноценността на психо-физическия монолог, не следва да пренебрегва съществуването на подобни явления.

Освен това фактът, че авторската субективност се изразява в зрими образи, е качество на психо-физическия монолог, а не недостатък — както твърди Пазолини. Това е най-същественото предимство на киното пред литературата. Интроспекцията не се свежда само до вътрешни монологизми, а включва също и видения на вътрешното зрение. Литературата само описва „какво вижда героят с вътрешното си зрение, а киното е в състояние да покаже всичко това. Литературата се стреми да улови и предаде живия ритъм на вътрешната реч: нека си спомним богатата пунктуация в монолога на Маша от „Три сестри“ или отсъствието на такава пунктуация в монолога на застрахователния агент („Одисей“). Киното предава живия ритъм, динамиката на мислите и виденията на вътрешното зрение. Това беше и си остава недостъпно за литературата.

Най-сетне — неубедителен е изводът, с който Пазолини предоставя психо-физическия монолог на буржоазното изкуство и изкуствознание:

„Героите-претексти могат да бъдат избрани само в самия културен кръг на автора: т. е. аналогични нему по култура, език и психология „прелестни цветя на буржоазията“. Ако се случи те да принадлежат на друг социален свят, те са подслани и възприети чрез категории като аномалия, невроза или свръхчувствителност. Изобщо даже в киното буржоазията отново се отъждествява с цялото човечество в един ирационален интеркласицизъм.“²

Това би било вярно, когато става дума за буржоазен автор...

А ако пролетарски автор избира героите си в „своя културен кръг“?

Очевидно тогава и изводите се нуждаят от известна корекция: не буржоазното, а социалистическото изкуство отъждествява своите идеали с идеалите на цялото човечество. Колкото се отнася до „ириционалния интеркласицизъм“ — ириционалността е възможна във вътрешния монолог не повече и не по-малко, откол-

¹ Пиер Паоло Пазолини. Поетичното кино. Киноизкуство, бр. I, стр. 52, 1966 г.

² П. П. Пазолини. „Поетичното кино“, Киноизкуство, бр. I, стр. 58, 1966 г.

кото при всяка друга стилистика, а терминът „интеркласицизъм“ просто е употребен съвсем не на място.

Следователно възраженията срещу психо-физическия монолог в киното се оказват необидителни от историческа гледна точка (невъзможно е да се пренебрегнат редица значителни явления в съвременното кино), от теоретична гледна точка (невъзможно е да не се оценят естетическите завоевания на подобна стилистика), от идеологическа гледна точка (даже най-простата логика оспорва „монопола“ на буржоазната идеология в областта на психо-физическия монолог).

По принцип този метод на кинематографично изразяване позволява да се проследи видимото поведение на героя (сцените от реалното пътешествие и награждаването на Исак Борге в „Ягодовата поляна“), да се мисли пластично и монтажнo едновременно от името на автора и героя (монтажа във филми като „Ягодовата поляна“, „Хирошима, моя любов...“, „Осем и половина“, „Иваново детство“), напълно и неотделимо да се преплетат реалност и интроспекция („Миналата година в Мариенбад“). Доколкото психо-физическият монолог обединява гледните точки на автора и героя, според мен са възможни следните частни случаи при използването му.

1. Авторът съзнателно пресътворява съзнателния живот (физически и психически) на изобразявания герой („Ленин в Полша“ на С. Юткевич.)

2. Авторът съзнателно пресътворява съзнателния и подсъзнателен живот на своя герой: Ингмар Бергман в „Ягодовата поляна“, Ален Рене в „Хирошима, моя любов...“, Фелини в „Осем и половина“. Тарковски в „Иваново детство“.

3. Авторът се отдава на своите подсъзнателни преживявания, намирайки повод за това в психиката на своите неврастенични, не напълно нормални герои: Ален Роб Грийе и Ален Рене в „Миналата година в Мариенбад“, Антониони в „Червената пустиня“.

За да охарактеризираме състоянието на психо-физическия монолог в съвременното кино, е необходимо, макар и бегло, да се спрем конкретно на някои позначителни кинематографични явления.

ПРАКТИКАТА НА ПСИХО-ФИЗИЧЕСКИЯ МОНОЛОГ

В съветското кино психо-физическият монолог пълноценно се възроди в филма на Андрей Тарковски „Иваново детство“. Наистина преди него се появи „Поема за морето“ на Ю. Солнцева, но въпреки реставрационната точност, с която бяха възстановени външните белези от творческия стил на Довженко, филмът не достигна оная степен на творчески подем, която би го причислила към големите произведения на изкуството.

Художественото своеобразие и високата естетическа стойност на „Иваново детство“ бяха обяснявани различно. Писаха, че това се дължи на изменението на гледната точка — разказът се води от името на Иван. Други твърдяха, че това все пак е разказ от името на автора. Интересите бяха насочени към особеностите на филмовото повествование и мнозина чувстваха решаващото значение на тези особености не само като елементи на формата, но и като изява на същността и в авторската концепция. За съжаление всичко това не беше формулирано достатъчно отчетливо и убедително. Всъщност психо-физическият монолог се води едновременно от името на Иван и на автора. Тук може да се говори единствено за интеграция на двете гледни точки. Това, разбира се, не изключва качествената разлика между Иван от реалния сюжет и „Иван в сънищата“. Напротив, именно в тяхното противопоставяне и съпоставяне се съдържа философският смисъл на кинотворбата.

Този филм с пълно основание може да бъде наречен анатомически разрез на душевността на Иван в три насоки. В сънищата ние виждаме какъв би бил Иван, ако нямаше война. В реалното време на сюжета ние го виждаме такъв, какъвто е в условията на войната. Но Тарковски не се задоволява даже с това и прави още един допълнителен разрез: Иван в игрите си, Иван в мечтите. Показвайки какъв иска да бъде Иван, Тарковски напълно завършва обрисовката на вътрешния свят на своя герой като продукт от опустошенията на войната.

Ние сме видели стотици филми за войната. Защо именно такъв описание въздейства с неочаквана свежест и с необикновен патос на актуалната си целесъобразност?

Първо, защото преплитането на реалния живот и сънищата не е само стилистически похват, а философско противопоставяне на темите на войната и мира

при съвсем нов, оригинален материал. Заедно с автора ние разкриваме какъв би могъл да бъде вътрешният свят на Иван, ако нямаше война. Ние виждаме и какъв става животът на Иван. Това е конкретно, непосредствено осъждане на миналата световна война. Но едновременно чувствуваме и разбираме, че една възможна нова война ще породи много повече подобни трагедии. Паралелно с този процес на опосредстване миналото става актуално. То звъни като символичната камбана на Иван: „Не допускате това, не допускате!“ Няма защо да се съмняваме, че ударите на тази камбана ще отзвънят в съзнанието на всеки нормален човек. Обобщението е доведено до границата на философското звучене, но е запазило способността си да въздействува и на чувствата на зрителя. Аз бих нарекъл такова съпоставяне музикално — интелектуално, защото то е породено от особеностите на музикалната драматургия, но конкретно-предметната природа на киното (запазвайки музикалните свойства на обобщението) го обогатява и с точното обозначаване на явленията, допълвайки кинематографичния образ с ново интелектуално измерение.

Второ, филмът въздействува с такава убедителност, защото проблемата се поставя в страна, където тя действително е съществувала с огромна трагична сила, и от поколението на Иван. Щом това поколение изсянява „кой“ и „как“ е осакатил детството му, едва ли можем да се съмняваме, че то няма да иска да воюва не само поради ужасните спомени, но и в името на своите синове, които днес са във възрастта на Иван... Но наред с това звучи и предупреждението: ако потрябва, това поколение ще отмъщава двойно: и за себе си, и за своите синове, с реалния потенциал на най-живената и активна човешка възраст.

Трето, дълбочината на художествения анализ не само ни поразява със свежестта на първооткритието, но и убеждава в истинността и трагичната мащабност на поставените проблеми.

Естетиката на фотографичността е безсилна да реши подобна художествена задача. Нека си спомним „Забранени игри“ на Рене Клеман. Това е не по-малко трагичен филм за ограбеното детство, който въздействува изключително силно, макар и в друга тоналност. В „Забранени игри“ трагизмът се поражда от факта, че смъртта трайно е навлязла даже в бита на децата. Те спокойно и естествено играят на погребения, а зрителят оценява и преживява това противоестествено явление. Това е трагедия на зрителя; самите деца не я съзнават. В нормална обстановка те ще бъдат нормални деца.

Трагедията на Иван е не количествено, а качествено различна, защото той я е осъзнал. Той е станал такъв, какъвто го виждаме, защото личната му трагедия ежедневно и многократно е била прожектирана през обектива на общонародната трагедия. Иван е възприел и осмислил тази трагедия: от това тя е станала неизмеримо по-дълбока.

Режисьорът не противопоставя външния и вътрешния живот на Иван. Напротив — той подчертава единството им с всички възможни средства, започвайки с монтажния контрапункт и завършвайки с пластичната организация на кадъра.

Как Тарковски, запазвайки пределната контрастност на режисьорския рисунок, все пак успява органически да обедини реалния живот на Иван с подсъзнателните му видения?

Изграждайки общия ритъм на филма, той постига една синкопичност на общия ритъм, която изразително предава нервната атмосфера на войната. Благодарение на нея даже лиричните паузи на подсъзнателните видения придобиват ново значение, те се превръщат в „затишие пред буря“.

Освен това режисьорът старателно подготвя прехода от реалността към сънищата и обратно. Като правило характерната звукова тема започва преди прехода от реалност в сън (или обратното), но завършва по-късно. Тя обединява изображението не само като общ звуков фон, не само музикално-ритмично, но и смислово. Най-често звуковата тема поражда у героя подсъзнателни асоциации или обратното — помага му да премине от илюзорния в реалния живот.

Многократно е анализирано звуковото решение, когато капещата вода обуславя прехода към съня „до кладенеца“. Музикалното и смислово значение на звука в дадения пример е изтъквано точно и подробно. От гледна точка „на героя“ то е напълно обосновано и достатъчно за ясно и убедително възприятие. Въпреки това режисьорът въвежда „от автора“ допълнителен елемент на единство посредством визуалната описателност. Той осъществява прехода не монтажно, а използвайки панорама. Движението на камерата започва в земянката (в реалността) и завършва при кладенеца (в съня).

Защо Тарковски не съединява монтажно тези два момента от психо-физическото поведение на Иван, а използва движение на камерата?

Монтажният стик определя точната граница за непосредствено възприемане на даден обект в пространството и времето, а също така и момента на преход към възприемането на нов обект или същия обект, но в качествено нов аспект. Поради това монтажният стик е забележим или подсъзнателно се възприема като насилие над точното пространствено-временно възпроизвеждане на действителността. Монтажният стик — съзнателно или подсъзнателно — се възприема като диктатура на автора над зрителското възприятие.

Подобно управление на зрителското внимание се осъществява и чрез движението на камерата, но е по-незабележимо и затова зрителят го възприема по-органично. Същността на това управление на вниманието е еднаква и при монтажа, и при движението на камерата: именно това ги обединява като две взаимно допълващи се страни в процеса на визуалната описателност и визуалното мислене. Но ако кинематографистът съзнателно ръководи този процес — зрителят възприема по различен начин монтажа и движението на камерата. И като правило той не осъзнава управлението на вниманието му посредством движение на камерата.

Във филма „Иваново детство“ Иван, както всеки човек, не осъзнава точния момент, в който заспива.

Тарковски се стреми и зрителят като Иван да не осъзнае точния преход от реалността в подсъзнателния живот на героя.

Така се извършва двойно заместване и отъждествяване:

първо, Тарковски отъждествява своето авторско мислене със съзнателния и подсъзнателен живот на Иван в процеса на визуалната описателност (която прераства във визуално мислене).

второ, като следствие от първото зрителят се отъждествява с Иван и с автора в процеса на непосредственото възприятие.

Цитираният пример от „Иваново детство“ не е единичен и случаен. Цялостното построяване на произведението, а оттук — и философското му звучене произтича от това отъждествяване. То обуславя органичността и патетиката на творбата.

Но стремейки се към максимална дискретност на внушенията, Тарковски мисли най-често вътрешнокадрово, пластично (и в звука в ново измерение). При него и пластичните елементи на кадъра, и звукът като правило придобиват повече от едно значение. Спомнете си например звътящата във финала камбана. Ако Иван е умрял, то неговият връстник Тарковски вместо него изпълнява гражданския си дълг, разказвайки за детството на военното поколение. Нещо повече — заедно с Иван, заедно с Тарковски един изстрадал, но победил народ разлюлява тази камбана! През последните години твърде много се говори за документалната истинност във фотографическата фактура на кадъра. Тези тенденции безспорно заслужават внимание, но в не по-малка степен такова внимание заслужава и документалната истинност на чувството и мисълта, с която през последните години някои художници изграждат своите психо-физически монолози.

И припомняйки си аргументацията на Пазолини, тук отново бихме могли да поставим въпроса за правото на отъждествяване с цялото човечество.

В „Нощта“, „Приключението“ и „Затъмнението“ Антониони не се отъждествява с героите си. Неговата позиция се очертава ясно, това е един хирургически разрез на съзнанието на буржоазното общество. Авторът съсредоточава вниманието си в тесния кръг на един свят, който той отлично познава и разбира. Не е маловажно обаче как е показан този свят.

Аз мисля, че никой от съвременните кинематографисти не е разкрил по-дълбоко и безпощадно упадъка на нравите при съвременния капитализъм. В тази насока „Сладък живот“ е може би по-ефектен, но филмите на Антониони по-дълбоко разкриват типичното състояние на индивида в буржоазното общество. Струва ми се също, че в сегашната конкретно-историческа обстановка филмите на Антониони биха били твърде полезно оръжие в ръцете на един умен, далновиден пропагандист на комунистическите идеи. Поради ред обективно-исторически причини още не сме надминали стандарта на живота в развитите капиталистически страни: това засега е най-силният аргумент в идеологическото настъпление на антикомунизма. На икономическия фронт ние отговаряме на това настъпление с редица мероприятия, повишаващи мощта на социалистическия лагер.

А на идеологическия фронт?

Тук борбата се води двупланово: като утвърждение на нашите идеологически принципи и като критика на капитализма. В тази борба ние не следва да пренебрегваме усилията на възможни съюзници, давайки си ясна сметка, че те не винаги са и наши единомишленици.

В настоящия момент едва ли има по-ефикасна критика на нравствената същност на капиталистическия свят от живота, който е показан във филмите на Антониони. Този живот е материално обезпечен, но каква пустота, какво отчаяние и самотност характеризират вътрешното състояние на героите. Това изображение разкрива зад илюзорното благополучие на високия жизнен стандарт безперспективността на буржоазния свят.

Но в „Червената пустиня“ проблемата се поставя в по-друга светлина.

Тук авторът използва стилистиката на психо-физическия монолог, а това качествено променя нещата. Отъждествявайки виждането си с виждането на героинята, а виждането на героинята — с окончателното възприятие на филма, Антониони се лишава от най-силното си оръжие. Възможно е в „Нощта“, „Приключението“ и „Затъмнението“ той да заема обективистична позиция, както твърдят някои критици. Аз не бих се наел да съдя за това, защото не познавам непосредствено изобразяваната действителност. Но даже ако се опитам да погледна на тези филми с око на необвързан зрител, за мен не е трудно да достигна до отрицание на показания начин на живот. Именно в това безспорно въздействие на споменатите филми се съдържа и техният обективен критико-реалистичен патос.

В „Червената пустиня“ за разлика от споменатите филми е трудно да се съди за реалните достойнства и недостатъци на изобразяваната действителност, доколкото ненормалността на героинята ни пречи да установим точен критерий относно нейното „субективно“ виждане на света, а оттук — и относно цялостното пластично и композиционно изграждане на творбата. Подобни претенции могат да се предявят и спрямо филма „Миналата година в Мерленбад“.

Разбира се, такива филми са интересни като формален експеримент, но правото на автора да използва герои с подобно душевно устройство като „рупор на общозначими идеи“ по принцип е неприемливо.

От друга страна, стремежът на Пазолини да обяви крайните формални експерименти в областта на психо-физическия монолог за същност на психо-физическия монолог е не по-малко неприемлив. Опитите да се търсят историческите корени на тази стилистика единствено в сюрреализма и дадаизма на 20-те години, да се обявяват филми от типа на „Андалузското куче“ за образец на поетично кино не създават предпоставки за теоретическо изясняване на нещата. Така плодотворните тенденции за възраждане на поетичното субективно светоусещане действително могат да се изродят в естетически субективизъм. Извънредно неплодотворен е стремежът на автора да препише на психо-физическия монолог някаква иманентна „реакционност“. Подобно сектантство няма да възпре обективното развитие на киноезика, а единствено може да лиши прогресивното кино от ценни изразни възможности.

Психо-физическият монолог може и трябва да бъде могъщо средство за пропагандиране на комунистическите идеи. Това, разбира се, съвсем не означава, че в буржоазната действителност авторът няма право (по изразу на Пазолини) „да се отъждествява с цялото човечество“, ако довежда до съзнанието на зрителя общественозначими идеи. Характерът на психо-физическия монолог зависи от мащабността на авторското мислене и от избора на героя, с когото авторът се отъждествява. Ако например става дума за отрицание на стария свят, за необходимостта той да бъде преобразен, авторският монолог безспорно може да прозвучи с необходимата мащабност и значимост.

Например личната трагедия на французойката във филма „Хирошима, моя любов...“ е общественозначима само като част от голямата общочовешка тревога за съдбата на мира, само в реална съпоставка с народната трагедия, породена от атомния взрив. Затова и филмът не е построен изцяло като психо-физически монолог. Ален Рене не е намерил достатъчно значителен герой, за да вложи в действията му цялата си концепция, но умело уравнивява психо-физическия монолог на французойката с обективното изобразяване на действителността съобразно своята идейна позиция: „темата на Невер“ и „темата на съвременна Хирошима“. Това му позволява да разграничи своята авторска концепция от монолога на главната героиня.

Във филма „Миналата година в Мариенбад“ невъзможността отчетливо да се разграничи авторовата позиция от обърканите интроспекции на обществено неинтересни и незначителни герои е довела до творчески неуспех. В „Мюриел“ Алан Рене продължава своите търсения в областта на музикално-интелектуалната композиция на сюжета, но временно се отказва от експериментирание в областта на психо-физическия монолог. Обаче във „Войната свърчи“ Рене отново се изясвява с интересни и значителни търсения в тази насока. В областта на формата, за този филм е съществено обстоятелството, че за първи път в историята на киното психо-физическият монолог постига не само материализацията, но и ритъма на вътрешните видения у героя: така и практиката потвърждава изказаните от Айзенщайн теоретически съображения за преимуществата на филмовия монолог пред литературния. Принципиално важно е и обстоятелството, че гледните точки на автора и героя са обединени напълно органично, без поводът да е невроза, ненормалност или друго психическо отклонение... Нещо повече — непосредствената ангажираност на филма с комунистическата идеология органически произтича от факта, че героят е функционер на ЦК на испанската компартия. Изключителното напрежение на мисълта и чувствата и породените от него активност и свобода на психическите процеси са мотивирани не с отклонения от психическата нормалност като даденост на героя, а от изключителната драматичност на обстоятелствата. Тази драматичност се подсилва от ясното съзнание на индивида за неговото място и значение в социалната действителност. За първи път психо-физическият монолог беше използван в тази насока при пресъздаването на образа на Ленин („Ленин в Полша“).

В не по-малка степен аз смятам за напълно ограничен и идейно-значителен психо-физическият монолог на Фелини-Гвидо в „Осем и половина“. Самотата, отчуждеността, подсъзнателно нахипелият патос на протеста — протест на голям художник срещу ограниченията и пошлостта на буржоазния свят — са достойни за общочовешка трибуна. Гвидо разбира и остро чувства пороците на обществената действителност, в която живее. Ние нямаме право да изискваме от този автор, от този герой пълно осъзнаване на социалния и историческия смисъл на изобразяваната действителност. Именно такова изискване би било метафизично. Произведението и така е достатъчно силно в обективно-критичната си целенасоченост. В такива филми патосът на отрицанието — съзнателно и подсъзнателно — на буржоазния свят обективно доказва плодотворността на кинематографичния психо-физически монолог.

Концепцията на Фелини не съответствува на моята концепция за смисъла на живота и художественото творчество. Аз живея в друга социална действителност и мисля не като него. Това обаче не ми пречи да разбирам и обичам филмите му, да се възхищавам от неговите честни и страстни усилия да се ориентира в окръжаващия го свят от позицията на дълбок хуманизъм и вяра в човешката доброта. Аз не мога да не се заразявам от жизнената енергия и оптимизма, който той проявява, въпреки мъдрото и гневно презрение на пороците на социалната действителност, в която живее.

Напълно достоен е да разговаря с цялото човечество и комунистическият художник Андрей Тарковски. Той убедително утвърди още в първия си филм правото на своя герой и на своята родина да говорят по-категорично и по-ясно от всеки за основния проблем на нашата планета — за проблема на мира и войната. Това право е заплатено със смъртта и ограбеното детство на хиляди Ивановци...

Нека все пак уточним, че стремежът „да се говори с цялото човечество“, утвърждаването на „извънкласови общочовешки идеали“ са твърде различни неща. Стремежът да се приобщи цялото човечество към комунистическите идеи е цел на нашата идеологическа дейност. Прогресивността на комунистическия художник, хуманността на неговата идеология му дават право да говори от името на цялото човечество. Нещо повече — от името на бъдещото човечество. В киноизкуството психо-физическият монолог е пригоден за тази цел повече от всяка друга стилистика.

Психо-физическият монолог органически обединява поетичната форма на монотажно изложение, присъща на нямото кино, със субективността на драматическия герой, определящ стилистическото своеобразие на ранния звуков филм. Без да изчерпва многообразието на поетичната изява в съвременното киноизкуство, днес той е особено пълноценна форма за нейната реализация. Именно поради това плеяда най-изтъкнати художници все по-решително се ориентират към него. Да се говори, че той е естетически несъстоятелен, е повече от абсурдно — даже само в светлината на изброените и бегло анализирани художествени факти.

КИНО И ЛИТЕРАТУРА*

великият Той

Както един нещастно влюбен разбира повече от любов в сравнение с някой, на който винаги му е вървяло, така и аз смятам, че имам доста голяма опитност в сценарната практика независимо от това, че съм написал само един сценарий, който обаче имам силното желание да остане и последен.

Навярно най-напред трябва да обясня желанието си, което може би изненадва читателя, но не и познавача на нашата кинематографска действителност. Сключих договор със Студия за игрални филми през юни 1960 г. Филмът „По тротоара“, както научавам, ще бъде завършен през тази година. Изглежда, мога да претендирам за своеобразен рекорд. И за още един друг: бях неоправдано наивен и през по-голямата част от споменатия рекорден срок изпълнявах препоръки за екранизирането на моята повест. Сега ми става ясно, и то от поведението не на един-двама, а на пет или шест щатни режисьори и на близо толкова сценаристи при студията, че техните препоръки са били правени най-често, защото трябва да се дават препоръки, защото трябва да се развива дейност, защото трябва и от време на време да се дава оправдание за получаваното месечно възнаграждение. Когато гледам купа напълно ненужни варианти за сценарии, се питам: ако днес в нашата държава на някой работник бъде наредено да прелива пет години от пусто в празно, обезателно ще дойде Държавен контрол и ще потърси отговорност. Не може силите на един работник да бъдат прахосвани толкова дълго време. Но при физическия работник обикновено се употребяват кубически метри и там провърката е по-лесна. В моя сценарен случай обясненията обикновено са две: „вижданията на режисьора“ и некадърността на сценариста, който дава известни проблисъци, докато пише някоя книга, но сетне стремглаво деградира, когато се захване с киноспецификата — твърде раздувано като плашило извинение за много неудачи.

Неколцина режисьори по различно време на този достатъчно дълъг период заявяваха, че работят по сценария „По тротоара“. Много бих ис-

* По повдигнатите в рубриката „Кино и литература“ въпроси редакцията ще помести в следващите книжки и други мнения.

кал да изясня какво значи да се работи с един режисьор. Обикновено в кафене, в коридорите на студията, на спирките на рейса или във файето на БИАД режисьорът нахвърля своите мисли. По-младият сценарист обикновено записва, а по-опитният само слуша. След няколко месеца пак един подобен разговор; сетне дълги месеци неизвестност — режисьорът мисли, колебае се, минава близо година, пълна с недомлъвки, с неясни обещания — прекрасна школа за един млад дипломат, но не и за един млад сценарист. Времето тече и на всички е ясно, че режисьорът работи този сценарий или по-точно го заангажирва, никой негов колега не бива и не може да проявява интерес към този сценарий. С чувство на пълна отговорност заявявам, че онези режисьори, които най-дълго задържаха моя сценарий, най-малко работиха с мен, т. е. нито един конкретен разговор върху нито един конкретен епизод; върху нито един конкретен вариант. Сетне сценаристът загубва търпение да „работи“ или да слуша изискванията на подобен режисьор и моли режисьорът да заяви, че се отказва от работа по този сценарий. Режисьорът с готовност заявява. Но на сценария почва да му излиза лошо име. Няколко от най-видните режисьори са опитали и не са успели. Сценаристът обикновено забелязва, че понякога режисьорите приличат на жени, които купуват басми. Щом една хване парчето плат, и всички искат да го хванат, щом една го пусне, пускат го и другите. Така годините минаваха... докато видях съветския филм „Лебедев против Лебедев“, един забележителен филм на твърде сходна тема с моя сценарий.

Но работата с режисьора има и друга страна. Не знам какво е сегашното положение в студията, но на мен ми трябваше доста време, за да разбера една тайна с твърде неприятни последици за мен. Тайната: можеш да пишеш каквито си искаш сценарии и никой няма да ги признава за сценарии, докато не се яви един режисьор пред Художествения съвет и заяви, че ще прави филм по този сценарий. Тогава можеш да представиш и тухла — тя се приема за готов сценарий. Последицата от тази всевластност на режисьора е, че обикновено сценаристът почва да угажда на режисьора. Ето защо смятам, че напълно съм заслужил всички минали унижения и бъдещи ругатни.

Може би ако нямаше угаждането към режисьора, крайният творчески резултат пак би бил същият, но поне щях да имам самочувствието на човек, отстоял своите възгледи. Малко по-късно разбрах, че и угаждането не е достатъчно. През последните четири месеца на петгодишния период изготвих един вариант, в който се постарях да изпълня всички изисквания на бъдещия постановчик на филма. Четири месеца тримата: режисьорът, редакторът и аз правихме този най-последен от последните варианти. С много уговорки сценарият беше приет от художествения съвет, и то най-вече защото зад сценария стоеше режисьор, съгласно чиито изисквания беше изготвен вариантът. Сетне според практиката режисьорът трябваше да изготви режисьорски сценарий. Той беше готов двадесетина дни по-късно. Отворих го и видях, че почти нищо не е останало дори и от онези сценарий, в който най-усърдно следвах чуждите препоръки. Подадох заявление в Управление на кинематографията. В него заявих, че поради направените промени и изопачавания сценарият е загубил своето обществено значение и поради това като автор не давам съгласието си по така представения режисьорски сценарий да се снима филм. Но за да се използват хубавите снежни дни, снимките започнаха преди обсъждането и приемането на режисьорския сценарий. Следователно не десет, а сто страници възражения да бях написал — все същата полза. Огромният механизъм на кинематографията, бездействувал по моя сценарий пет години, с неочаквана живост се беше раздвижил и смлял моя закъснял опит за съпротива.

Докато съм чакал по автобусните спирки на път към киноцентъра, а сетне и по коридорите, в кабинетите, в кафенетата и във файетата, все пак съм вършел нещо, мислил съм, опитвал съм се да стигна до някакви изводи, натрупвал съм все пак опит, който бих желал да споделя. Според мен ние нямаме достатъчно добри филми не само защото нямаме достатъчно добри режисьори и сценаристи, а защото по-голямата

част от режисьорите имат права, които са прекалено големи за техните творчески възможности. Смятам, че към по-голямата част от нашите кинематографисти трябва да се подхожда със стария принцип, че свободата се дава на тези, които са дорасли за нея. Ние наистина нямаме и достатъчно добри сценаристи, но всеки един сценарист, дори и най-незначителният има известна творческа биография. Той с мъка е публикувал първия си разказ, първото си стихотворение или повест. Срещал е затруднения, преодолявал ги е и най-сетне е стигнал до сценарната комисия. Злополучен или не, пълен с успехи или неудачи, но това все пак е някакъв творчески път, не е завършване на ВИТИЗ или специализиране на кинорежисура в чужбина. Опит, а не диплом; търсене, а не изисквания въз основа на диплом. Получил правото да бъде режисьор, той вече не се нуждае от никакви съвети, от никаква помощ, чуждото виждане му пречи, защото неговото собствено е достатъчно неясно. Поради това, че авторът може да изхаби сто листа хартия, а той — триста хиляди лева за един филм, той почва в отделни, но важни мигове да се смята и триста хиляди пъти по-прав. Той е всичкото в един филм. По цял свят било така и у нас щяло да бъде така. Нека режисьорът да бъде всичко в един филм, нека от един сценарий да остане само името на героя или името на автора, нека той всичко да обърне наопаки, но да е доказал преди това, че от подобни преобръщания съществува вероятност да има полза. Но щом не е доказал още майсторството си, щом раменете му не са достатъчно заякнали, за да понесат огромната тежест на един филм, нека поне да бъде достатъчно разумен и помни, че филмът може да бъде и общо дело, резултат и на общи усилия; авторитетът му ни най-малко няма да се наруши, ако изслуша и мнението на сценариста. И ето тук, струва ми се, е най-голямата слабост на много наши режисьори: въпреки много външни, дразнещи прояви, въпреки чести, но краткотрайни изблици те всъщност нямат достатъчно самочувствие на самостоятелни творци; ако имаха, нямаше да ги бъде толкова страх да слушат и други мнения. Ако знаеха какво искат, сценаристът би могъл да бъде желан гост и добър помощник не само при писане на режисьорската книга, но и на снимачната площадка. Кулите, които градят, са много крехки, затова и чуждото мнение не е полък, а вече буря. Но ако нямат самочувствие, те са длъжни да имат чувството за отговорност, което не е вече личен въпрос, а обществен проблем.

МИЛЧО РАДЕВ

СНИМАЧИ И НАПИСАЧИ

Съвместна работа с кинорежисьора? Настръхвам от това, което ме очаква. Ако трябва да избирам между кинорежисьор и затвор, без колебание ще предпочета да прекарам тия няколко месеца в затвора. Не познавам нищо по-тъпо, безсмислено и безплодно от тия безкрайни часове, когато двама души, затворени в една стая, се разхождат, пушат и от разпарчосания труп на едно изкуство се опитват да съшият манекенно подобие на друго изкуство. Като при това „специалистът“ е режи-

съорт, а асистентът — авторът на сценария. Това е мястото, където съм чул да се говорят най-големите глупости за изкуството изобщо, където се правят поредици от хватки и фокуси, подчинени на едно единствено намерение — да изглеждаме гениални. Боже господи, да можеше всичко това да се записва, човек ще си умре от смях, ако дотогава не е умрял на някое заседание на художествения съвет! Присъствувал съм на фантастични истории, на неподозирани акробации и какви ли не номера, когато кинорежисьорът рече да „прекомпозира“ или „да потърси визуалност“, но най-гениални са кинорежисьорите, когато рекат да правят диалог. Бих могъл да кажа, че „правенето“ на диалог спокойно може да се отнесе като надежден метод за измерване на режисьорската интелигентност. Когато рекат да правят диалог, кинорежисьорите са великолепни. Спомням си един такъв случай. На едно място в сценария на режисьора му дотрябвало любовен диалог и той „измислил“ един нов епизод, в който камерата следи как падат пожълтелите есенни листа и отдолу следва текстът:

Тя: Погледни, когато падат листата, все едно, че се откъсват от сърцето ми...

Той: Така падат нашите чувства...

Тя: И къде ли отиват?

Той: Заспиват тихо върху земята...

Той и Тя са съвременни младежи.

Същият този режисьор по-нататък напъха в сценария ято самолети, което внезапно прелита над главите на героите. Питам го за какво са му тия самолети, а той ми отвърща:

— Те ми носят идеята! Това, което хвърчи, ми носи идеята на филма.

Както и да е. Имам съвсем сериозното намерение да напиша роман за нашето време, чийто главен герой ще бъде кинорежисьор, а основният сюжет — как се прави филм. Много смешна история.

Мисля, че малко изместих темата. Трябваше да говоря за киноизкуството, а аз говоря за кинопроизводството. Не бива да се учудваме, че режисьорът е такъв или по-друг, защото при нашите условия на плано-ново кинопроизводство (планира се именно то, а киноизкуството не може да се планира) всеки ще-годе нормален, съобразителен и нахален гражданин след надлежното техническо обучение в чужбина би могъл да прави кино и даже да претендира, че забавената камера е нова драматургия (или антидраматургия) и това че нищо не се случва и зрителят умира от скука е всъщност нов, белетристичен метод на режисурата.

Преди да продължа за моите впечатления от работата ми с кинорежисьорите, бих искал да кажа няколко думи по сериозната страна на въпроса. В случай, че режисьорът не е набързо огроменото в чужбина хитро момче, а истинският, призваният, талантливият кинорежисьор.

Мисля, че и в този случай не бива да се говори за съвместна работа между автора на сценария и режисьора, защото не съществува никаква форма на колективно изкуство. Изкуството, доколкото е изкуство, е винаги плод на ясно характеризирана индивидуалност. Съвместната работа в смисъл на съавторство, която се практикува у нас, дори в присъствието на двама способни хора, ражда компромисите. Една индивидуалност трябва да се съгласува с друга индивидуалност, за да изчезнат и двете заедно, т. е. да се получи нещо, лишено от онова, което представлява единично негово богатство и художествена стойност. Няма колективно изкуство, има колективно прехранване. Киното трябва да се прави от един автор — или от режисьора, при което сценаристът ще бъде послушен и грамотен НАПИСВАЧ на текста, или от сценариста, при което режисьорът ще бъде СНИМАЧ, грамотен технически изпълнител на авторската идея.

Цялата измислица, наша, родна, за някакви съвместни форми на работа беше опровергана от собствената ни практика. Да не говорим за смешните симбиози, които всички така добре познаваме.

Според мен основната беда в нашето кино не е липсата на сценарии, а на кинорежисьори. Имаше такъв период в нашата история, когато мнозина тръгнаха да следват не друго, а кинорежисура, без да имат и грам талант. И който е започнал да следва, за голямо съжаление при

нашата система винаги завършва. И след като завърши, пристига и за разлика от много други страни, вместо да се учи още десетина години (каква полза!), получава в ръцете си огромен бюджет и правото да работи. И идва първият филм, който при най-голямото снизхождение на критиката и публиката ясно показва, че другарят с кинорежисьорската диплома трябва да се преквалифицира, но пък следва трагичният факт, че по всички държавни планове той е бройка, т. е. запланувано е, че трябва да има такава бройка. И бройката кинорежисьор започва да доставя на българското изкуство бройките филми. Вторият филм винаги е много зле, при третият клиничната картина е ясна, но човекът прави филм за чест и прослава на незнайния войн, който го е пратил да учи кинорежисура. Разбира се, оправдания много — главно сценария. И като се прибави тихият хленч пред отговорните институти и великият закон за взаимопомощта между бездарниците, става ясно, че бройката ще си съществува до влизането ѝ в пенсионния фонд.

Ако човек рече да направи извлечения от протоколите на художествените съвети за изказванията на някои режисьори, ще се хване за главата. Да не говорим за отсъствието на разбиране, на умение, на интелигентност. Ще бъдем направо удивени, че няма дори и елементарните професионални познания. В замяна на това пози колкото щеш, заучени приказки, полуинтелигентски фойерверки. Или както казваше един приятел — те стават с Фелини, закусват с Антониони и допускат до обед най-много Годар.

Не искам да бъда разбран, че това се отнася за всички наши кинорежисьори. Между тях има действително кадърни хора, но какво са двама или трима души!

И все пак ако ме запитат трябва ли да махнат някого, аз ще извикам: „В никакъв случай! Ако рекат да махнат, сигурно ще си отиде той, който може да прави кино.“

Трагедията на нашата кинематография обаче не се изчерпва само с режисьорската трагедия, която е главната. Към това трябва да се прибави и нашата трагедия, на сценаристите, както и трагедията на началниците. И като към това прибавим обективно съществуващите трудности, грубата намеса на всеки случаен ръководител, който иска да се правят неща, които нямат нищо общо с изкуството, и който вижда художествените задачи на кинематографията не по-различни от тях на ДСП „Реклама“ плюс сложните лични взаимоотношения, става ясна безнадеждната картина на кинематографията.

Мисля, че там всичко трябва да почне отначало, без декрети, назначения и уволнения. Просто съвсем отначало. Да се освободи чисто поле и върху това поле да останат онези, които могат да правят кино, призваните режисьори и призваните сценаристи. Има ясни и доста обективни показатели, чрез които може да се установи кой е призван и кой не е призван. И именно призваните ще направят немислима досегашната практика на полуидиотски отношения между сценаристи и режисьори, филмът ще има един автор, ще носи неговия почерк, ще бъде негов успех или неуспех. Процедурите ще се опростят, защото ще се приказва на един език — този на автора на филма и компромиси няма да се правят. И тогава сигурно ще има слаби филми, но ще се знае чий е филмът, пък и всички могат да простят слабостите на един майстор.

Пиша тия последни редове с чувството, че говоря за двайсет и петия век. И едновременно виждам лицата на много хора от нашата кинематография, които снизходително ми казват:

— Защо се правиш на луд! Оня, твоя режисьор, дето му хвърчат идеите, пак ще получи следващия си филм, а тия, дето могат, пак ще си останат със скръстени ръце! Такава е играта!

ГЕОРГИ МАРКОВ

бележки на писателя

Като дългогодишен редактор в игралната студия искам да споделя някои мисли и впечатления от работата си с писателите. Назярно не ще успея да осветля всички аспекти на взаимоотношенията между литературата и киното, може би в някои свои наблюдения и констатации ще бъде неправ, но положително от тия мои бележки ще може да се получи, макар и частична представа за сериозността и сложността на проблемите, стоящи между кинематографията и писателите.

Едно е безспорно — киното не би могло да съществува без литературата поне у нас, където идейно-естетичната му роля е доминираща и на него се гледа като на пълноценно и много важно изкуство. Дали литературата би могла да съществува без киното е друг въпрос. Вероятно — да, както е съществувала допреди няколко десетилетия и в същото време — вече не, защото ще загуби една значителна част от своята публика — тази част, която не е прочела нито една книга през живота си, но е ходила поне веднъж на кино.

И все пак киното е това, което се нуждае повече от литературата — както от нейните създадени вече произведения, така и — главно — от днешните ѝ творци. Наистина абсурдно е да се смята, че една социалистическа кинематография може да функционира и да се развива без участието на писателите. Подобно на националния театър, който не може да разчита само на обиграни театрални-драматурзи (артисти, режисьори и др.), и кинематографията се обляга освен на професионалните сценаристи и на творци от всички жанрове на литературата — белетристи, поети, есеисти, драматурзи. Това не е каприз или снобизъм — да имаме непременно писател в репертсара, а необходимо условие за обогатяване на киноизкуството с различни индивидуалности и натюрели, с интересни гледни точки за живота, с мъдрост и авторитет.

Дотук между писателите и кинематографията почти никога не е имало принципи ни различия. Споровете и огорченията, разприте и обвиненията започват след това и се дължат на две основни причини: надценяване и генерализиране на участието на писателите в киното под предлог, че поради важността на това изкуство в него трябва да бъдат привлечени на всяка цена най-изтъкнатите поети и белетристи и второ, недостатъчно внимание, уважение и разбиране на писателския труд от страна на кинематографията като цяло и по-специално от страна на режисьорите.

Тук вече нещата започват да се усложняват и преплитат и често става трудно, дори невъзможно да се посочи първоначалната вина, да се разграничат обективните от субективните пречки. Писателите се оплакват от некомпетентността и невежеството на кинематографистите, а редакторите и режисьорите недоволствуват от непригодните за реализация сценарии на писатели. В някои случаи са прави едните, в други — вторите. Собственият ни опит е пълен със съответни примери. Сблъскавали сме се както с неоспоримо слаби сценарии, написани от автори, чиито произведения в другите жанрове са несравнимо по-добри, така и с прояви на неквалифицирани и повърхностни оценки, на своеволни и несръчни преработки и дори на опити за авторствуване върху чужд труд от страна на режисьори.

Резултатите са били винаги еднакво печални и за киноизкуството, и за нормалното сътрудничество с писателите.

На какво се дължат първата група от случаи?

Като махнем настрана неизбежните за всяко изкуство творчески несполуки, причините за ниското качество на сценариите на някои иначе добри писатели са две — явното или скрито, осъзнатото или неосъзнатото подценяване на сценария като равноправен литературен жанр и произтичащото от това нехайно отношение към законите на този жанр. На лице е едно странно противоречие — от една страна, се придава толкова огромно и бих казал, дори съдбоносно значение на участието на писателите в киното, а от друга — към това участие се пристъпва най-често неподготвено, недостатъчно сериозно, някак между другото. Понякога в дъното на това отношение стои един по-невинен, но не по-малко решителен факт — за сценарна работа се залавят (било по своя воля, било в изпълнение на криворазбран дълг към народа) писатели, които нямат никакъв интерес към киното, не го обичат и познаят и не са гледали филми от години. Не е възможно да се разчита на успех при такова отношение към едно изкуство, което, без да е някаква недостъпна, мистична зона, има като всяко изкуство своя специфика, свои тънкости и тайни, ако щете дори и свои чисто професионално-занаятчийски прийоми. Изобщо превратното и дълбоко погрешно убеждение, че големият писател не само трябва, но и може да създава шедеври във всяка област на изкуството си, заедно с вътрешното подценяване на трудностите на сценарния жанр и фактическото му непризнаване за пълноценен литературен вид са причинили и продължават да причиняват сериозни вреди на нашето киноизкуство и на отношенията между писателите и киното.

Разбира се, изключения има и на тях ние дължим онова ценно и значително, което сме създали досега в областта на игралния филм. Най-ярък пример за такова изключение е Валери Петров. Неговите сценарии са доказателство не само за талант, който личи и в поезията му, но и за сериозно и задълбочено овладяване на най-скритите и неуволими с просто око закони и особености на киното. И не случайно, попаднали в ръцете на талантлив режисьор, тези сценарии донесоха едни от най-големите успехи на нашия игрален филм.

Но примерът на Валери Петров е показателен и с друго. — Социалната, промислена кинодраматургична основа затваря вратите пред всякакви опити за намеса в работата на автора. Защото, за да бъдем справедливи и обективни, трябва да признаем, че са се намирали и все още се намират кинематографисти — редактори, режисьори или ръководни кадри, които с лека ръка са склонни да налагат поправки и преработки на сценариите по свой вкус и разбирания, а понякога дори и сами да извършват тези преработки.

Тази намеса, това опекуство над писателя, колкото и да е напоследък на изчезване, е донесло чувствителни вреди и пакости на нашия игрален филм, на атмосферата в нашите среди. Понякога за подобни прояви може и да е имало основание, но най-често те са били израз или на най-обикновена некомпетентност, или на зле прикрити авторски амбиции, довеждали не един режисьор до печални художествени резултати.

Впрочем зад тая не съвсем рядка режисьорска болест се крият не само неосъществени мечти и комплекси. Има режисьори, които дълбоко в себе си не вярват в желаната необходимост от строга и завършена литературна основа, а разчитат на инвенции по време на снимките, на импровизационни похвати по отношение на диалога, на скрита камера. За всичко това те се позовават на опита на творци от типа на Фелини, Годар, Ален Рене или на някои от младите чешки кинодейци, които снимали без определен сценарий, често по свой собствен сюжет или дори само идея и въпреки това правели чудеса.

Отделни частични успехи по този път могат да се постигнат и у нас. Ние имаме режисьори с богато въображение, с професионална култура и свежи наблюдения от живота. Но това са ужасно редки, почти единични случаи. Останалите наши режисьори, а те са мнозинството, не биха могли да издържат и най-снизходителното сравнение с таланта и огромния творчески юпит на посочените имена. Как бихме могли тогава да очакваме от

тях една комплексна и универсална годност във филмовото творчество, включваща чисто писателски, откривателски качества, висока култура на диалога и тясно професионално режисьорско майсторство? Явно подобни тенденции, доколкото съществуват все още, не биха били полезни за нашия игрален филм. Пътят е другаде.

Трижливото издирване и спечелване на автори — и млади, и по-възрастни, чиито творчески натюрел, влечение и интереси към киното са безспорни и които могат не само да подхранват филмовото ни производство с качествени сценарии, но и да обогатяват неговите изразни средства, да проправят пътя за новаторски дирения и експерименти, които са особено, бих казал, жизнено необходими за киноизкуството.

От друга страна — да повишаваме ежедневно кинематографската си квалификация и да снимаме филми, говоря, разбира се, за режисьорите, непрекъснато, развълнувано, с творческо горене, но с уважение и разбиране на авторите, в тесен, другарски контакт с тях, както са работили и работят редица дейци на световното кино.

Разбира се, за такова идеално развитие на нещата са необходими преди всичко благоприятни условия около и в кинематографията, нужно е доверие и търпимост между автори и режисьори, атмосфера на обществено признание и поощрение на трудната и отговорна филмова професия.

Тогава пречките и недоразуменията, конфликтите и трудностите между писатели и кинодейци ще се разсеят и стопят и пред нашето киноизкуство ще могат да се разкрият простори за зряло и плодотворно бъдеще.

ЛЮБЕН СТАНЕВ

А. КУКАРКИН

ДЕСЕТАТА МУЗА ИЛИ ДЕСЕТАТА ЖЕРТВА?

Киното стана важно явление на обществения живот и съвременният свят вече е немислим без света на киното.

Увеличаването на задграничните филми по нашите екрани задълбочи интереса на съветските зрители към процесите, произтичащи в киното на капиталистическия Запад. Този интерес се засилва и от редовно провежданите Московски международни фестивали, и от седмиците на националните кинематографии от различните страни, които се организират по принципа на културната размяна.

Обаче отделните образци не дават възможност да се съди за господстващите тенденции. Особено ако се има предвид, че най-често — и това е закономерно — у нас се прожектират филми на прогресивни майстори. Между това основният поток на буржоазната, така наречена комерческа кинопродукция, е като цяло сложно явление. Още по-многогранно и противоречиво по своите идейно-естетически позиции е „сериозното“ киноизкуство на Запад, което съвсем не е винаги адекватно с понятието прогресивно кино.

Размерите на статията не позволяват да се анализира творчеството на отделните майстори. Нейната цел е по-ограничена: да се разкрият само общите тенденции на съвременното западно кино.

1.

Италианският продуцент Карло Понти пусна неотдавна филма „Десетата жертва“, който в шеговита форма проектира в бъдещето днешните, толкова разпространени в империалистическите страни повели на апресията и човекоनावистничеството. Принудени да се откажат от воденето на войни, заплашващи с всеобщо изстребление, „хората на практическия ум“ са узаконили убийствата „на строго индивидуална основа“. Героинята на филма, млада американка, извършва своите „подвизи“ с неотразима грация, настройвайки по съответния полуоперетен начин и зрителите.

Този филм-бурлеска въпреки елементите на пародия като в огледало отразява някои типични черти на комерческия кинематограф. Този кинематограф е приучил масовия потребител на всеядност към това, че дори убийствата и трупове са станали обикновени атрибути на смеха. И ако се сравни филмът на Понти с литературния източник — горчивият разказ на американския писател-фантаст Роберт Шекли, ще се видят способните за премахването на сатиричните мотиви в подобни произведения.

Комерческото кино е преди всичко продуцентско кино; сценаристът, режисьорът, актьорите са всъщност само служители, изпълняващи волята на своя стопан.

нин-работодател. Показателно в това отношение е признанието на такъв уважаван режисьор, един от основателите на неореализма, като Виторио де Сика. Говорейки за неща, несравнимо по-крупни, отколкото „Десетата жертва“, той написа през септември 1965 г., че през последно време „му се е наложило да се приспособява“, „Златото на Неапол“, „Чочара“, епизодът в „Бокачио 70“, „Вчера, днес, утре“, които аз поставих за Понти, с неизменното участие на София Лорен — писа де Сика, — имаха голям търговски успех, но в тях няма издържаност докрай и главната душа, каквито имаше в моите първи работи. И това ме измъчва. Това са именно филмите, които не трябваше да поставя.“

Настъпилата ера на продуцентската диктатура се оценява в Италия като най-важната причина и едновременно като симптом на кризата на съвременното национално кино. Видният прогресивен киновед Уго Казираги отбелязва („Календарно дел пополо“, IX, 1965), че неореализмът, роден от антифашистката Съпротива, представляваше членен отряд на италианската демократична култура и възниква изключително „благодарение на усилията на творческите и технически работници, а не благодарение на продуцентите. Като излязоха на световната арена, нашите крупни продуценти извършиха голяма грешка, следвайки антинеореалистическата политика на клерикалните правителства, а по-късно също така погрешно, опитвайки се да се съревновават с американската кинематография върху нейния терен, използвайки нейните рецепти (залагането на кинозвездите, на „зрелищността“ и т. н.). „В резултат, писа Казираги, италианското кино не излиза от състоянието на перманентни кризи.“

Има достатъчно основания за песимистическа оценка на сегашното положение в италианската кинематография. За десет години, като се започне от 1965 г., кинотеатрите на страната загубиха 136 милиона зрители.

В една или друга степен това важи и за други страни на Западна Европа. В ГФР посещенията на кинотеатрите примерно през същия период се е намалило два пъти, във Франция — почти два пъти. Диктатурата на продуцентите може би още не навсякъде е получила еднакво развитие, но нейните резултати се отразяват повсеместно. Италия е водещата западноевропейска кинематографическа държава и всички процеси придобиват там само по-завършени форми. Толкова повече, че почти две трети от своите филми тя пуска съвместно с Франция и римският курс незабавно се отразява в Париж.

Завършен продукт от всевластието на кинопродуцентите са и английските филми за похожденията на агента от разузнаването „с право на убийство“ Джеймс Бонд, снети по романите на Флеминг. Показателно е мнението на хората, продали на продуцента своите способности, за героя, чийто образ са възплътели на екрана. „Джеймс Бонд е ужасяващо тъп — писа специален режисьорът Теренс Янг-през началото на 1965 г. в парижкия седмичник „Нувел обсерватор“ — ...Поведението на Бонд е поведение на фашист, на образцов хитлеровец от главорезите на СС... Неговите постоянни противници са хора с друг цвят на кожата или комунисти, по такъв начин той освен всичко друго е и расист, а още и антикомунист.“

Изчерпателна характеристика! Не изостава от режисьора в такъв род признания и изпълнителят на главната роля Шон Конери. И режисьорът, и особено актьорът Конери са хора несъмнено талантливи. Но от техните признания следва само един извод: те двамата имат своеобразна представа за отговорността на художника.

За съжаление в това отношение те не са сами. Защото биха ли могли в противен случай да процъфтяват продуцентите? Да се задоволяват само със занаятчийските имитации, които се фабрикуват на Запад, стана вече за тях равносилно на банкрут: зрителите все по-неохотно отиват да гледат празните мелодрами, пищните суперколоси на псевдоисторически и митологически теми или бездарните приключенски ленти. Публикуваните през последно време статистически данни свидетелствуват за непрекъснатото понижаване на интереса към тях. Това принуди по-далновидните западноевропейски продуценти да заложат на нова и решителна карта — преди всичко изкуството на драматургията, режисурата и актьорската игра, приближаването на професионализма в развлекателното кино до „големия“ кинематограф.

За завоюването на престиж и — не на последно място — за „окротяване“ на опърничавите, но талантливи майстори продуцентите пускат понякога сериозни филми. Но все пак тяхната главна цел е да насочат творческата мисъл на сценаристите и режисьорите към модернизирани на традиционните развлекателни жанрове. В отделни случаи това се постига и чрез актуализиране на тематиката (в допустимите естествено предели от гледна точка на продуцентите).

Примери за първото са „Десетата жертва“ и филмите за Джеймс Бонд. Големият

мият успех на последните не позволява просто да се махне с ръка над тях. Нужно е все пак да се разбере с какви средства е бил постигнат този успех. Това, че филмите за Бонд плащат данък на „студената война“, още нищо не обяснява. Според признанието на такъв многоопитен продуцент като американеца Винсент Шерман, „античервените филми обикновено претърпяват фиаско“. Неприемането от страна на народните маси на идеологията на антикомунизма действително неизменно се отразява отрицателно върху касовите сборове на подобен род продукции. И създателите на екранния Джеймс Бонд се постаряха да „смекчат“ неудържимия антикомунизъм на неговия литературен прототип, във всеки случай да го прикрият с маската на гротескната условност. Намериха се буржоазни критици, които побързаха с това основание да обявят изобщо цялата серия за някакво невинно гротескно зрелище.

Това, разбира се, не е така. Филмите за Бонд са преди всичко аморални, защото заличават границата между понятията за доброто и злото. А култът на „силната личност“, в каквито и форми да се проявява, отговаря на всички антихуманистически стандарти на индивидуалистическата философия.

Но иронията действително пронизва тъканта на филмите и тъкмо тя очевидно поставя отпечатък на необичайност, на новост върху третирането както на образа на супермена, така и на неговите похождения. Нека да започнем с това, че в стълкновенията със своите противници — тайнствения доктор Но, който възнамерява да пречи на американците да пускат ракети в космоса, или международния гангстер Голдфингер, измислил план за радиоактивно заразяване на златния запас на САЩ, за да повдигне курса на златото, което изобилно е събрал — във всички стълкновения с тях Джеймс Бонд претърпява неуспех. Всички негови хитрини са разкрити от враговете; повален и безпомощен, той не веднъж е обречен на заклание.

Свръхчовек, надарен с всички задължителни атрибути — смелост, решителност, сила, обаяние — и изведнъж търпи поражение! Такова нещо още не се е случвало!

Противниците на Джеймс Бонд всеки път се канят да го убият не по някакъв „банален“ начин, а като прилагат най-нова техника. Например да го разрежат с лъч на лазер или да го вдигнат във въздуха заедно с водородна бомба. Това е смешно, но още по-смешно е, че Джеймс Бонд излиза невредим от всички невероятни затруднения. Нещо повече, в края на краищата той взема връх над безчислените си неприятели. И само благодарение на съдействието на нежната красавица, която не се е оказала в състояние да противостои на магнетичното влияние на неговото мъжко съвършенство...

Много зрители могат да се забавляват от комедийните условности на, така да се каже, втория план, които лежат на повърхността. Телохранилелят на Голдфингер носи магическа шапка, периферията на която, подобно на ножа на гилотината, отрязва главата не само на човек, но дори и на мраморна статуя. И с такива буфонадни реkvизити са запълнени едва ли не всички кадри.

А киноснобите — които също не са малко — трябва да получат удоволствие от разгадаването на шарадите-метафори. Спасявайки се например от подземieto, където го е затворил доктор Но, Джеймс Бонд разрушава решетката, по която тече ток и първото допиране до която предизвиква избухване на силен огън; след това той дълго пълзи по тръби, в които нахлуват потоци вода. Храна за разума не кой знае каква, но удовлетворението от собствената досетливост („Аха! Това означава, че Бонд е минал през огън, вода и медни тръби!“) може би ще погъделичка нечие невзискателно тщеславие.

И така меню едва ли не за всички вкусове. Едни ще разберат истинската му цена, други ще го погълнат, без да са си дали сметка. Но парите си ще оставят в касата и същевременно ще получат, нравя ли им се това или не, голяма порция цинични дитирамби на насилието и жестокостта, на култа към „силната личност“ и на героя на „студената война“, който не разсъждава и е готов на всичко.

Да се приготи такава меню е също своего рода изкуство. Но в природата на комерческото кино се крие разяждащ недъг: веднъж намерено то веднага става обект на трескав бум. Десетилетията в историята на комерческото кино са десетилетия на експлоатация и умъртвяване на кинематографическите открития. Няма съмнение, че такава съдба очаква и днешният екранен кумир Джеймс Бонд. Всъщност това вече става: неотдавна е пуснат четвъртият филм за похожденията на Бонд, запланирано е екранизирането на още седем романа на Флеминг; едно-



Из филма „Четири дни на Неапол“ с участието на Жан Сорел

временно са пуснати в производство десетки филми-близнаци в САЩ, Италия и други страни. Поредният конвейер на шампи заработи с пълна сила.

Ако се опитаме да посочим някои господстващи тенденции в съвременното комерческо кино изобщо, то и тук може да се направят въпреки разнообразието му определени и често сходни изводи. Защото шампите — тия своего рода продуцентски печати — господствуват съвсем не само в антихуманистически тенденциозните филми, но и в „чисто“ развлекателните ленти.

Днес е все по-трудно да се поднасят сериозно на зрителя лишени от мисъл приключенски или мелодраматични истории. Поради това започнаха да им поставят подправката на откритата или полускритата насмешка („Фантомас“, „Човекът от Рио“, „Милото семейство“). Авторската ирония над собствените измислици не винаги спасява филма от баналност или пошлост, но тя все пак подкупва зрителите и свидетелства за стремежа на комерческия кинематограф

някакси да се приближи до порасналите изисквания на аудиторията.

По такъв начин иронията става отличителна черта на много филми от днешното комерческо кино. Тя се използва с различна степен на умение, но — както и да се проявява — именно иронията нерядко става универсалният ключ, който отваря кесите на хора от различни възрасти и професии.

Приложението на ироническия похват има отдавнашни традиции в киното. Чаплин го овладя, за да изобличава пороците на капиталистическата система. Трагикомическото възприемане и изображение на действителността при много крупни майстори имаше дълбоко основание и преди всичко се диктуваше от характера на епохата. Максим Горки веднъж отбеляза, че капиталистическият свят му прилича на чудовищна трагикомедия. Трагичното в тоя свят е свързано със страданията, които той носи на хората, комичното — с отживялата форма на живота, с устарелите норми, морал, обществени институти.

През наше време тоя характер на капитализма се проявява особено отчетливо. Не е удивително, че все по-голям брой истински художници органически съчетават в своите произведения високия драматизъм с елементите на ирония, сарказъм и сатира, макар че разговарят за най-серизони неща; за войната и мира, за фашизма и демокрацията, както и за бедността и социалната несправедливост, за възпитанието на младежта и изостаналостта на нравите, за враждебността на буржоазното общество към човека. Ако се обърнем към италианското кино от последните години, „Походът към Рим“ на Дино Ризи, „Развод по италиански“ и „Прелъстена и изоставена“ на Пиетро Джерми, „Всички по домовете“ на Луиджи Коменчини, „Бум“ на Виторио де Сика или „Те въряха след войниците“ на Валерио Дзурлини представляват в това отношение ярки образци.

Находчивите продуценти с готовност се нахвърлиха на откритата златоносна жила, изгонвайки при това високия драматизъм и сатирата, но оставяйки като дан на времето само повече или по-малко добродушната ирония. А понякога те използват приетата от зрителите тематика и форма на изложение за преки фалшификации, като маскират по всякакъв начин реакционните идеи, доколкото вече е станало трудно открито да се агитира за тях. Така се появи например италианският филм „Успех“, в който под формата на разобличаване на жаждата за печалба се съдържа призив към смирение и пасивност.

Доколкото стана дума за своеобразните начини, с които комерческият кинематограф използва злободневната тематика, трябва да направим уговорката, че стремежът към нейната „актуализация“ се наблюдава не само във фарсовите фалшификации от подобен род, но и в много празни развлекателни произведения. И това е също дан на времето, един от пътищата за приспособяване към изискванията на съвременния зрител. Дори в такъв „лек“ френски филм като комедията „Господин“ все пак се съдържа умерено изобличаване на буржоазните нрави.

По-сложно стои въпросът в английския филм „Скъпа“. На пръв поглед изобличението тук е главната цел. Разказваната във филма история на младата жена като че ли служи за илюстрация към думите на един от персонажите в това произведение: „Лондон е град, който преработва доброто в зло.“ А началните и заключителните кадри, в които са показани рекламните щандове на списанието „Идеалната жена“ с поставените в тях портрети, и собственият разказ на героинята за това, как се е издигнала от низините във „всичкото общество“, представяват някаква сатирическа рамка на цялото повествование.

Жестът е направен. Белезите за поредната вариация на спечелилия някога популярност филм „Пътят към висшето общество“ по романа на Джош Брейн са налице. Но жестът увисва във въздуха, без да получи опорна точка, а обещанието за социално изследване се превръща в тривиален адюлтер. Героинята на филма търси само развлечения, тя е празна, цинична, развратена. Ако във филма има елемент на осъждане, то той се отнася изцяло към образа на героинята, незащитеното общество, което преработва, както това се декларира, доброто в зло. В резултат многообещаващата ироническа рамка от рекламни щандове на списанието „Идеалната жена“ обхваща несъответно тясно съдържание, само някакъв частен детайл, носещ каквато и да е мисъл и обобщение. Затова пък авторският (или продуцентски?) стремеж да се покажат повече пикантни моменти е намерил тук благодатна почва.

Филмът „Скъпа“ показва по какви релси върви „актуализацията“ на те-

матиката в комерческото кино. Такава или почти такава трансформация става и в други случаи, а подражателността не рядко се проявява още в заглавията. Достатъчно беше да излезе „Сладък живот“ на Фелини и на екраните нахлуха неговите обезцветени копия и вариации: „Горещ живот“, „Бурен живот“, „Неуреден живот“, „Частен живот“ или откровено спекулативни упражнения („Кучешки живот“, „Кучешки живот № 2“).

Появата на обезцветени или уродливи имитации на „Сладък живот“ от Фелини не е единичен факт. Успехът сред зрителите от всички страни на японския филм „Рашамон“, в който Куросава сполучливо е използвал похвата за показване едни и същи събития от различните гледни точки на действащите лица, веднага породил маса подражания. Успехът на жанра „киноалманах“, в който плодотворно работиха и продължават да работят мнозина видни представители на световния кинематограф, доведе до пускането на безчислени занаятчийски филми-сборници от новели („омнибус-филми“, както иронично ги наричат).

Комерческото кино съществува в значителна степен благодарение на паразитното използване на откритията на сериозното киноизкуство. И ако истинските художници постоянно напругат силите си в търсене на нови форми и нови средства, способни по най-добър начин да възпълнят едно или друго дълбоко съдържание, то комерческото кино алчно се вкопчава в тия форми и средства, за да влее в тях извратено или разводнено-тривиално съдържание.

Така се разменят една за друга монетите в крупната игра, която непрекъснато се води на западния кинопазар. Крупна, доколкото комерческите филми съставляват най-малко девет десети от цялата продукция, която се намира в обращение.

За пътищата, по които комерческото кино се приспособява към изискванията на зрителите, за неговия конформизъм може да се говори много. То използва всички средства, за да покрива с розов вуал съзнанието на зрителите, за да променя храната на ума със стандартни сурогати. Политиката на действителните стопани на комерческото кино, преследващи общи касови и частни касови цели, не позволява на западната киноелетристика в масата си да стане това, което тя при своята популярност е длъжна да бъде: средство за здрав отдиш, за тънко естетическо възпитание, област за свободно приложение на художествените таланти. Срещашите се изключения не могат съществено да се отразят върху общия извод.

2.

На Запад обикновено на комерческото кино противопоставят кинематографа, който наричат ту „сериозен“, ту „проблемен“, ту „интелектуален“. Отсъствието на единен обобщаващ термин не е случайно. В известна степен то е последица на необичайната многоплановост, на различния характер на едно явление, неизмеримо по-значително, отколкото комерческото кино, макар че количествено то не може да се сравнява с него.

Историческите събития на нашия век и задълбочаването на антагонистическите противоречия в капиталистическото общество принудиха най-мислещите и честни художници включително и тия, които не стояха на напредничави позиции, да се отдалечат от субективизма и да осветляват едни или други животрептящи въпроси на съвременността, да ги поставят правдиво, а понякога и да им дават отговори. Условията на живота и на творчеството при такива художници, всекидневното влияние на отровната идеология на буржоазния индивидуализъм усложнява освобождаването им от старите възгледи. Неприемайки капиталистическата действителност, повечето западни дейци на културата не отиват подалеч от развитието на критическите тенденции и не въздействуват още със силата на художествения пример за разпространяването и утвърждаването на новите представи за обществото, за човека, за красотата, за труда, за морала.

В следвоенното изкуство и литература на Запада се зароди направлението на неореализма, което в най-добрият си образци излизаше извън рамките на критическия реализъм. Неговата основна заслуга бе възприемането на идеите на социализма и преди всичко идеите на човешката солидарност, за единство на експлоатираните. Обаче това възприемане оставаше често стихийно, неосъзнато до край. А отсъствието на ясно разбиране на закономерностите и перспективите в съвременното развитие на човешкото общество нерядко довеждаше до безизходност. Това постави редица художници идейно и творчески в задънена улица. Появиха се „розови“ и епигонски произведения, които само имитираха похватите на



Сцена от филма „Made in Italia“

неореализма, но бяха лишени от неговата социално-демократическа същност; зачестиха случаите на сближаване на неореалисти с комерческото кино.

Заедно с това по-нататъшното развитие на социалните мотиви логически обуслови конкретизирането на другите майстори с прогресивни позиции. Не само продължаваха да излизат филми, напълно издържани в духа на неореализма („Генерал де ла Ровере“ на Роселини), но започнах да си пробиват път произведения, задълбочаващи неговата политическа и социална насоченост. Несъмнено постижение на съвременното прогресивно киноизкуство в Италия е набелязващият се стремеж към ново осмисляне на обществените процеси и към търсенето на герой, който смело се намесва в тия процеси. Например във филма „Другари“ на Марио Моничели е направен опит да се покаже организираната борба на пролетариата. Интерес представляват и група филми, поставени в маниера на „документалната реконструкция“. У нас е добре известен най-добрият от тях — „Четири дни на Неапол“ от Нани Лой, където старателно са възстановени истинските факти на народната борба с фашизма.

Разслоението на неореализма бе способствувано и от външни обстоятелства: разцеплението на антифашистките сили, настъплението на реакцията, а от друга страна — растежа на политическото съзнание на италианския народ.

Що се отнася до кинематографията на повечето останали страни на Западна Европа, то нейните процеси напояваха някакво копие на италианското кино. Отначало се прояви непосредственото влияние на неореализма, след това възникна подобие на няколко самостоятелни национални школи, които бяха наречени френска „нова вълна“, английско „свободно кино“ и т. н. Майсторите, които бяха причислени към тия течения, биха могли да бъдат обединени в тях с неизмеримо по-голяма степен на условност, отколкото неореалистите. А процесите

на разслояването започнаха да протичат тук още по-бързо, отколкото в Италия.

По такъв начин за еволюцията на съвременното западно киноизкуство е показателно разграничаването на силите. Това е закономерно. И не по-малко е закономерно, че сблъскването на мирогледите, на творческите методи, на художествените форми в киноизкуството на капиталистическия свят, раздиран от мъчителни противоречия, става не еднолинейно, то не се побира напълно в никакви строги рамки. Наред с филмите, в които съвсем определено изпъкват изходните идейни позиции, съществува друго киноизкуство, в което се наблюдава извънредно сложно преплитане на обективността със субективизма, на реализма с ирационализма, на оптимизма с песимизма. Борбата на тия противоречиви тенденции протича в дадения случай не между направления, а в самото творчество на един или друг художник. Непосредствени причини, обусловили такова раздвоение в съзнанието на художниците, бяха загубването на надеждата за близко социално обноваване за страната, която подхранваше в първите следвоенни години неореализма, и — като реакция срещу това — засилилото се влияние на идеите на индивидуализма, специално на екзистенциализма.

Според разпространеното мнение за значителна част от съвременното западно киноизкуство е характерно раздробяването на „индивидуалности“. Явило се своеобразно отражение в киното на отдавна започналите процеси на атомизация в самото буржоазно общество и разцеплението на личностите, изгряването върху екранния небосклон на такъв род „звезди-индивидуалности“ със свой собствен кръг от теми, със своя поетика стана знаменателен и социално значим факт.

Произведенията на съвременните постнеореалисти, ако те могат да бъдат наречени така, открито противостоят на платформата на неореализма (макар че някои от тия режисьори на времето си бяха негови крупни представители). Може би най-типичният представител на постнеореализма Микеланджело Антониони изрази своето кредо със следните думи: „Струваше ми се, че е много по-важно не толкова да се анализират взаимоотношенията между героите и средата, колкото да се спира на самия герой, да надникна в душата му.“

Възпяването на хорската солидарност, изследването на взаимоотношенията на човека с обкръжаващата го среда се сменяха у Антониони, Федерико Фелини и у други постнеореалисти с темата на затвореността и самотата. Разбира се, самотата не на човека „изобщо“ — какъвто в природата не съществува, — а на човека, неспособен за „комуникабельност“, болезнено преживяващ отдалечаването от стария свят и отсъствието на връзки с новия. Разглеждането на такъв човек като „затворена монада“, изключителното внимание към неговите душевни преживявания крайно ограничи кръговете на художниците. Повечето персонажи, да кажем, от последните филми на Фелини са (ползвайки се от термина на Пазолини) персонажи-предлози, с помощта на които той разкрива своето вътрешно „аз“. „Преди всичко мен ми харесва да говоря за самия себе си“, отбелязва веднъж режисьорът в беседа със студенти. Това не означава, че всички персонажи на Фелини са автобиографични. Същността на въпроса тук е в друго: те отразяват атомизацията на неговата собствена личност Доли в такава изобличителна мументална фреска като „Сладък живот“ вече имаше немалко персонажи-предлози и преди всичко страничният наблюдател, неспособен за никакво действие, журналистът Марчело. А в следващите филми „Осем и половина“ и „Жулиета и духовете“ свеждането на критическата тенденция за изобличаване на буржоазното общество към тясно психологическите мотиви продължи да се развива.

Еволюцията в творчеството на Антониони може би е още по-показателна. От филм във филм все по-фатално става у него разпадането на всякакви връзки между хората, задълбочава се анализът на уморения и сломен човек. Неговото безволие и пустота се разглеждат като някаква „норма“ на съществуването — друг в съвременния свят не можеш да бъдеш. В „Червената пустиня“ образът на такъв човек е доведен до химически изчистено състояние: героиня на филма е просто ненормална поради преживяната от нея автомобилна катастрофа. Кинометафорите от предишните филми станаха тук откровен клиничен случай. Кръгът се затвори, поставена е последната точка. Антониони изчерпа своята тема. И неговото сегашно отиване в комерческото кино само доказва това.

Произведенията на постнеореалистите сумарно обогатиха изкуството с проживяването на кинематографа във вътрешния свят на човека. Но естетизацията на психологическия анализ, както това справедливо отбелязва поетът, режисьорът и филологът Пиер-Паоло Пазолини в своя доклад на фестивала на „новото кино“, който се състоя през лятото миналата година в Пезаро, неизбежно довежда до

концентрация на вниманието върху стила и неговите възможности. „По такъв начин — казва Пазолини — истински герой на това ново кино се оказва стилът“, което служи за „предвестник на общо и силно оживление на формализма, който е типичен „среден продукт“ на съвременната култура.

Приматът на формата над съдържанието като краен резултат от дейността на постнеореалистите се проявява и в последния декадентски филм на Лукино Висконти „Мъглявите звезди на Голямата Мечка“. Самият Висконти някога иронизираше (критикувайки „Сладък живот“), че само смъкването на дрехите и разголването на язвите не струва толкова скъпо и че от това никой няма да умре. Толкова повече, че буржоазията обожава да ѝ показват по такъв начин колко е ужасна. Това сподед думите на Висконти е само ласкателство наопъки: излиза, ако тя е болна, че до смъртния си край е цялата вселена, поне във всеки случай цяла Италия. А Италия не е на умиране. Буржоазията няма да изплашиш със Страшния съд. Опитайте да покажете стачка — и ето този филм ще забранят без всякакви разговори...

В „Мъглявите звезди на Голямата Мечка“ Висконти дори не се е издигнал до равнището на „свалянето на дрехите и разголването на язвите“, което сам някога признаваше за недостатъчно. В този филм той е противопоставил себе си на себе си като автор на патетичните произведения „Земята трепери“, където издигна образа на бунтаря Валастро, и „Роко и неговите братя“, в заключителните епизоди на който създаде, макар и шрихиран, но все пак портрет-обещание на работника и революционера Чиро, сякаш формулиращ целия социологически извод на авторските размисли.

Определилите се тенденции в развитието на постнеореализма внушават най-сериозна тревога на прогресивната общественост в Италия. Те се разглеждат от нея като характерни и разпространени тенденции на съвременността, при това не само в средата на кинематографистите, но изобщо сред интелигенцията. Опитват се да ги осмислят и оценят дори в художествени произведения. Един от последните филми на Карло Лидзани „Горчив живот“ е проникнат от твърде мрачна символика: героят на филма Бианки отива в Милано, за да вдигне във въздуха небостъргача, където се помещава управата на концерна, в шахтите на който са загинали неговите земяци-миньори; в края на филма Бианки след дълго търсене на работа попада в рекламна агенция и украсява небостъргача, който някога се канеше да унищожи. Съдбата на този герой — честен и способен човек, изпълнен с решителност да „вдигне във въздуха кулата от алуминий, стъкло и бетон, олицетворение на безчовечната власт на капитала“, но превърнал се на изпълнител на волята на своите врагове, бе оценен от вестник „Унита“ като типично отражение на съдбата на част от поколенията на интелигенцията.

Субективно-хуманистичното начало в творчеството на изразителите на идеите за отчуждението при последна смелка се превръща в неверие в човека (а значи обективно в антихуманизъм), което също така налива вода във воденицата на разполагащите с властта. Като разобличават специфичната система на обществени отношения, тия художници я отъждествяват с целия свят, а тяхното лично вътрешно „аз“ израства в някакво космическо „ние“. А да се бориш с алогизмите на обкръжаващата среда изключително чрез демонстрацията на тия алогизми, значи да попаднеш в капана, поставен за врага. Фактически тия художници губеха една след друга своите позиции и ставаха певци на абстрахираната мъка и отчаяние. Абстрахирана, понеже утвърждава примата на вътрешните преживявания над многостранността на реалния живот и не издържа проверката на тия преживявания с обективните критерии, включващи в себе си не само симптомите на болестта, но и белезите на здравето, на утвърждаващите се нови ценности. Борбата на човека за правото му да бъде човек става не в сферата на призраците или психологическото самобичуване, а в свършено реална обстановка. Впрочем самото разделяне на такива сфери и тяхното противопоставяне е вече изкуствено и собствената дейност на художниците напълно отхвърля възможността на подобно разделение: всяко творчество автоматически ги включва в обществените процеси и в обществената борба, които те се опитват да изключат от своето съзнание.

Днешното положение на определена част от западното киноизкуство се характеризира с все по-голямо отдалечаване от реалистическото мислене не само на италианските постнеореалисти, но и на някои крупни кинодейци от други страни. Например творчеството на шведския режисьор Ингмар Бергман (най-



Режисьорът Стенли Крамер

доброто му произведение е „Дивите ягоди“, в което „некомуникабельността“ на героя е преценена не само като негова беда, но и като вина), е извънредно разнообразно и не по-малко значително, обаче общият краен извод си остава същият.

Има случаи, когато анархистическото противопоставяне на човека и обществото „изобщо“ приема много по-незавършени форми. В един от последните филми на френския режисьор Жан-Люк Годар, „Алфавил“, се разказва за заплахата от неонацизма, въплътен в мрачните, макар и донякъде наивни образи на фантастична тоталитарно-теократическа държава. Забелязва се сега отдалечаване от очерталата се „линия“ и у Ален Рене (създателя на ирационалносубективния филм „Миналата година в Мариенбад“), което свидетелствува, че понякога художникът, обърнал се в мрежите на формализма, може да се освободи от тях. Актуално и дори символично звучене придоби филмът на испанския режисьор Луис Берланга „Палач“, в който се показват съдбоносните последици от най-малката сделка на човека със съвестта му. Този филм е решен в жанра на трагикомедията, за забележителните постижения на който вече стана дума.

Положението на художествената интелигенция в капиталистическия свят — и може би преди всичко на дейците в киноизкуството — през последно време се усложни силно. Въпреки това някои нейни представители търсят възможност да осветляват в своите произведения животрептящите проблеми на действителността. За съжаление редица днешни „звезди-индивидуалисти“ тръгнаха по друг път.

Решаващ проблем на изкуството винаги е бил и е проблемът за избора на героя. Затварянето в кръга на отрицателните герои и на антигероите от всички бои от страна на много крупни художници на съвременното кино на Запад красноречиво издава ограничеността на тяхното световъзприемане, характера на тяхната критика на буржоазното общество, като критика, водеща се в рамките на това общество. Именно тук най-отчетливо преминава границата, която ги отделя от социалистическите художници. Много добре се изрази в беседа с журналистите за своя филм „Made in Italie“ Нани Лой: „Режисьорът има право да критикува. Ние си поставяме задачата правдиво да показваме недостатъците на обществото, в което живеем... Но, както виждате, не страдаме от песимизъм. Вярваме в човека, вярваме в италианския работник. Вярваме, че той ще съумее да намери изход.“

Едва ли може да се предполага, че другите художници леко и безболезнено се отнасят към нежелателното самоограничение в избора на героите. Всички честни киномайстори, по-често или по-рядко, се стремят да се откъснат от кръговете на Дантевия „Ад“. Обаче показателно е, че тяхното търсене на положителен герой, способен да бъде „лъч светлина в тъмното царство“, също по правило е ограничено. Те упорито търсят човечността, високите душевни качества в самото буржоазно общество по принципа, така да се каже, на антитезата, на „доказателството от обратното“ — в средата на неговите декласирани елементи: проститутките (например „Нощите на Кабириа“ от Фелини), на престъпниците („Дупката“ от Жак Бекер). Всички тези положителни персонажи се обединяват от една обща черта — жертвеността. Нито самият художник, нито зрителите вярват, че та-

кива положителни герои — въпреки цялата им човешка привлекателност — ще съумеят да намерят изход.

Въпреки това образът на Героя с голяма буква (не, разбира се, според нашето разбиране) съществува в западното кино. Само че най-често не в реалистичните произведения, а в романтичните, по-точно в псевдоромантичните. И тук общият „гон“ дава Холивуд.

3.

За кинематографа на Съединените щати още нищо не е казано в тази статия. Причината за това е, че неговото развитие в много отношения изпревари по време процесите, които протичат или само се набелязват днес в западноевропейското кино. Най-късото (и поради това неизбежно опростено) запознаване с общия характер на това развитие може все пак да помогне да се осветлят контурите на бъдещето, към което очевидно върви сега кинематографията на редица останали страни на Запада.

Киното заема особено положение в САЩ. Счита се дори, че влиянието на Холивуд вътре в страната е по-силно от влиянието на църквата, училището, пресата, политическите партии. Зад граница неговите филми успешно изпълняват ролята на „емисари“ от държавния департамент.

В края на 40-те години Холивуд навлезе в период на продължителен кризис. Видима и непосредствена причина за това бе започналата конкуренция с телевизията, която скоро го лиши от половината му зрители. Но постепенно все пак стана взаимно приспособяване на двата гиганта. Въпреки това симптомите на кризиса още дълго не изчезваха. Тогава стана очевидно, че най-важната, макар и скрита причина за кризиса е не толкова конкуренцията с телевизията, колкото производството на лоши филми, най-често лишени от оригиналност и страхувачи се, както от огъня, от реалната действителност. Ниското качество на общата маса на холивудската продукция бе особено забележимо върху фона на постиженията на италианския неореализъм. Намаляването на вътрешния кинопазар се съпровождаше и с голямо намаляване на външния пазар.

Въпреки това нито традиционната тематика на американското кино, нито неговата специфична стилистика не претърпява съществени изменения: Холивуд се оказва най-консервативен организъм. Не е нужно да се учудваме на това. Властта на продуцентите, обединени в тръстове и финансирани от крупния капитал, в Съединените щати отдавна е почти неограничена. В общото съотношение на силите гвърде малко неща измена обстоятелството, че в американската кинопромишленост паралелно с монополите винаги са съществували по-малки и относително независими производствени компании както в киностолицата, така и далеч от нея.

Всевластие на кинотръстовете още преди десетилетия доведе до отсейване на жанровете, изследвачи обществото и човека. Не случайно Холивуд едва ли не от рождения си ден си спечели името „фабрика за бълувания“. Само в периоди на политически и икономически кризи, които разкъсваха цялата страна, изостряха вниманието на американския народ към социалните проблеми и отслабваша мощта на кинотръстовете, художниците можеха по-често да се насочват към въпросите, диктувани от живота, създаваха значителни реалистични произведения, прославили американското кино. Но в продължение на по-голяма част от своя творчески път дори най-видни режисьори бяха принудени непрекъснато да пускат комерчески „шлагери“.

Основното залагане върху развлекателността, белязано с всички родилни петна на комерческия кинематограф, изработи в американското кино собствена митология. Може би най-пълно олицетворение на нейното положително, романтизирано начало бе героят на вестерна, който бе издигнат до равнището на киносимвол за благородство, безстрашие, неподкупна честност, рицарство — с други думи, едва ли не на всички най-дефицитни в американската действителност човешки качества. Въсъщност обликът на този персонаж може без труд да се види в чертите на почти всеки друг холивудски „герой“, бил той шпионин или гангстер, Чингиз хан или Тарзан. Твърде рядко техният мниморомантичен ореол прави впечатление благодарение на професионализма на режисьора и изпълнителите: най-често той е просто противен, дори само поради своята конвейерна шампованост.

Наред с развлекателната продукция от холивудските фабрики излизат филми, подхранвани от ненавистта и безизходността, проповядващи човеконенавистнически идеи — филми „черни“, расистки, милитаристични, антикомунисти-

чески. За тях е характерно обратното — отсъствие на всякакво положително начало. Мракобеснето и клеветата не могат да скрият отсъствието дори на най-куца позитивна идея, което най-ясно говори за духовната нищета на буржоазното общество.

Би било несправедливо към американската култура да се премълчава или подценява значението на гражданския и творчески подвиг на ония прогресивни кинематографисти, които непрестанно, преодолявайки огромни трудности, продължават да създават произведения, противопоставящи се на деградиращите ценности на Холивуд. Например името на Стенли Крамер, както и имената на много западноевропейски прогресивни майстори, за които се спомена или не се спомена в тази статия, заслужават дълбоко уважение, а техните произведения — специално и обстойно разглеждане.

Сега вече не е невъзможно да се прилага обобщаващият термин „западна кинематография“, без отделянето на Холивуд като особена и съставна част, макар че сравнително неотдавна това би изглеждало неправомерно. Въпреки кризиса американското кино не само „преживя“, но през последните 3—4 години смогна да премине в решително контрастъпление. Растат обемът и експортът на неговата продукция. По данните на департамента на търговията в САЩ американските филми „заемат от 40 до 60% от цялото екранно време на световния кинопазар“ (без очевидно да се държи сметка за социалистическите страни).

Едновременно с това Холивуд постепенно постави ръка върху производствените и прокатни компании на западноевропейските държави. В края на 1965 г. списание „Филмз енд филминг“ бе принудено специално да констатира: „Прискърбен факт е обстоятелството, че британското кинопроизводство постепенно изчезва. Работата по студиите върви в пълен ход, но голяма част от филмите се финансират от американски компании.“ (Към числото на такива филми се отнасят именно филмите на Джеймс Бонд).

Съвсем неотдавна престана да съществува една от най-крупните италиански прокатни фирми на де Лаурентис, която продаде своите права на американската фирма „Дир“. Това означава, че от проката на италианските филми в самата Италия сега ще могат да трупат печалби американците, и — което е главното, — че много режисьори ще бъдат принудени отсега нататък да поставят такива филми, които ще допаднат на вкуса на неговите стопани. Де Лаурентис бе не само „стълб“ на италианския прокат, но често излизаше и в ролята на продуцент. Тази роля той запазва и сега, но трябва да държи сметка вече за изискванията на задокеанските филморазпространители. Неговата производствена програма за 1966 г. говори сама за себе си: тя включва три вестерна, исторически „шлагер“ — постановка на американския режисьор Джон Хюстън, няколко филма съвместно италиано-американско производство и документален филм за Виетнам, който е възложен на редактора от буржоазния вестник „Месаджеро“ Пероне, известен със своите проамерикански възгледи.

Засиленото проникване на американския капитал в кинематографията на Западна Европа е не просто бизнес, комерция. Това е също така политика и при това голяма политика. Показателно е, че тя е насочена преди всичко към страните, в които са относително силно развити демократическите тенденции в киното.

Другояче стои работата в ГФР, където американците не се стремят твърде много да установят свой контрол над кинопроизводството: те са доволни напълно от съществуващото там положение на нещата. Какво е това положение, убедително показаха немските журналисти Хаак и Кеслер в книгата „Политиката против културата“: те пресметнаха, че преобладаващата част от западногерманските филми служат за психологическа подготовка към нова война и че само до края на 1963 г. са били пуснати 737 милитаристически филма, посветени на „възраждането на германската войнишка чест“, на „подвизите“ на Вермахта.

Западната киноиндустрия е важна идеологическа индустрия и политиката се отразява в работата на всяко винче от нейния сложен механизъм. „Холивудизацията“ на основната част от кинематографията на Западна Европа — в прекия и преносен смисъл на думата — е съвършено реална заплаха. Нейните цели са оголени, а проявите й многостранни: от непосредствения финансов и идеологически контрол над производството и разпространението, от паралелното пълно подчиняване (по американски образец) на творческите работници от „собствените“ продуценти, до засилването на демагогската пропаганда за несъвместимостта на политиката и изкуството (на въдниците на която все още се хващат немалко художници) и до култа на развлекателния кинематограф, призван да



отвлича вниманието от „проклетите“ въпроси на живота (сякаш това отвличане на вниманието не е политика!).

„Холивудизацията“ на съвременното западноевропейско кино се проявява също така и в култа на силата и жестокостта, с който са пропити например някои филми дори на такъв сериозен режисьор като Годар (той сам признава влиянието на американския „черен“ жанр върху неговите филми „До последен дъх“ и „Малкият войник“).

Сферата на киното е неделимо свързана с общите въпроси на идеологията и политиката. За това си дадох сметка монополистите на САЩ, които днес се стремят към пряко или косвено господство над „неустойчивата“ кинематография в Западна Европа. Те са готови при отделни случаи да финансират и истински произведения на изкуството. При пускането на своята комерческа продукция американските продуценти въпреки консерватизъма си също направиха през последно време известни „отстъпки“ пред вкуса на зрителите и започнаха понякога да използват модното ироническо третиране на тривиалните мелодраматически или комедийни сюжети. Те са способни да държат сметка за съвкупността на различните обстоятелства и не винаги да бъдат сега така грубо праволинейни, ако това служи за постигане на главната цел.

Това вдига завесата над тайната на изглеждащото до неотдавна немислимо възраждане и засилване на мошата на Холивуд. Когато майсторите на неореализма владееха умовете на зрителите на Запад, тогава никакъв супершпионин не може да издържи съперничеството, да кажем, с „Железничарят“ на Пиетро Джерми. „Сериозните“ филми се ползуваха с огромна популярност и донасяха по-голям доход, отколкото комерческите „шлагери“. Това се отнася и към най-добрите произведения на постнеореализма. „Сладък живот“ на Фелини само в Съединените щати даде 4 милиона долара печалба. Разслоението на неореализма, разединяването на постнеореалистите, тяхното все по-едностранно, песимистично и монотонно усложнено изразяване на идеи, чужди на мнозинството хора, силно намали зрителската аудитория и постепенно се образува вакуум, който кинопродуцентите побързаха да запълнят със своята продукция.

Киноизкуството се нарича десетата муза. Сега над кинематографа на Запада заплашващо, както никога през цялата негова история, е надвиснала опасността да се превърне напълно в десетата жертва на циничния свят, в който властвуват користните интереси на кесията с пари, циничната пропаганда, ограничените политически интереси на господстващото малцинство. Твърдостта, принципността, гражданствеността на творческите работници могат, ако не да предотвратят, то поне да отслабят тази опасност.

Творчеството на редица най-крупни западни режисьори и актьори говори, че далеч не всички художници са готови и по-нататък да отстъпват своите позиции, че въпреки най-трудните условия те се стремят да развият прогресивните традиции, да преценяват трезво обкръжаващия свят и своето място в този свят. Характерно е изказването на режисьора на известните филми „Рози за г-н прокурор“, „Панаир“, „Мъжки излет“ Волфганг Щаудте (ГФР): „Аз смятам, че освен стремешът към творческо търсене режисьорът е длъжен да чувствава своята политическа и обществена отговорност.“

В нашата епоха, когато народните маси вземат съдбата си в собствени ръце и активно определят хода на общественото развитие, само ония художници ще останат или ще станат истински „властители на мислите“, които ще създават изкуство народно, служещо за прогреса на човечеството.

ДИАЛЕКТИКА НА ЖАНРА

I. КАК И ЗАЩО СЕ МЕНЯТ ЖАНРОВЕТЕ?

Всеки етап от историята на киното познава своята система от жанрове. В руското дореволюционно кино главни жанрове бяха: мелодрамата, комедията, приключенският филм. Това говори не само за определен жизнен кръгзор на тогавашния екран, но и за господстващото в онова време убеждение, че киното като изкуство възпроизвежда действието само като движение (приключенският филм, комедията) и че ако става дума за вътрешния живот на човека, за неговата психология, непременно е необходима любовна интрига (мелодрама).

Десет години по-късно, в средата на 20-те години, господстващи жанрове в съветското кино станаха епопеята и психологическата драма. Разбира се, такива сериозни изменения в изкуството настъпиха не в резултат на някакви тайнствени сили. Извършената революция сближи екрана с живота, историческите мащаби наложиха епопеята, а конфликтът на историческия процес и личността определиха дълбочината и патоса на новата психологическа драма.

Естествено такава очевидна замяна на стари жанрове с нови е възможна само в периода на коренни обществени изменения, но изкуството се променя не само в преломните периоди на историята — развитието на изкуството е процес непрекъснат, свързан също и с еволюцията на старите, традиционни жанрове, постепенно тяхно обновяване.

Жанровете от руското дореволюционно кино, които посочихме, не изчезнаха напълно, те само се видоизмениха и приспособиха към новото съдържание. При това всеки от тях имаше своя съдба, всеки от тях премина по свой път.

Характерът на измененията, станали например в приключенския жанр, за пръв път нагледно бе разкрит във филма „Червените дяволчета“. Без да се отказват в никаква степен от спецификата на традиционния авантюристичен жанр, авторите на филма откриват остротата на фабулните перипетии в самото съдържание на историята. (Да припомним, че „Червените дяволчета“ бе един от най-значителните филми за революцията до „Стачка“ и „Потемкин“.) И днес гледаме с удоволствие „Червените дяволчета“, наивната енергия в сюжета на този филм изразява характера на младите герои, вече неповторими, както е неповторима младостта на всекиго от нас. По-нататъшният път на развитие на този жанр в съветското кино утвърди, че приключенският филм при цялата условност на своя сюжет е способен да обясни психологическия тип, мотивите за постъпките на човека, действащ в непредвидени обстоятелства. Говорейки за направлението, в което се развиваше съветският приключенски филм, не можем да не споменем и колко малко за съжаление се използват и до днес неговите възможности. Би трябвало да помислим защо това е така. Дали ние недооценяваме този традиционен жанр поради това, че все пак ни се струваше невъзможно в него да се прояви достатъчно новаторската същност на социалистическото кино? А може би известно високомерие към този жанр само прикриваше (особено в годините на безконфликтността) страхът от остротата пред приключенския сюжет, поставящ героя в твърде рискувани ситуации. Какви възможности загубихме в това отно-

шение стана може би особено очевидно, когато от потайните на историята про- блесна поразителната съдба на съветския разузнавач Зорге, за когото направи филм френският режисьор Ив Чампи със западногерманския актьор Томас Холц- ман в главната роля. Този обстоятелствен филм ние гледахме с чувство на бла- годарност към създателите му и заедно с това не ни напуснаше мисълта какви възможности са останали неизползвани в този материал. Приключенията на Зорге са перипетии на самата наша напрегната епоха. Животът на Зорге, него- вите удивителни постъпки не могат да бъдат изчерпани с изобразяване на съби- тийната им страна. Тук е необходим анализ на взаимодействието между човека и обстоятелствата, което, както вече отбелязахме, е изцяло в компетенцията на приключенския жанр. Осъзнал докрай събитийната страна на биографията, худож- никът неволно би открил в материала дълбоката тема — темата на човека, захвърлен тъй далеко от родината, но останал ѝ верен до своя последен дъх. Така приключенската ситуация прераства в трагедийна ситуация. И това е извън- редно поучително. Жанрът, взел от предмета всичко, което може да се вземе, раз- крива не само своите граници, но и ново съдържание, което той повече не може да усвои. След като е осъзнато това, изкуството има право отново да се обърне към този предмет.

Съдбата на другия традиционен жанр — комедията — бе по-друга. Тя преживя време на разцвет в периода на нямото кино и залезе в 30-те години, което може да се обясни не само с външни условия, но и с причини, коренещи се в самата природа на развиващото се изкуство. В 30-те години с идването на звука в киното екранът в значителна степен се отказва от приёмите на комизма и ексцентриката, изразявани чрез мимика, жест и пластика, киното започна да изобразява все повече живота във формите на самия живот. В световното кино може би само Чаплин не предаде своите позиции, но характерно е, че той ги запази именно с отказване на първо време от звучащото слово.

В 60-те години комедията проявява отново жизненост, за което говорят примерите от практиката на съветското кино („Сватба“ и „Операция „Ъ“), на американското („Този луд, луд, луд свят“ и „Голямото надбягване“), на френ- ското („Моят вуйчо“ и „Цялото злато на света), на английското („Почукването на пощенския раздавач“). Разбира се, рано е да се говори за нов разцвет на комедията, но още днес е очевидно, че нейното съживяване не е случайно. Киното, преминало през звуковия период, когато обогатяването с опита на театъра имаше и друга страна — пренебрегването на пластическата култура на нямото кино, днес преживява период на звуко-зрителен синтез, когато на нов стадий се усво- ява опитът на нямото кино. Много показателно е, че младият грузински режисьор М. Кобахидзе не употребява в своята комедия „Сватба“ никакво слово; започ- вайки своя път в съвременното изкуство, той като че ли отдава дан на тради- цията.

Друга съдба постигна мелодрамата.

Кинематографът също както театърът и литературата, разполагаше и раз- полага в своя арсенал и с този жанр. Младите Козинцев и Трауберг (ФЕКС) се стремяха да усвоят в мелодраматичния жанр не само исторически материал („СВД“), но и материал от съвременната действителност („Дяволското колело“). Но ако задграничното кино по време на своето зараждане постигна именно в този жанр забележителни успехи (мелодрамите на Грифит), то в съветското кино мелодрамата се оказа в периферията на изкуството. Да си спомним как Айзенщайн я преодоляваше в своите епопеи. В условията на революцията на ста- рата мелодрама недостигаще историческа прозорливост, умението да се долови диалектиката на събитията.

Революцията изискваше от екрана безпощадния реализъм на хрониката или езика на Шекспир, защото революцията — както подчертава Маркс — е тема за трагедия.

Но екранът преразказваше революцията като мелодрама. По онова време киното изпитваше затруднения в изобразяването на сложни диалектически про- цеси, основното си внимание екранът неизбежно насочваше към хода на вън- шното действие, виждайки в положителния персонаж само положителното, в отри- цателния — само отрицателното. За екрана не бе достъпна диалектиката на характера.

Киното трябваше да измине дълъг път, преди да могат да се родят „Иван Грозни“ на Айзенщайн, „Хамлет“ на Козинцев, „Тихият Дон“ на Герасимов.

По този път се изменяше и самата мелодрама.

Ако през 20-те години новата революционна епопея измести мелодрамата, без да скрива своето високомерно отношение към нея, то две-три десетилетия по-късно те двете се измениха дотолкова, че си размениха ролите: сега обновената вече мелодрама излезе в опозиция на епопеята, когато същата през годините на лъжекласицизма стана надута и неестествена. Става дума не само за филмите на Чиатурели „Клетва“ и „Падането на Берлин“, но и за появилите се след това филми от така наречения биографичен жанр. През последните години историко-революционният филм съумя да се обнови, за което говорят такива произведения като „Комунист“, „Ленин в Полша“. Но не бива да забравяме, че още преди тях филмът на Чухрай „Четиридесет и първият“ бе преодолял рационализма на лъжекласическата епопея. Този филм при едно по-внимателно разглеждане се оказва не нещо друго, а мелодрама. Драмата на обикновената неграмотна красноармейка, възвисена до трагически патос, разголеността на чувствата — всичко това определя хуманизма на „Четиридесет и първият“, неговият всеобщ успех в ония години на аскетично кино. Има причини, които ни поправят тогава да осъзнаем този филм като мелодрама. Подтискваше ни традиционната представа за този жанр. Освен това в „Четиридесет и първият“ потенциално са заложили всички признаци на трагедията, обаче те можеха и трябваше да се проявят само в онази мяра, която позволяваше характерът на главната героиня, партизанката Марютка — характер не само трагичен, но и драматичен и лиричен. В шедьовъра си „Балада за войника“ Чухрай потвърди своето органично разбиране именно на такъв характер. Когато в своята трета постановка — „Чисто небе“ — той се обръща към изобразяването вече на действително трагична съдба, то тук той загубва своя стил. Преодолявал (отначало чрез мелодрама, а след това чрез балада) риториката на епопеята и разчистил по този начин пътя към друг, възвишен жанр — трагедията. — Чухрай се оказва в „Чисто небе“ сам в плен на риториката, и то именно в най-трудния, преломен момент от действието на филма.

Разбира се, всяка победа и всеки неуспех на художника могат да бъдат само отделен случай, но и чрез отделния случай изкуството опознава своите закономерности.

Поела навремето върху себе си функциите на трагедията, мелодрамата не ги възвръща непременно обратно на трагедията. Своята територия и своите функции мелодраматичният жанр отстъпва днес все повече на **трагикомедията**, която изпълнява същите задачи по-съвършено. Мисля, че не случайно след „Чисто небе“ Чухрай избра за постановка сценария „Живели някога старец и старца“, в който героят носи силен елемент на трагикомизъм — още в първата сцена, когато се радва, гледайки как гори собственият му дом, той изглежда като някакъв възвишен чуждак. Независимо от непълния успех на филма можем да разберем посоката в търсенията на художника.

Трагикомедията взима от живота възвишеното и обикновеното, но не ги поставя паралелно едно до друго, а разкрива диалектиката на техните отношения и успява да отрази противоречията на съвременната преходна историческа епоха.

Трагикомедията е като дреха с две лица, при която подплатата може да стане лице и лицето — подплата.

Трагикомедията се развива в две посоки. Възприемайки историческото явление в момента на неговото изменение, тя може да вземе едновременно и неговото минало, и неговото бъдеще. В нея трагичното и комичното не съществуват едно до друго, а преминават едно в друго. Тя може да покаже момента на загубването на трагичния патос, когато възвишеното в миналото явление се изправя пред нашите очи вече като фарс; трагикомедията може да навлезе по най-краткия път — чрез смешното — в областта на героичното.

По този начин трагикомедията може да обслужва съвършено различни направления в изкуството.

Тя е позната и на буржоазното, и на социалистическото изкуство. Комедияният „Василий Тьоркин“, появил се в трагичния за нас период от войната (което само по себе си заслужава осмисляне), постави жалон в историята на съветската литература. По-късно се появи неговото продължение — „Тьоркин на този свят“, в което сякаш се разкриваше методологията за създаване на трагикомичния образ. Близък по дух на Тьоркин е Павел Калакольников, героят от филма „Живее такъв момък“. С това съвсем не искаме да кажем, че филмът е такова забележително произведение, както поемата на Твардовски, — просто във филма се разкри същият стремеж да се покаже героичното там, където не си очаквал да го срещнеш и където сякаш не му се и полага да бъде. Възвишеното

затова именно така често се наслаждава в смешното, защото смешното го предпазва и му дава възможност да остане само със себе си. Тук не може да не си припомним от посочения филм „Живее такъв момък“ сцената в болницата, където е попаднал Калаколников след едно такова произшествие — запалила се е нечия кола с бензин, ето всеки миг тя ще експлодира и ще вдигне във въздуха всичко около себе си, Калаколников скача в нея и я отдалечава гореща, а когато тя вече лети към пропастта, той изкача, спасява се, но си счупва краката. Сега кореспондентът го пита: „Какви бяха Вашите подбуди, защо направихте това?“ Без да се замисля нашият герой отвърща: „От глупост!“ Калаколников отговаря по този начин не защото съжалява, че е рискувал. Той не желае да заплатат на научна трактовка неговата постъпка. Добродетелта не желае да ѝ заплатят за това, че е добродетел. Да я сочат с пръст — ето вижте там минава добродетел. Повече от всичко на този свят тя се бои от лъжливия патос и сантименталността, а нейна защита е смехът.

И ето сега става ясно защо най-смелият, най-умният, най-справедливият персонаж от руските народни приказки е живял и действувал под името... Иван Дурак. Тук се разкрива генеалогията и на такива герои от литературата и киното като Тюркин и Калаколников. Казаното съвсем не означава, че съвременното изкуство се съпротивлява на открития патос. Но тук става дума за значението, което има в киното жанрът на трагикомедията, природата на който е такава, че възвишеното в него се проявява чрез смешното и се разобличава като смешно, ако това възвишено е лъжливо.

Като жанр трагикомедията засега още не познава в нашето кино голям брой примери. Към този жанр безусловно се отнасят филмът „Миха“ на грузинския режисьор М. Кокочашивили, сценарият на А. Володин „Похожденията на зъболекаря“, по който сега поставя филм режисьорът Е. Климов. И независимо от това ние сме убедени, че този жанр ще заеме своето място в нашата практика. Жанровете не съществуват отделно, те зависят един от друг. На всеки етап от развитието те образуват определена система. Но се случва така, че когато системата е позната — тя вече е вчерашен ден, вече е обект на история на изкуството. Поради това е важно да се опитваме да открием момента на пресрупирване на жанровете, когато връзките между тях са подвижни, когато се създава тяхната система. За тази цел е необходимо да се съобразяваме не само с това, което съществува, което е очевидно, но и с това, което е още незабележимо, което сега си пробива път и което се стреми да се утвърди. Точно това е връзката с практиката, за която така много се говори. Но тук често не ни достига решителност, а по-точно — предчувствие и въображение, без които са невъзможни предположенията.

2. ЩО Е ЖАНР?

В самия избор на жанра на произведението се разкрива отношението на художника към изобразяваното събитие, неговият възглед за живота, неговата индивидуалност.

Айзенщайн и Довженко мечтаеха да поставят комедийни филми, проявиха в тази насока необикновени способности (имам предвид „Ягодка на любовта“ на Довженко и при Айзенщайн — сценария „М, М. М.“ и комедийните сценарии от „Октомври“), но техният гений се прояви в епопеята.

Чаплин е гений на кинокомедията. Съществуваше мит за храбрите американски златотърсачи. В „Треска за злато“ Чаплин развлича тази легенда, смешното се оказва по-силно от мита, смешното ни отвори очите за историческото явление.

Защо например пиесата на Толстой „Плодовете на просвещението“ е комедия. Толстой показва в тази пиеса увлечението по спиритизма, което бе модно в богатите и напълно културни домове на Русия в края на XIX век. Това занимание само по себе си в никаква степен не беше смешно, то не осъзнаваше себе си като смешно и хората, които се занимаваха с него, не смятаха себе си за смешни. Не считаше себе си смешен в „Плодовете на просвещението“ и проф. Кругосветлов, но сам Толстой се отнасяше към него другояче. Появяват се селяни, в техните очи нашият учен господар, който се занимава със спиритизъм, е смешен.

Толстой пише в дневника си:

„Форма на повестта: да се гледа от гледната точка на мъжика — уважение

към богатството, консерватизъм. Насмешка и презрение към празния живот. Не живее сам, а бог го води.“

Насмешката и презрението към празния живот на Кругосветлов са определили жанра на „Плодовете на просвещението“.

Жанрът — това е трактовка.

Разбира се, с това съвсем не искаме да твърдим, че жанрът е само трактовка, че жанрът започва да се проявява само в сферата на трактовката. Такова определение би било твърде едностранчиво, защото би поставило жанра в твърде голяма зависимост от изпълнението и само от него.

Жанрът зависи не само от нашето отношение към предмета, но и (преди всичко) от самия предмет, обаче на мнозина се струва, че за художника проблемата за жанра изниква едва на етапа, когато фабулата се разработва в сюжета.

В статията „Въпроси на жанра“ А. Мачерет твърдеше, че жанрът „е способ за художествено заостряне“, че жанрът е „тип на художествена форма“.

Статията на Мачерет имаше важно значение. След дълго мълчание около проблемите на жанра тя привлече към себе си вниманието на критиците и теоретичите, обърна внимание върху значението на формата, обаче днес е видна и уязвимостта на статията — тя сведе жанра до формата. Авторът не се е възползвал от една своя много точна забележка: „Ленските събития могат да бъдат в изкуството само драма“. Плодотворна мисъл, обаче авторът я забравя когато минава към определянето на жанра. Жанрът по негово мнение е тип художествена форма, степен на заостряне.

Но историята сама създава възвишеното и смешното.

И все пак това не значи, че за художника не остава друго освен да намери форма за готовото съдържание.

Формата не е черупка, още по-малко калъф, в който се натиква съдържанието. Съдържанието на реалния живот само по себе си още не е съдържание на изкуството. Съдържанието не е готово, докато не е облечено във форма. Не само формата зависи от съдържанието, но и съдържанието зависи от формата.

Разсъждавайки за това, Пастернак разкрива същността на творчеството.

Опять Шопен не ищет выгод,
Но, окрыляя, на лету,
Один прокладывает выход
Из вероятия в правоту.

Тук във всеки ред има откровение: изкуството е безкористно, за него е важна само истината, художникът се стреми към нея във всяко произведение и всеки път рискува, защото няма готово решение, но ако го е намерил, мисълта е била вярна, замисълът на художника придобива право на реалност.

Мисълта и формата са съвпаднали не защото са ги съединили. Те са се преодолели една друга. Мисълта е станала форма, формата — мисъл. Те са станали едно и също.

Това равновесие, това единство е винаги условно, защото реалността на произведенията на изкуството престава да бъде реалност историческа и битова. Придавайки ѝ форма, художникът я изменя, за да я осмисли.

Но не се ли отклонихме твърде далеч встрани от проблемата за жанра, увеличайки се в разсъждение за формата и съдържанието, а сега започвайки разговор и за условността? Не, сега ние само сме се доближили до нашия предмет, защото имаме възможност най-сетне да излезем от омагьосания кръг на определения за жанра, които посочихме по-горе. Жанрът — тип на формата. Жанрът — съдържание. Всяко от тези определения е твърде едностранчиво, за да бъде вярно, за да ни даде убедителна представа от какво се определя жанрът и как той се формира в процеса на художественото творчество. Но да кажем, че жанрът зависи от единството на формата и съдържанието, значи също да не кажем нищо. Единството на формата и съдържанието е общоестетическа и общофилософска проблема. В такова общо значение тя се разрешава в сферата на метода. Жанрът е по-частна проблема. Тя е свързана със свършено определен аспект на това единство — с неговата условност.

Единството на формата и съдържанието е условност, характерът на която се определя от жанра.

Жанрът е тип условност.

Не е случайно, че когато условността се оказа подозрителна, престнахме да говорим за жанровете. В периода на господството на догматизма условността започна да се разглежда като недостатък на изкуството, като нещо противоположано на реализъма. Например в енциклопедическия речник ние четем за художничката Кете Колвиц следното „Чертите на условност снижават реалистичката убедителност на редица нейни произведения“. За условността се налагаше да се иска извинение. Противопоставянето на условността на реализъма пронизваше тогава практиката, в това число и практиката на киното. Какво може да бъде по-условно от мултипликацията, в която рисуваните същества или кукли се движат или разговарят като живи хора. Именно поради това точно в тази област през ония години се чувствуваше особено страхът пред условността. Ако например с героите се случваха невероятни произшествия, действието ставаше обезателно насън, а до момента, в който героят заспиваше, и след моментав, в който се събуждаше, той се намираше в „нормална“ реалистична среда.

В тези условия не можеше, разбира се, да се появи Тарковски, защото в неговия проблемен дебют „Иваново детство“ той се стремеше да покаже като реалност не само действието на човека, но и неговото мислене, неговото подсъзнание.

Условността е необходима, тъй като изкуството е невъзможно без ограничения. Художникът е ограничен преди всичко от материала, в който той възпроизвежда действителността. Материалът сам по себе си не е форма. Преодоленият материал се превръща и във форма, и в съдържание. Скулптурът се стреми да предаде в студения мрамор топлината на човешкото тяло. Той не боядисва скулптурата, за да прилича на жив човек — това по правило предизвиква отвращение.

Принципите на преодоляване един или друг материал определят не само спецификата на дадено изкуство, но подхранват и общите закономерности на художественото творчество — с неговия постоянен стремеж към образност, метафоричност, подтекст, втор план, т. е. стремеж към изъгване огледалното отражение на предмета, към проникване в дълбочина зад повърхността на явленията, за да се постигне техният смисъл.

Нека си спомним във връзка с това формулата на Станиславски — „Като играеш зъл човек, търси в какво е той добър.“ Тук Станиславски се стреми да видим злото не като отвлечено понятие, а като живо явление, което е *въникнало*, следователно могло е и *да не съществува*, но ако все пак съществува, то затова има причини. Така актьорът играе „история на характера“, т. е. изяснява обстоятелства, в които се е сформирал този характер.

Ограничеността на материала и ограничеността на фабулните обстоятелства се явяват не препятствия, а условия за създаване на художествения образ. Работейки над сюжета, художникът сам си създава тези ограничения.

В своята знаменита „Владимирка“ Левитан не е показал нито един човек, но атмосферата на пустия път предава темата за самотността на хората, които е трябвало да преминат оттук. Аналогична задача си поставя Ван Гог: в една от неговите картини виждаме чифт износени обувки, а мислим за човека, който ги е носил, и за неговата участ. Защо художниците постъпват така? За да ни завладеят, за да възбудят нашето въображение, за да можем не само да виждаме, но и да се дооглеждаме — и всичко това винаги дава на зрителя неповторимо преживяване.

Във „Война и мир“ на Толстой в нощната сцена в Отрадно Наташа страстно желае да полети. Разбира се, тя не се издига, а към това се стреми нейната душа, защото тя живее вече с предчувствието за любовта. Напразно в тази сцена от филма Сергей Бондарчук и Петрички показаха реален полет над земята. На екрана чувствуваме не Наташа, а въртолета, от който е снимал операторът.

Екранът е нагледно изкуство, но това не значи, че в киното трябва да показваме всичко, в това число и онова, което авторът на литературния оригинал само е подразбирал.

Художникът преодолява ограниченията със средствата на условността. Условността го освобождава от необходимостта да копира предмета, придава му способност да постигне същността, скрита зад обвивката на предмета.

„Ако формата на проявяване и същността на вещите съвпадаха непосредствено — пише Маркс, — то всяка наука би била излишна.“

Натурализмът се бои от условността, той я избягва и преди това е способен да улови само външното сходство с живота. Натурализмът е безволен, той не

е способен да каже свое мнение за живота, да произнесе над него своя „нравствена присъда“.

Обаче не по-малко безволно е и абстрактното изкуство с неговата самозадоволяваща се условност. Независимостта на абстракционизма е илюзорна, на него също му се изплъзва същността на предмета, тук независим се оказва не художникът, а предметът, непознат в своята същност.

И в първия, и във втория случай става разкъсване на формата и съдържанието, загубване на връзката между човека и историята, между субективния свят на художника и обективната реалност.

Благодарение на жанра тази връзка се запазва, в границите на жанра условността съществува не сама за себе си, а изразява безусловното съдържание.

Жанрът сякаш регулира условността. Той никога не позволява на предмета да остане сам за себе си, не му позволява и безволно да се разтвори в сферата на абстрактната условност.

Киноизкуството има своя условност и поради това не само формира по свой начин вече известните жанрове, но създава и почва за проявяване на съвършено нови жанрове, непознати по-рано в други изкуства.

Киножанровете не са изобретили за себе си оригинални наименования, а са ги заимствували от литературата. Романът стана кинороман, повестта — киноповест, драмата — кинодрама, комедията — кинокомедия и т. н. и т. н.

Но дори и това, както виждаме, достатъчно механично приспособяване на терминологията, има свой резон. Като младо изкуство киното още в първите дни на своето съществуване практически сформираше жанрове, които в литературата са възникнали в резултат на продължително развитие и които й осигуриха всестранно изобразяване на живота.

Тук киното се насочи именно към терминологията на литературата, а не на живописата, макар че и литературата, и живописата в еднаква степен са съпричастни при раждането на киното. Новото екранно изкуство сякаш обедини в себе си пластичната пространственост на живописата и развитието на действието във времето, което е свойствено на литературата.

Традиционните жанрове на живописата — историческият жанр, баталният, битовият, портретът, пейзажът, натюрмортът и т. н. — практически не се проявиха в киното и не случайно. В живописата поради това, че тя предава един момент от реалността, разликата в жанровете е пряко обусловена от съдържанието (поради което понятието „тема“ и понятието „жанр“ са почти синоним). Друг е въпросът в киното, което изобразява не един момент, действие, поради което съдържанието се предава в развитие, т. е. в изменение. Опитът да се придаде на темата значението на жанр не се оправда в киното. Затова говори например наречението *биографичен жанр*, който бурно разцъфтя в 40-те години, бе издигнат в ранг на вѐдущ жанр, обаче ни остави еднообразни произведения повечето от които днес могат да се гледат само със специална цел — естетическо удоволствие те вече не доставят. Естествено, че самото понятие „биографичен жанр“ не намери място в кинотеорията, докато в същото време в живописата — и това заслужава внимание — историческата картина и портретът запазват за себе си значението на жанр. Както виждаме въпросът за терминологията има практическо значение. Неповторимите биографии на историческите дейци са могли в зависимост от конкретното съдържание на живота на героя да станат на екрана роман, поема, драма, трагедия, трагикомедия, но всичко се нивелираше от канона за „биографичния филм“. Терминът „биографичен жанр“ оправдаваше едно лъжливо понятие и пречеше то да бъде осъзнато и преодоляно в практиката.

Обаче обстоятелството, че филмът може да бъде кинороман, кинотрагедия и т. н., не означава на свой ред идентичност на тези жанрове в литературата и киното. Приставка „кино“ към наименованието на литературния жанр не означава, че той запазва своето съдържание, принцип и граници и придобива на екрана само нова кинематографична обвивка.

Тук се разкрива вече друга отрицателна страна на взаимствуваната от литературата терминология, която принуждава мнозина да мислят, че кинодрамата е драма на лента. За съжаление налага се в практиката да се срещаме с това непростанно, особено когато става дума за екранизация на литературни произведения.

Филмът „Палата“ е поставен по пиеса и за да запази естествеността на действието, режисьорът изнася ключовите сцени в природата, в частност едно от обясненията между героя и героинята той снима в реална градина. Но именно с това той разрушава правдоподобие, защото същите думи, които героите биха говорили

на сцената, те произнасят сега, движейки се по алеята. Една и съща мисъл човек ще изрази по различен начин в зависимост от това, дали седи в удобно кресло или бърза за работа. Даденото конкретно психо-физическо състояние на човека ще определи не само речниковия състав на произнесената от него фраза, но и нейната конструкция, а още повече нейната интонация. Ето защо на нас ни се струва, че в посочената сцена героинята произнася излишни думи, а три пъти повтореното от нея „обичам те!“ се оказва съвсем ненужно: за това вече са говорили нейните очи, доближени до нас от кинокамерата. Самата природа в тази сцена се оказва ненатурална. Хората не живеят с нея, нито тя живее с хората.

Как да не си спомним за това място в „Иваново детство“, а именно същата сцена в светлата брезова горичка, която бе снета така, че се оказа участник в правствената борба между лейтенант Голцев и Маша. А след това ние виждаме блиндажа, подът на който е покрит със стволоче на брези, също така нежни, но с отсечени корени, както е посечено и детството на Иван — младия герой на филма.

Киноизображението не е оформяне на готово действие. Самото изображение на екрана е действие. И изображението на човека, и изображението на дърветата е действие. За да поставим в киното пиеса, трябва предварително да изменим нейната форма (може би и нейното съдържание): екранът по свой начин ще завърши сюжета, ще избере за дадено действие други опорни моменти, накрая по свой начин ще го завърши.

На сцената е невъзможно да завършим сюжета така, както например го завършва Фелини във филма „Нощите на Кабирия“: неочаквано появилата се върху лицето на героинята усмивка променя действието. В театъра това е невъзможно не само защото усмивката върху лицето на актрисата ще бъде видена само от зрителите от първите редове. И за тях, зрителите от първите редове, ще бъде необходимо още някаква сцена, някакво словестно или физическо действие, за да усетят прелома, извършен в душата на героинята. Всичко това трябва да се изиграе от актриса, която се намира реално на сцената пред зрителя.

На екрана виждаме не усмивката, а изображението на усмивката. При това ние сме уверени, че виждаме не усмивката на актрисата, която играе Кабирия, а усмивката на самата Кабирия. Усмивката на екрана се превръща в действие, значително по-силно, по-непосредствено, отколкото на сцената. Тук кинематографичното действие е по-силно и от литературата, защото фразата — „на лицето на Кабирия се появи усмивка“ — би била в такъв случай само информация, но не източник на преживяване. Необходимо е тука ние сами да видим нещо, а не да чуем само разказа на онзи, който го е виждал. Тук е недостатъчна и силата на живописата, способна да фиксира един миг. Тук е било необходимо именно кинематографично, движещо се изображение, за да се предаде не състояние, а момент от прехода на едно състояние в друго. Без това ние не бихме успели в пълна мяра да почувствуваме прелома, който внезапно е настъпил у Кабирия. Жестоко измамена (нека си спомним — за втори път измамена, при това от онзи, комуто е повярвала и когото е zalюбила), тя моли да я убият, тя не желае повече да живее, не може повече да живее. Тя се лута из гората, между тези оголени стволоче (снети така, че ние не виждаме техните корони). Отнякъде се появява тълпа — млади двойки, весели, някои са на велосипеди, други с китара, — вероятно това е било необходимо на режисьора, за да ни покаже сред отдалечаващия се карнавал малката фигура на Кабирия като още по-обречена на самота. Всеки момент филмът ще завърши и ти се струва, че е невъзможно повече да се измени съдбата на героинята, нито нашето подтиснато състояние. Но именно в този критичен момент режисорът ни показва нейното лице: Кабирия се е заслушала и изведнъж на нейното измъчено лице възниква усмивка. Този момент ни потресе, ние преживяваме същото, което се случва с нас, когато трагичният герой след катастрофата събужда у нас вече не само страх и състрадание, но и душевен подем, просветление.

Както виждаме, кинематографичното изображение заличава антагонизма между повествованието и драматичното действие.

Практически киното измени границите между традиционните редове — епоса и драмата.

Айзенщайн пише, че неговият „Потемкин“ изглежда като хроника, а действуваша като драма.

Пудовкин се насочи към решаване на задачата от друга страна: неговият филм „Майка“ е драма, а действуваша като хроника.

(Тези велики открития не са осъзнати и до днес докрай, за което говори например навикът да считаме художествен само драматичния филм, т. е. игралния,

но не и документалния, макар че документалният филм — за разлика от репортажа — трябва да бъде художествено произведение, доколкото неизбежно се стреми към образно възплътяване на действителността).

Разбира се, и до появяването на киното не е имало абсолютни граници между жанровете, в частност между жанровете в литературата, за което още Белински пише в своята статия „Разделяне на поезията на родове и видове.“

И все пак не е случайно, че Достоевски не считаше за невъзможно възпроизвеждането на един и същ сюжет в разни родове литература. Той считаше, че епичната форма никога няма да намери съответствие в драматичната, доколкото за разните форми изкуство съществуват и съответстващи им поетични мисли. Обаче Достоевски не отричаше възможността за инсценировка на романа, само че той считаше за това необходима една колкото е възможно по-сериозна преработка на романа, която да вземе от него само някакъв епизод за преработката в драма или взимайки първоначалната мисъл, свършено да измени сюжета.

Ранното кино сведе този принцип до прост способ: от епичното литературно произведение, то взимаше само любовната интрига, поради което литературното произведение се превръщаше на екрана винаги в мелодрама. „Хамлет“ — забеляза сценаристът Натан Зархи — по това време можеше да се появи на екрана само като мелодрама.

Обаче не опроверга ли Зархи сам себе си на практика, когато на основата на епичния роман на Горки „Майка“ той създаде истинска драма? Тук сякаш на Зархи се отдаде да разгадае тайната, за която говореше Достоевски: той намери на епичната форма съответствие в драматичната. Не напразно всички отбелязаха адекватността на филма на Зархи — Пудовкин и романа на Горки, независимо от тъй очевидната преработка на сюжета.

Епичният сюжет стана драматичен сюжет. Къде е същността на това превъплъщение?

В епопеята господства събитието, в драмата — човекът. От времето на Белински ние свикнахме с тази формула, макар и ние също като него да не я абсолютизираме. Ше бъде неправилно, ако третираме тази формула в смисъла, че епиката се интересува само от събитието, а трагиката — само от човека.

Не, и в единия, и в другия случай господства, разбира се, човекът, личността.

Само че в драмата тази личност е героят.

В епопеята — авторът.

На героинята от романа „Майка“ Зархи придава в сценария трагична вина — желяйки да спаси сина си, тя го предава. Преломът, който се извършва в душата на героинята, когато тя осъзнава своята вина, придава на действието огромно напрежение, почти до самия финал: нейната смърт ние възприемаме сега като изкупване на вината. По този начин съдържанието на романа достига до зрителя не чрез преживяванията на автора, а чрез преживяванията на героинята. Това беше откритие, но по-нататъшно придвижване по този път в рамките на нямото кино не можеше да има. Затова говори следващият сценарий на Зархи — „Краят на Санкт Петербург“, в който той повтори мотива на трагичната вина, заставяйки отново своя герой да премине през неволното предателство и изкуплението. Следващата крачка неизбежно водеше към мелодраматизация на действието, поради което и Зархи стига до песимистичния извод относно възможността за поставяне на „Хамлет“ в нямото кино.

Изход търсеше и Айзенщайн, когато по време на пребиваването си в Съединените щати той се сблъска със задачата да екранизира епично произведение — романа на Драйзер „Американска трагедия“. Айзенщайн не успя да постави филма. Но неговите мисли по този повод, изложени по-късно в статията „Издължете се!“, имат и до днес принципно значение. Постановката „Американската трагедия“ бе поръчана на Айзенщайн от фирмата „Парамаунт“ и същата тази фирма му попречи да я осъществи. Не постигнаха съгласие в определението на жанра. Защо е убил Кларк? Затова, че е злодей — настояваше „Парамаунт“. За такава трактовка бе необходима мелодрама: честна, бедна девойка и злодей, който я погубва. Работата се свеждаше до полицейски „обикновен случай“, тук бяха достатъчни средствата на нямото кино, мотивите на постъпките се разкриваха чрез твърде външни прояви

Айзенщайн обаче написа сценарий в трагичен жанр, той искаше да покаже вината на обществото. „Психологията и трагичната задълбоченост на ситуацията в такъв вид е несъмнена“ — считаше той.

И пак там:

„Няма да минем без арсенала на мърдащите се вежди, въртящите се очи, без „дишащата“ на пресекулки фигура, без каменното лице или едрите планове на трескавата игра на ръцете, за да изразим всички тънкости на вътрешната борба във всичките ѝ нюанси...“

И апаратът се плъзна „вътре“ в Клайд, започна тонално-зрително да фиксира трескавия **бяг на мисълта**, сменящ се с външното действие, с лодка, с девойка, която стои насреща, със собствените постъпки.

Зараждаше се формата на „вътрешния монолог“.

Догадката за формата на вътрешния монолог е дело от най-гениалните предположения на Айзенщайн. Тя се породи в недрага на нямото кино, но може да бъде осъществена само с идването на звучащото слово. Разбира се, изниква въпросът защо в такъв случай с настъпването на звуковото кино идеята за вътрешния монолог бе забравена и сам Айзенщайн дълго време не си спомняше за нея. Причината е, че ранното звуково кино можеше да използва вътрешния монолог съвсем примитивно — само като глас на автора или като глас на героя, съпровождащ и коментиращ действието. На границата между нямото и звуковото кино словото и изображението все още, както се казва, изясняваха отношенията си, бореа се за екрана, без да имат още достатъчна свобода, за да се подчинят без страх едно на друго при постигането на общата цел. Самата цел се изясняваше в процеса на тази борба. Вътрешният монолог само като прием „от автора“ бе временен компромис в борбата между изображението и словото, между монтажа и вътрешно-кадровото действие. Между „нямото“ и „звукото“ кино. А екранът, както и преди, засега бе в състояние да предаде епичното преживяване само чрез изживяването на героя, което на свой ред можеше да достигне до нас чрез традиционните форми на драматичната борба върху екрана.

Под вътрешен монолог Айзенщайн разбираше не **приём**, а такава **структура** на филма, при която той би „тонално-зрително фиксирал трескавия **бяг на мисълта**. Оттук необходимостта „апаратът да се плъзне **вътре** в Клайд“. Днес за тази цел се използва **субективната камера**, която следва да поставим във взаимовръзка с **открития сюжет и звукозрителния монтаж**. Структурата на филма възпроизвежда не само психологията на героя, но и вътрешната реч, т. е. може да възпроизведе не само „той каза“, „той направи“, но и „той помисли“.

Сега можеше вече да бъде екранизиран „Хамлет“.

„Запазвайки цялото богатство на материално-чувствената пълнота, реалното събитие може да бъде едновременно и **епично** по разкриване на своето съдържание, и **драматично** по разработка на своя сюжет, и **лирично** по оназч степен на съвършенство, с което може да твори, предавайки най-тънките нюанси на авторското преживяване на темата, такъв изискан образец на формата, както системата от звуко-зрителните кинообрази.“

Тези думи на Айзенщайн обясняват не само структурата на филма „Хамлет“ на Козинцев и „Аз съм на двадесет години“ на Хуциев, но и на „Осем и половина“ на Фелини, и „Дивите ягоди“ на Бергман.

Нямото кино, след него звуковото, а днес звуко-зрителното кино не само видоизменяха жанровете, но и установяваха нови закономерности във връзките помежду им. Жанровата система — на всеки един от тези етапи от историята на киното — е определена художествена система, която не е нищо друго освен **стил**.

Жанрът винаги е явление на стила.

Без анализа на стила е невъзможно да се прецине през границата на емпиричното изучаване на отделните жанрове, на тяхната история, за да се приближим до разработката на **теорията на жанра**. Но ако това е така, то на пътя на изследователя се изпречва и друга проблема. Доколкото съвременният екран овладя възможността за непосредствено възплъщение на субективното авторско начало, което стана свойство на съвременния стил в киното, то естествено много важно е в **какво** се заключава това авторско отношение към света и какъв е самият свят, изобразяван от художника. Съвременното кино разкрива и при стилистично единство различия в метода.

С други думи проблемата за жанра е неразрешима без изясняване на нейната връзка с проблемата за стила и метода.

Пристъпвайки към анализ на жанровете в съвременното кино, в настоящата статия авторът се ограничи само с изясняване на подходите към проблема.

изследването — основно оръжие

на

кинопублициста

Жанровият обхват на Студията за хроникални и документални филми през последно време чувствително се разшири. Наред с периодиката и „чистата публицистика“, третираща политически и социални проблеми на съвременното ни общество, се появи документът върху изкуството, естетическото търсене, откровената игрална стилизация... Наред с еднолинейния сюжетен строеж се появи мозаичната структура на филма-анкета, който се зароди и разви първоначално в някои големи телевизии. Всичко това представлява новост и би трябвало да бъде поощрено като опит да се навлезе в „трудните жанрове“ на късометражния филм.

Но в същото време трябва да се отбележи и фактът, че тая новост е нещо съвсем относително. Ако появата на нови жанрове и стилови форми не бъде съпроводено с ново, по-задълбочено изследване на материала, тия нови форми и жанрове ще изглеждат по-скоро като самоцелни естетически упражнения.

За съжаление именно такъв е случаят с филмите „Паметникът“ (стихове — Добри Жотев, скулптура и снимки — Константин Джидров, режисьор — Хр. Цоликов) и „Брилянтът“ (сценарий и режисура Ат. Трайков, оператор — Н. Златанов, музика — Дим. Грива).

Основният (и единствен!) сюжетен ход в първия от тия два филма — срещата между паметника на загиналия борец и неговия жив другар след много години — по принцип е изпробван вече в югославския късометражен филм „Той“. И ако се приеме, че романтизмът предполага „непосредствено съпоставяне на героя с идеала“ (според думите на една съветска изследователка), духът на тоя филм трябва да се приеме като романтичен преди всичко. Може би не случайно такъв разговор с паметник в киното се появи за пръв път в творчеството на Довженко. Но при Довженко срещата на осиротялата, озлочестена жена с мъжа ѝ, който вече се е превърнал в паметник, носи голямо обобщение и един нов морал, а в „Паметникът“ тая среща остава самоцелна. Дватама герои си

споделят неща, които биха могли да си кажат, без единият от тях да бъде паметник. Изключения представляват някои наивно-претенциозни пасажии от рода на „как тежко е да бъдеш паметник“ и пр., където несполуката е обоснована още от самите качества на литературния материал. Към всичко това трябва да се прибави несполучливата скулптура и снимките на К. Джидров (далеч под нивото, което той е показал вече в други филми), лишеният от обаяние актьор (Д. Антонов), неточното разполагане на акцентите във визуалната и звуковата картина. Общото и най-трайно впечатление от този филм си остава недоумението.

Вторият споменат по-горе филм („Брилянтът“) представлява откровена игрална стилизация, изградена върху визион на едно престъпление (убийство и грабеж). Самата идея на този филм е пошла и плоска, ненадхвърляща нивото на най-баналния еснафски морал. Затова и нагесата на литературата в нея (диалози и монолози се водят чрез заглавия на книги, изложени в една книжарница) не прави чест на подбраните писатели. Тоя похват (разговор чрез заглавия на книги) беше приложен от Жан-Люк Годар в неговия филм „Жената си е жена“ за постигане на комичен ефект. Във филма на Ат. Трайков обаче ефектът е по-скоро трагикомичен. Режисурата на филма е направо несръчна и заедно с лошата игра на актьорите влиза в непоправимо противоречие с кадрите на улицата, заснети в естествена среда и при естествено поведение на хората. Ат. Трайков сякаш сам се е погрижил да създаде критерия (снимките от улицата), който ще накара зрителя да отрече останалите снимки като лишени от всякаква натуралност.

Филмът „Голямото семейство на село Ръжево Конаре“ (сценарий — Хр. Горов и Ст. Харитонов, оператор — К. Желев, режисьор — Ст. Харитонов) се отличава изгодно от горните два по това, че визуално е изграден върху чисто документални снимки. Но и тоя материал не е заснет и осмислен аналитично спрямо отразяваната в него действителност. Замислен като очерк, филмът не е станал такъв, защото в него отсъства съкровено авторско отношение, художническото откритие на големите неща в повседневното. Вместо всичко това — студенина и неизразителност, банален дикторски глас, сентенции, произнесени с назидателен тон (например „по-рано полската работа изискваше само внимание, сега иска и знание“), които издават пълната незапознатост на авторите с полската работа и проблемите на селото... А тия, които могат да ни кажат повече от авторите, тия, които уж са герои на филма, се мяркат един след друг на екрана, трудят се, говорят нещо, което ние, зрителите, не чуваме, защото не ни е дадена възможност да общуваме с героите без посредничеството на наставническия авторски глас... Трудно е да се разбере на чия интелигентност не разчитат авторите — на интелигентността на героите си или на интелигентността на своите зрители. Във всеки случай впечатлението е, че не разчитат нито на едното, нито на другото. Вместо жив и интересен очерк за интересно стопанство с голяма история и интересни хора се е получило нещо, което напомня поразтеглен обект от седмичния кинопреглед. Героите с техните съдби, с тяхната психоло-

гия, с техните проблеми са останали във от така направения филм. И гова сродява документа от филма „Голямото семейство“ с несръчните стилизации в „Паметника“ и „Брилянта“: в тия филми отсъства изследователското око на автора, който се вглежда в обкръжаващата го действителност и се мъчи да проникне колкото може по-дълбоко в отношенията между хората.

Разбира се, не бива да се твърди, че изследователският подход към материала е единственият възможен начин за правдиво отразяване на действителността. Един илюстративно изграден филм също може да бъде по своему правдив (случаят с „Южният кръст“ на Георги Алурков е именно такъв). Филмът „Пътешествувайте, деца!“ (сценарий и режисура — Леон Даниел, оператор — Хр. Рачев, музика — К. Дончев) е пример за сполучлив и верен, макар и илюстративно изграден очерк. Съкровеното, прочувствувано авторско отношение към материала се съдържа и в прекрасните снимки на Христо Рачев, и в музиката на Кирил Дончев, и в намерения верен тон на дикторския текст, на когото би могло да се пожелае само малко повече простота.

И въпреки това основното оръжие на кинопублициста си остава изследването, проникването зад видимостта на жизнените явления и факти. За това говори и филмът „Просто двойно правило“ (сценарий и режисура — Георги Янев, оператор — Барух Лазаров, композитор — Дим. Грива). Георги Янев е тръгнал от един конкретен факт, отбелязан във вестник „Работническо дело“, и се е помъчил да анализира и осмисли тоя факт, да открие корените на неблагоприятното положение в ТКЗС на село Гаганица. Филмът е замислен като анкета, но това намерение на авторите му е осъществено частично. И то не толкова поради липса на професионално умение, колкото поради липса на технически средства. Лошото качество на директния запис е принудило автора да прибегва към дикторски текст по-често, отколкото е имал предвид в първоначалните си намерения. Явно е, че в Студията за хроникални и документални филми не може да се прави истинска съвременна кинопублицистика, ако не се усъвършенствуват техническите средства за директен запис и не се набави едно по-мобилно осветление. При съществуващото положение на нещата звукът и осветлението са практически непреодолими препятствия за заснемане на хората с естественото им поведение и в естествената им среда. При екстериорните снимки осветлението е естествено, но качеството на директния запис е лошо. При снимките в помещение звукът е добър, но тежкото осветление стеснява хората и отнема много от натуралността на филма. Георги Янев се е „преборил“ самоотвержено с тия трудности и полученият от него резултат е добър. Но той можеше да бъде и по-добър. Отразяването на проблемите на нашето социалистическо село е една от важните задачи, които стоят пред българското кино. И тука, както навсякъде, на документалния филм се възлага пионерската задача. Нужни са още доста филми от рода на „Просто двойно правило“, за да може нашето кино да навлезе истински в проблемите на съвременното село. Филмът на Георги Янев е далеч от съвършенство (повтарям — не само по вина на не-



Кадр от филма „Просто двойно правило“

говия автор), но е положителен като тенденция, като насока в развитието на нашата документална кинопублицистика.

В една интересна и съдържателна статия преди няколко месеца съветският критик Юрий Ханютин защити становището, че „... в крайна сметка... авторското начало в монтажния документален филм е в това, че не трябва да се описват, а да се изследват материалът, времето, историята“.

Във в. „Народна култура“ се появи възражение против тая геза от критика Иван Стефанов. Той счита, че филмовото творчество е преди всичко обобщаване, синтезиране на наблюденията на художника над действителността, на събрания от него жизнен материал. И тъй като според Иван Стефанов изследването е аналитичен процес, не може да бъде сочено като задължителен белег на съвременното филмово изкуство. Филмът е аналитичен спрямо обкръжаващата го действителност толкова повече, колкото по-обобщена е синтезата на материала.

Струва ми се, че Иван Стефанов доста произволно е отъждествил понятието „изследване“ с понятието „анализ“. Изследването е пълноценен мисловен процес, познание и осмисляне на социалната действителност от художника. В тоя мисловен процес диалектически и наравно се съдържат и аналитични, и синтетични моменти. И в това отношение изследването на действителността е наистина задължителен белег за съвременното документално киноизкуство.

Изследването предполага отказ от подхода към жизнения материал с готова схема за неговото развитие, анализ и синтеза, художествена типизация на базата на жизнения материал. И разбрано така, изследването е наистина жизнена, кръвна необходимост за нашия документален филм.

ХРИСТО КИРКОВ

ВОЕННИЯТ ФИЛМ ВЪВ ВАРНА

Какво би могъл да представлява един фестивал на филми, произведени от военни киностудии? Такъв въпрос навярно би затруднил мнозина, в чието съзнание се е съхранил оня лозунг, който последен ни изпраща при напускане на казармата: „Дотук по военни въпроси!“ Наистина какво би могъл да представлява един такъв фестивал? Преди всичко тематичният терен на показваните филми би бил навярно твърде ограничен. Второ: производството на една военна киностудия навярно би имало подчертано утилитарен, творчески несвободен характер. Трето: до това производство навярно биха се допускали хора, снабдени със специален пропуск (нали във военни филми би следвало да се говори за „военни неща“, а за тях неща пък съгласно разпространения лозунг, може да се говори „дотук“, т. е. до казармения изход). Четвърто... Изобщо би ли могло да се говори основателно за фестивал на военни филми, ако това понятие означава празник на изкуството?

Не бих могъл да твърдя, че едно такова предварително съставено от всички тях „навярно“ отношение към Първия филмов фестивал на армиите на страните от Варшавския договор е лишено от всякакви основания. Някои черти и явления в показаното на този фестивал днес все още могат да подхранват предубеждения. Но най-ярко ми усещане е, че представените на фестивала студии имат и редица конкретни факти, и гореща амбиция, и реални възможности в бъдеще да не създават почва за подобни предубеждения.

Искам да изтъкна преди всичко широката разгласеност на фестивала във Варна и възможността на най-различни граждани да посещават фестивалните прожекции. И още: живия интерес и спонтанните реакции на зрителите към показваното от екрана, реакции досущ прилични на ония, които се долавят във всяка кинозала. Колкото и несъщест-

вени да изглеждат на пръв поглед тия факти, те са твърде красноречиви. Оказа се, че военните филми, макар и предназначени преди всичко за военна аудитория, могат да бъдат показвани на всякакъв вид зрители и дори търсят контакти с всякакъв вид зрители, търсят широка проверка и оценка, разчитат на широко разбиране. Те разказват спокойно за живота и труда в армията, за организацията, за морално-политическото възпитание и методите за овладяване на сложната съвременна бойна техника. Те показват самата тая техника и принципите на действието ѝ. Следователно освен всичко друго военните филми могат да бъдат възприемани и като своеобразен отчет на армията пред народа — един отчет, търсен и дори организиран във формата на специален фестивал. Значението на това не е трудно да се осъзнае, ако човек си даде сметка, че всъщност далеч, далеч не всички армии в нашия съвременен свят могат да правят такъв отчет пред своите народи. Наистина коя от армиите на съвременните капиталистически страни би могла да организира широк показ на филми, посветени на задачите и целите ѝ, на възпитанието и подготовката на воините ѝ, без при това да е принудена да лъже или да укрива същността на нещата? Нима армията на САЩ? Или на Южна Корея? Или на ГФР?

През дните на фестивала киностудиите на седемте братски армии показаха общо над 50 филма: кинохроники, научно-популярни и учебно-инструктивни филми, документални и документално-публицистични филми и киноновели. Преобладаващата част от тия филми са плод на добросъвестен труд, приложен в сферата на едно кино, използвано като средство за фактологична информация. Естествено тия филми представляват интерес дотолкова и в ония случаи, доколкото и когато оперират с интересен сам по себе си жизнен материал. Бих отнесъл съветският филм „Десантчици“ именно към тая група, ако в него не съществуват кадри, в които е проследен процесът на падането на парашутисти с дълго неотварящ се парашут от също така свободно падаща в пространството камера. Ефектът от тия уникални, технически находчиво и навярно твърде рискувано снети кадри е извънредно силен. Чрез тях кинокамерата демонстрира нови възможности в призиването си да запечатва сложните форми на движението.

Една от връхните точки на фестивала беше филмът „Служа на Съветския съюз“ на узбекския режисьор М. Убекеев. Това е поредица от импресивно снети и монтирани кадри, чрез които авторът вдъхновено и майсторски е пресъздал с пластичния език на киното късия като протичането на електрическа искра процес на появата на едно чувство — онова чувство, което пронизва война например в момента на приемането на поста.

„Битка за вал „Поморски“, „Фелдпост „Остен“ и „Алфин“ на полската военна киностудия са филми, направени в най-добрата традиция на полската документална филмова школа. Авторите на тия филми отново показаха на равнище известната способност на полските документалисти да изследват исторически, по запазили се документи времето и явленията от последната световна война. „Зимна скица“ е мълчалив репортаж за един войнишки делник, пронизан от симпатия, разбиране и съучастие. Именно това отношение на авторите, лишено от предпоставеност на целите, придава особено обаяние, особена задушевност на филма, отделя го от останалите и сочи една от възможните линии в многолинейното развитие на военното филмово дело.

Спонтанно одобрение на гостите и участниците във фестивала получи програмата на българската военна киностудия. Струва ми се, че основната предпоставка за това одобрение трябва да се търси в стремежа на киноработниците от военната студия да правят онова, което понякога се нарича „художествено-документален филм“, а всъщност представлява кратък фабулен разказ или новела, осъществени със стилистичните похвати на документалното кино. „Гранична застава“ и „Четвъртият“ са филми именно от този жанр. Първият от тях възсъздава обстоятелствата около залавянето на нарушители на границата в една застава, а вторият — момент от антифашистката съпротива. В изобразително отношение и двата филма са на добро съвременно равнище, което, строго погледнато, определя и същинската им стойност като художествено качество. „Между капките“ е комедийна новела, която страда от наивна, бих казал, от естрадна кинодраматургия. Влиянието на тази драматургия се чувства и върху цялостната реализация. Филмът обаче доказва възможността на нашата военна киностудия да работи и в сферата на късометражния игрален филм. Нещо повече — от подчертано радушния прием, с който публиката удостои „Между капките“, може да се съди за необходимостта от особено внимание към жанра на късометражния игрален филм и особено към жанра на късометражната кинокомедия в бъдещата практика на военните киностудии на социалистическите страни. Между най-добрите фестивални филми от жанра на кинопублицистиката може да се постави и българският филм „Янки“.

Наред с филмите, които споменах дотук, като очертаващи горната граница в показаното на фестивала, искам да се спра и на едно явление, което събужда особено силен интерес у мен — програмата или по-голямата част от програмата на чехословашката армейска киностудия. При това този интерес се ражда не от безспорните художествени качества, които притежават някои от представените чехословашки филми, колкото от споровете, които естествено биха могли да възникнат около тях. За какво се касае всъщност?

Гледайки една след друга филмовите програми на различните армейски киностудии, зрителят не може да не отбележи не само известно тематично повторение, но и повторение в отношението, в чувствуването и осмислянето на жизнения материал от кинотворците на братските армейски киностудии. Благодарение на това се създава усещането за някаква каноничност, за някаква предпоставеност на отношението към жизнения материал и към проблемите, които обаче непрекъснато се видоизменят в резултат на свободното течение на този жизнен материал. И още нещо — създава се усещането, че на киното често пъти се гледа просто или преди всичко като на форма, която се ангажира, за да облече в своеобразен пластичен израз внесени отвън политически, морални и т. н. тези.

Интересът към произведенията на чехословашките армейски кинотворци идва от това, че в тях най-слабо се чувства тази каноничност и предпоставеност, това отношение към киното като към форма, която няма свое съдържание. Нещо повече — в тия произведения ясно се долавя критично-творческо отношение към всякакъв вид предпоставеност, към всякакъв вид готови тези, стремеж за проверяването им чрез пулса на непрестанно течащия живот, за разширяването и обогатяването им с нови аспекти.

Разказвайки за армейската младеж, голяма част от филмите на фестивала например всъщност развиваха тезиса за единния казармен колектив, за общността на волите, действията и мислите. Значението на този тезис, особено днес, е повече от ясен за всеки здравомислящ човек, за всеки патриот на мира и социализма. Но в увлечението си по този тезис много армейски кинотворци оставят без внимание или без достатъчно внимание факта, че и най-единният колектив е съставен от отделни индивиди и че всеки социалистически колектив се създава по пътя на най-голямо внимание към отделния индивид. Това именно внимание към отделния индивид е основно отношение към жизнения материал на голяма част от чехословашките кинотворци, представени със свои произведения на фестивала. Разбира се, търсенията на тия творци съвсем не винаги са защитени от убедителни резултати. На места се стига до нов вид предпоставеност на тезите. Така например навярно в стремежа си „да заземят“ основанията на войника да бъде войник, да коригират патетиката и риторичността, с която често пъти се мотивират тия основания и много други филми, авторите на филма „Стабилна точка“ стигат до опростяване и обитовизиране на нещата. В същия филм обаче, следвайки линията на внимание към отделния член на войсковия колектив, те съумяват да създадат запомнящи се портрети, да подчертаят съществуването на личността.

Все на това критично отношение към каноничността и предпоставеността се дължи високото качество на филма

„Малка ракетна биология“, в който извънредно увлекателно, интелигентно и в същото време съвсем достъпно са разкрити принципите на строежа и действието на съвременните ракети във връзка с някои биологични видове. В тази връзка може да бъде посочен и военният преглед № 7, в който показването на различни видове специални облекла, изработвани от военната промишленост за нуждите на различните родове войски, е реализирано в занимателната форма на модно ревю.

Говоря така обстоятелствено за програмата на чехословашката армейска студия, защото съм убеден, че нейното непредубедено и критично осмисляне би могло да даде сериозен тласък на киномисленето в армейските киностудии на страните от Варшавския пакт.

Искам да завърша тия бележки с подчертаването на оно-ва, което беше основен организиращ и целенасочващ момент в цялата програма на фестивала — мира. Имам чувството, че великата идея за запазване мира на нашата планета не само че пронизва органично много от произведенията, но и че се добавя като някаква заветна парола едва ли не към всеки отделен епизод и във филми, които съвсем нямат пряко отношение към нея.

И това не създава никакво критично отношение.

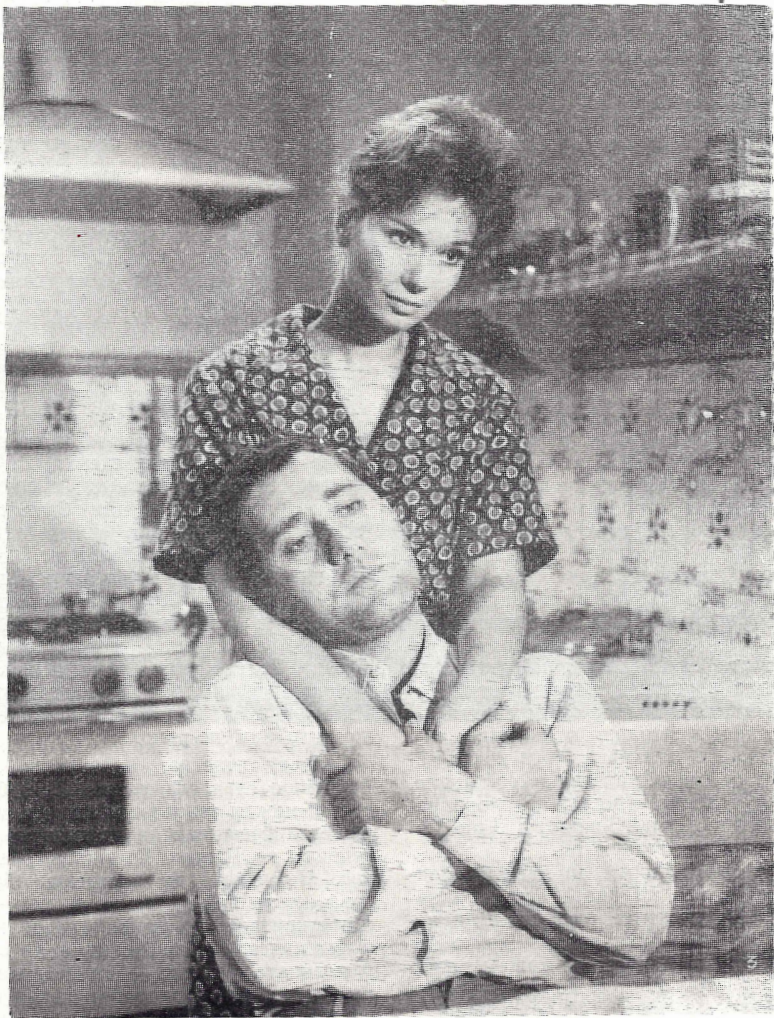
„ТРУДЕН ЖИВОТ“

Сценарий — Рудолфо Сонего, режисура — Дино Ризи, снимки — Леонидо Барбони, музика — Карло Савина, в главните роли — Алберто Сорди, Леа Масари, Клаудио Гора и др. Продукция — Дино де Лаурентис.

Още със заглавието е търсено предизвикателството. То недвусмислено е противопоставено на заглавието, което Фе-

дерико Фелини е поставил на своята широка филмова фреска — „Сладък живот“. Дино Ризи и Рудолфо Сонего имат амбицията да покажат другата страна на италианската действителност и заедно с това да постигнат по-голяма цялост. Опонирането се търси съзнателно и чрез повтаряне на метода на изследване, който приложи Фелини. „Труден живот“ също е възприел конструкцията на „пътуване“ на героя. Нещо повече — сходство може да открием дори в отделни герои, ситуации, отношения... И Силвио Маньоци като Марчело не е разрешил проблемите на съществуването и личността си. И той се лута, търси, преживява кризи, поддава се на надеждата.

По нашите екрани



Алберто Сорди и Леа Масари в сцена от филма „Труден живот“

На финала на своя филм Федерико Фелини прави една среща на своя изморен от оргии и безсъница герой, на своя опустошен, подал се на стихията, уморил се да се съпротивлява герой — с другата Италия, тази на момичето от селската кръчма. В края на „Труден живот“ Дино Ризи също прави среща между тези два свята. И в тази среща двата свята се разминават, чужди един на друг и враждебни... Но за разлика от „Сладък живот“ в тази среща двете Италия не се докосват като символи: сблъскването е грубо, физически осезателно. Тази среща става в сърцето и съзнанието на един конкретен човек. Това е голямото достойнство на творбата.

Филмът е направен умело, тънко, с внушението за документална достоверност е показана съдбата на Силвио Маньоци, избягал от германците през 1943 г., журналист от малък провинциален вестник на опозицията, след войната симпатизант на комунистите... Един човешки и правдив разказ, в който познатото, тривиалното в съдбата на този тип герои е скрито от обаянието на Алберто Сорди. Иронията прави приемлива неизменната южняшка сантименталност. Но въпреки тези качества филмът не може да постигне необходимия за хвърленото предизвикателство отзвук. На него му липсва размахът на Фелиновия филм. Липсва му мащабността на повдигнатите пластове. До голяма степен неговият герой е самотник, отделна, затворена в себе си монада; той съществува сам за себе си и в голяма степен проблемите, които стоят пред него, са негови собствени проблеми. Героят на Сорди остава сам, дори арестуването и присъдата са грешка. Общочовешката му реакция идва след тях, иначе той робува на абстрактно разбраната честност. Така неусетно голямата възможност е изпусната и напред минава един вариант на темата за **оскърбения и унижен малък човек**. Доминира битово начало, отношенията с Елена стават централно отношение. То се превръща в призмата, през която заточва да се гледа на всичко останало. Спорейки с абстрактността на моралната позиция в „Сладък живот“, Дино Ризи е изпаднал в емпиризм.

Но ако продължим да задълбочаваме сравняването на двата филма в областта на резултатите, рискуваме да недоловим своеобразния аромат, който носи филмът. Без колебание можем да потънем в неговия свят и да се подчиним на законите, по които той се развива.

Ивайло Знеполски

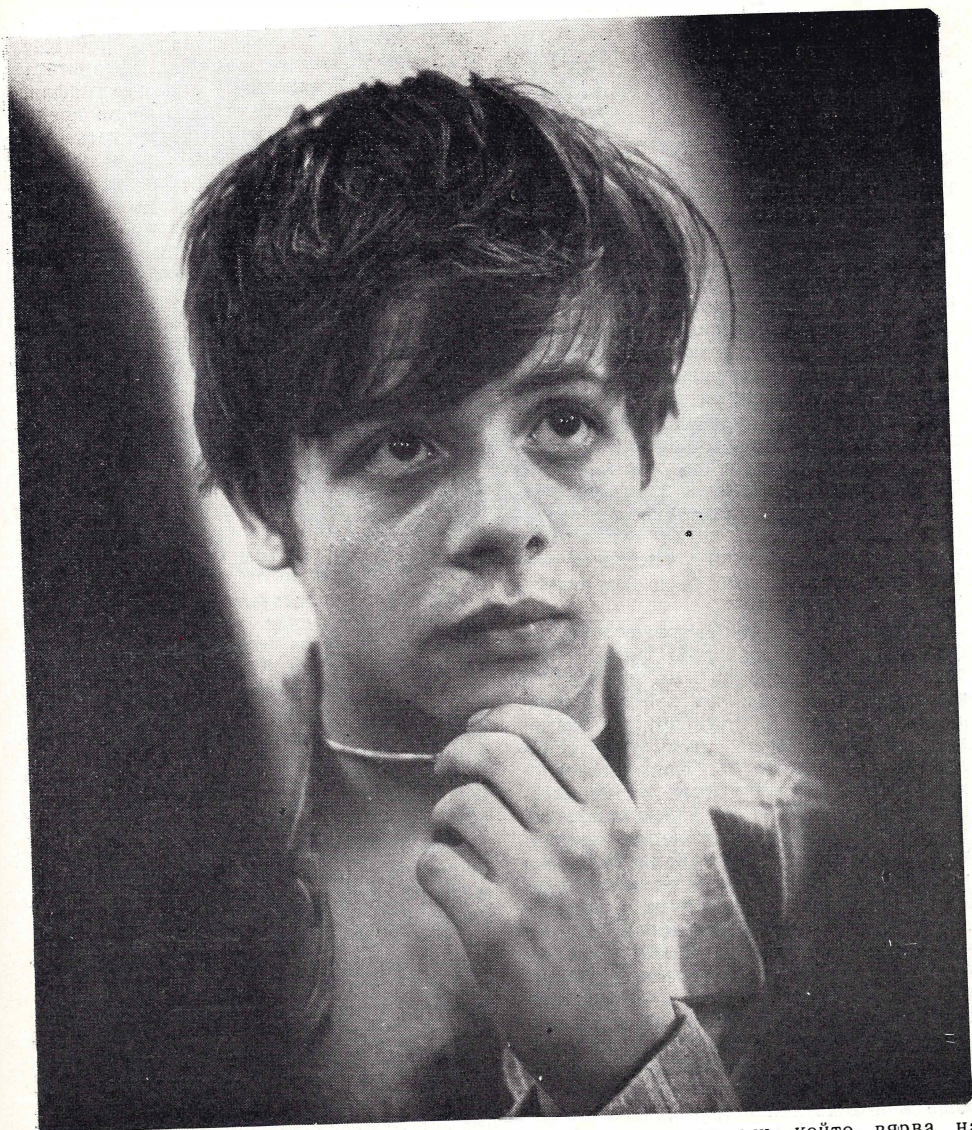
„УЧИЛИЩЕ ЗА ГРЕШНИЦИ“

Сценарий от Драхослав Маковичка и Иржи Ханибал. Режисьор Иржи Ханибал. Оператор Йозеф Ваниш. Музика Евжен Илин. В главните роли: Ладислав Потмешил (Адамец), Радослав Бързобохати (директорът Павлата), Яна Хлавацова, Лудек Мунзер, Илия Прахорж и др. Производство на студията „Барандов“, Прага, 1965 година.

Много пъти съм реагирал с неприязън срещу практиката на някои полски кинокритици непременно да установяват паралели между чуждестранни творби, появили се на техен екран, и филми от отечественото им производство. Получава се в последна сметка като че ли другите им подражават, правят само различни варианти на неща, открити от тях. Така например Томас на Ален Делон от филма на Ален Кавалие „Отмъщението на ОАС“ бе изкаран от критика Йежи Плажевски (иначе един много сериозен автор!) в списание „Филм“... ново издание на Мачек Хелмицки от полския филм „Пепел и диамант“. Преди време друг пътк не видя в нашия филм „А бяхме млади“ нищо повече от вариант на известната творба на Анджей Вайда „Положение“. Подобни примери в полската кинокритика могат да се намерят в изобилие.

Ние в България в това отношение страдаме може би от комплекс за малочисленост. И затова, когато и ние се сблъскаме с някои произведения на чуждестранните кинематографи, със всемо определено насочващи ни към образци от собствената ни практика, и ние едва-едва се осмеляваме да отбележим, че „като че ли има някаква близост, нещо общо“. Не отдавна — с тази нерешителна плахост и неопределеност — все пак посочихме сходството между румънския филм „Неделя, шест часа“ на Лучиян Пинтиле и „А бяхме млади“ на Хр. Ганев и Б. Желязкова (създаден пет-шест години по-рано).

Такова сходство, натрапчиво, остро набивашо се в съзнанието, се забелязва сега и между чехословацкия филм „Училище за грешници“ и последното произведение на Рангел Вълчанов „Вълчицата“. Не искам да достигам обаче до това, което най-много ме дразни у полските критици: да твърдя, че другите ни подражават. Но не желая и да отминавам явната близост — тя ме интересува не с това, кой е започнал пръв и дали единият от авторите се е влиял от другия, а с това, че почти едновременно в



две различни социалистически страни се интересуват от един и същ граждански и художнически проблем. И там, и тук — едно трудово-възпитателно училище за малолетни престъпници (с тая разлика, че в едната версия е мъжко, а в другата за момичета). И там, и тук излиза на преден план въпросът за доверието към човека и за вината на обществото, което го тласка по кривите пътища. И там, и тук има един директор, който влиза в противоречие с установените педа-

гогически инструкции, който вярва на човешкото сърце, а не на буквата от закона. И там, и тук се оказва, че не е никак лека борбата за връщане в нормалните релси, за преодоляване на предубеждението...

Единственото съществено различие между двата филма — чехословашкият и нашият — е в изхода, в перспективата. „Училище за грешници“ завършва с финал, който не може да бъде окачествен другояче освен като „задънена ули-

По нашите екрани

ца“. Напразни излизат опитите ученикът Адамеу да бъде приет от обществото; прекръшва се настоячивостта на директора Павлата и той достига до убеждението, че цялата му борба е напразна, безсмислена.

Не се съмнявам, че читателите помнят завършекът на „Вълчицата“. Там, верни на традицията, узаконена негласно още от времето на култа, всички проблеми бяха в последна сметка благоприятно разрешени, всеки герой си получи според заслуженото, очертана беше неизменната оптимистична перспектива...

Но в края на краищата животът в различните му конкретни проявления дава основание за разрешение на конфликтите и в двата аспекта. Друг е вече въпросът, че един трагично неразрешим, пълен с болка финал ще отекне в съзнанието на зрителите с по-голяма сила и ще пробуди по-действени мисловни процеси, ще предизвика желание за активност. Докато „хеппи-ендът“ успокоява: всичко е наред, нещата у нас си се разрешават от само себе си и без нашето участие на граждани.

Виждале, че не крия симпатиите си към финала на чехословашкия филм. Но това е някак „априори“, по принцип. А конкретно в начина, по който „Училище за грешници“ достига до този завършек, има много неща, които не ме удовлетворяват. Защото във филма генералните линии, общите насоки за протичане на действието и за извеждането му до една крайна точка са верни, привличащи. Но когато тази драматургическа конструкция трябва да се насити с конкретно жизнено съдържание, с десетки подробности, които носят живия лъх на човешките проявления, спецификата на отделните характери, на различните съдби — там нещо вече не е в ред, там симпатиите ни се заменят с неудовлетворение. Има една мъглива приблизителност и неяснота в назоваването на нещата, върху образите тегне сивотата на общата и конвенционална характеристика, която ги превръща в последна сметка повече или по-малко във възплъщение на автори тези. Това особено се отнася за по-второстепенните образи — всички, с изключение на Адамеу и директора Павлата. Башата, майката, калдровичката, бригадирът, председателят на профкомитета не престават тесните рамки на схемата. А те представляват другата страна на конфликта. Но понеже са неравноценни като художествена стойност — конфликтът в последна сметка избледнява, загубва силата на драматичната си наситеност.

Като изображение, като степен на кинокултура и професионално равнище филмът защитава достойно авторитета на чехословашката кинематография. Именно в тази посока като че ли преди всичко се съдържат преимуществата му пред нашия „Вълчицата“. Но мъчно можем да прибавим някои плюсове в допълнение. Неговите крайни изводи — също като във „Вълчицата“ — не са убедителни. И в двата филма всъщност е надделял тезисът, макар в двете си противоположни крайности.

Атанас Свиленов

„СТАЯ ВЪВ ФОРМАТА НА „Г“

Английски игрален филм. Сценарий и постановка Брайън Фоубс. (По новелата на Лин Рейн Бенкс). В главните роли: Лесли Карон, Том Бел, Бернард Ли, Брок Питърс и др.

Вероятно процентът на извънбрачната бременност сред английските девойки не е по-висок, отколкото в другите европейски страни. Може да се каже, че и у нас тези явления тревожат повече родителите и никак не плашат обществото — ние отдавна не ги смятаме за орамни или престъпни.

Това е така, но сигурно има съществена разлика между нас и албионците — както между спокойната съвест и сниходителното равнодушие. В последно време три филма на млади английски режисьори се занимават с неприятните последици на порочното зачатие — „Вкус на мед“, „Един вид любов“, а сега и „Стая във формата на „Г“.

Действието на този филм се развива в Лондон, в някакъв пансион, някъде в покрайнините.

Всеки от обитателите някак си е нормализирал живота си, уравнил е везните на жалкото си битие. Хазайката има любовник, бившата кабаретна актриса Мейвис има котарак, проститутките от сутерена си имат клиенти. Сърдитият млад човек Томи Колмън работи във фабрика за бисквити и вечер пише разкази. Негърът Джон свири на тромпет, а нощем успешно се бори с дървеници и ги лови с помощта на калъпче тоалетен сапун.

В тази среда попада Джейн, млада францужойка. Тя е бременна, избягала е от къщи и идва в пансиона — ясно защо. Към нейната тайна обитателите на пансиона проявяват нужното любопитство, любопитството им е удовлетворено



Лесли Карон във филма „Стая във форма на буква „Г“

и угасва. Доволни са, че няма нищо ново за тях. Че всичко се повтаря. Момичетата флиртуват, забременяват, бягат от къщи. После правят аборт и т. н.

В пансиона са свикнали със старите неща. Съдраният дюшек е нов, защото току-що е купен от битпазар. Нова е стаята, защото за първи път влизаши в нея. Нова е песента, защото отдавна не си я чувал. Да се прави аборт не е никаква новост.

Всички мислят така — лекарят с дългогодишна практика, Мейвис, хазайката, проститутките. Те не чувствуват, че в това има нещо отвратително.

Джейн е млада. Тя носи в утробата си един нов човешки живот. Инстинктът поражда в душата ѝ бунт. Бунтът поставя всички на изпитание. Всички около Джейн, които са свикнали с дървениците, със старите неща, с мръсотията на живота, с унижението на човека, с абортите.

Томи Колмън е притиснат до стената. Той е сърдит млад човек. Той презира тинята на бедността, на социалната несправедливост, отвращават го духовната нищета на хората около него, еснафшината на обществото, пошлите възгледи, животинският егоизъм.

Това бяха въобще изходните позиции на сърдитите млади хора в Англия, когато те преди повече от десетилетие излязоха на литературната арена, за да осмееят и оскъбят моралните устои на английското буржоазно общество.

Очакваше се дълго време, че те ще отидат по-нататък. Знаем, че това не стана. Филмът показва тези млади сърдити бунтари в нова светлина.

Томи Колмън е влюбен в Джейн. Тя също го обича. Любовта им като че ли има бъдеще. Оказва се, че не е така.

Оказва се, че и Томи Колмън предпочита абортите. Понеже детето на Джейн не е негово дете. Филмът прераства в морално обобщение на момчетата, които се сърдеха на стария закостенял морал.

Те не желаят да се борят за детето на Джейн, понеже то не е тяхно. Финалът е горчив. Буржоазният морал приема детето на Джейн с някои лицемерни корекции на семейното ѝ положение: родителите на Джейн ще измислят някоя история — например, че Джейн е останала млада вдовица, и готово...

Разбира се, не трябва да поставяме знак на равенство между Колмън и направиеният на сърдитите — ясно е, че има разлика между героя на филма и режисьора на този филм. Режисьорът разбира и показва само как първоначалните идеи на сърдитите са дошли в пансиона заедно със старите вещи от битпазар. Той иронизира над тях и това вече е крачка напред.

Прогнозите са излишни, но никак не е безинтересно какво ще стане по-нататък.

Иван Пауновски



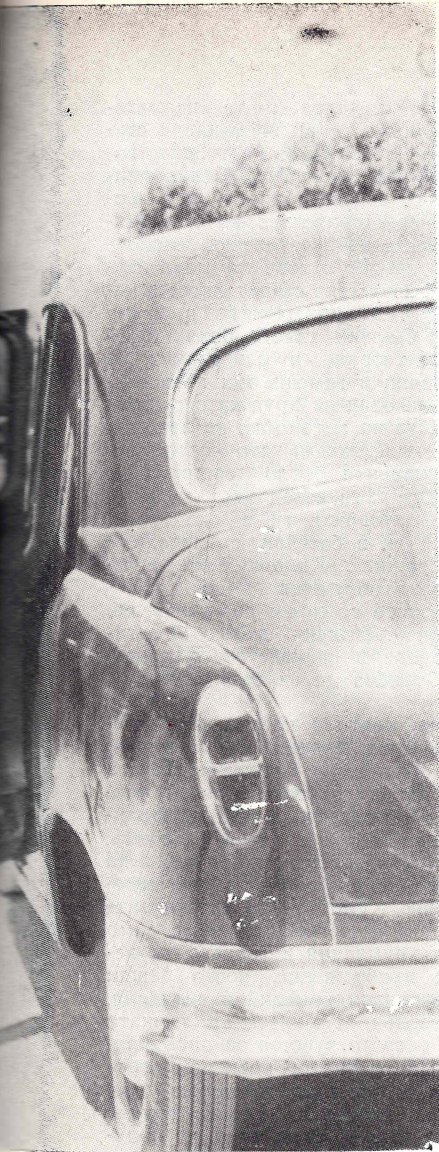
„ПРЕЛЪСТЕНА И ИЗОСТАВЕНА“

Сценарий от Пиетро Джерми, Анже-Скарпели и Л. Винченцони. Режисьор Пиетро Джерми. Оператор Аяче Раполин. Музика Карло Рустикели. В главните роли: Саро Урци (Дон Винченцо Аскалоне), Стефания Сандрели (Анезе), Ландо Будзанка, Леополдо Триесте, Алдо Пулизи и др.

Този филм на Пиетро Джерми не може да има върху нас онзи поразителен ефект, който имаше предишната му творба „Развод по италиански“. Тогава бях-

ме като зашеметени не толкова от това, че един творец ни се разкриваше с нова физиономия, че излизаше по оригинален начин от запусияващия, населен с автодогми свят на късния неореализъм, колкото от невероятната сила на едно дълбоко национално произведение. До Джерми никой не беше подозирал, че особено-стите на италианската народна драма, на пътуващите театрални трупи, на „комедия дел'арте“, че това смесение на трагизъм и смях, на стилизирана условност и на ярка панаирджийска зрелищност ще се окажат така добре дошли за кино-

По нашите екрани



то. Така се роди още едно „италианско кино“, съвсем особено, напълно противоположно на тенденциите, застъпвани от Фелини, Антониони, Франческо Рози, но също така новаторско, силно. И интересно далеч не само за Италия, както подозираха някои местни критици, защото се тълкуват специфични нрави и закони, но и за публиката от другите страни. Веднага това го потвърдиха международните награди и успехът на чуждестранните екрани. Защото се оказа интересен не проблемът за разводите със средновековната си вкостенелост, а ни

привлече душевността на обикновените италианци, на хората от народа, привлече ни оригиналната плоскост за поставяне на проблеми от нравствено естество, така различна от основата, върху която проектират своите образи Антониони и Фелини.

Не знам, може би са прави ония, които твърдят, че от филмите на Пиетро Джерми (тия след „Развод по италиански“) не може да излезе традиция, че от тях не може да поникнат издънки. Те се позовават на неуспеха на най-новия му филм, претърпял фиаско в Кан, и казват, че филм като „Развод по италиански“ може да съществува сам за себе си, като щастливо изключение, като великолепно хрумване, което не бива да се повтаря и още по-малко да се следва. Даже и у нас някои автори поддържат това становище. Те се подкрепиха и с „Прелъстена и изоставена“, като видяха в него опит за търговски ход — поднася се на публиката онова, което вече веднъж ѝ е харесало, използва се инерцията на вкуса...

Не се наемам да гадая дали ще се окаже извор на традиция късното творчество на Пиетро Джерми, дали неговите филми ще родят отделна тенденция, самостоятелна естетическа линия. Неуспехът с последната му работа „Дами и господа“ може да е симптоматичен, но може и да не е: кой не познава несполуките?

Но за мен „Прелъстена и изоставена“ не е комерчески филм. Не е автошаблон, автоповторение, а продължение на вече подетата линия. Наистина той е в духа на „комедия дел'арте“, но защо в този стил трябва да бъде създаден непременно само един филм?

Аз гледах с голямо удоволствие „Прелъстена и изоставена“. И не ми се напращаха паралели и сравнения с предишната творба на П. Джерми. Новият му филм има свое самостоятелно звучене, има своя стойност. Тук на преден план излизат проблеми от по-друг характер. Нима в „Развод по италиански“ в центъра беше еснафското желание всеки да изглежда в очите на хората такъв, какъвто те искат?

Още Достоевски беше писал, че хората стават най-смешни тогава, когато се предпазват да не изглеждат пред останалите смешни. И тази човешка слабост, съвсем не патент само на сицилианците (о, де да беше така!), е показана в ония филми, които ѝ придават национална специфика. Ние се смеем на дон Винченцо Аскалоне за гигантските му усилия да съхрани честта и достойнството

на фамилията (друг е вече въпросът дали в това е именно честта и достойнството или там се оглеждат предрасъдците на еснафлъка):

Според мен творбата на Джерми не е с регионално-еснафски дух. Тя не ни занимава с един нравствен атактизъм. В Сицилия може би формите са по-драстични, но в тях се оглежда едно универсално явление. Оглежда се онова, за което говори и Антониони: техниката, цивилизацията отидоха до луната, а моралът си остана на равнището на времето от Омир... Във въздуха витае един спарен дух на старо, на отколешно, което обвързва като с вериги хората, спъва полета им, убива органичността им, довежда ги до трагедии, като същевременно постъпките им са извор на смях, пълни с комични недоразумения. Джерми е против този стар морал, против тази средновековна нравственост, против това тържество на еснафството и лицемерieto. Против него той наистина протестираше и в „Развод по италиански“, но ако има в това отношение някакво повторение, то е в духа на онова изказване на съветския поет Вознесенски — че всяка следваща крачка е като парабола, която все повече се доближава до онова, което искаме да постигнем...

„Повтаря се“ Джерми и в невероятната артистичност, с която поднася изображението. Една каскада от хрумвания нараства непрекъснато, за да достигне своето „кресчендо“ във финала. И да дойде неочакваният удар — смъртта на бащата, за да изтръгнеш като след пианство — смял си се, а излиза, че никак не е било смешно.

Филмът е немислим без главният изпълнител Саро Урци. Сякаш това е роля, написана специално за него. Така му „лежи“ във всички подробности, във всички нюанси. И не е случайна главната актьорска награда от фестивала в Кан.

„ПОЛИЦАЯТ ОТ СЕН-ТРОПЕ“

Сценарий от Ришаро Балдучи. Режисьор Жан Жиро. Оператор Марк Фосар. Музика Раймон Льофевр. В главните роли: Луи дьо Фюнес, Женевиєв Град, Мишел Галаврю, Даниел Коши, Фернан Сарду, Мария Пакоме и др. Производство на „Сосиете нувел дьо синематографи“ (Париж) и „Франка филм“ (Рим), 1965 година.

В далечната начална ера на кинематографа, в добрите стари времена на студията „Китон“, по време на господството на краля на смеха Мак Сенет филмът повече от всичко обичаше да се подиграва с представителите на полицията. Въплъщение на тъпотията и ненаходчивостта, а заедно с това на механизирания професионална старателност и настойчивост, тези пристегнати в черни униформи безлики типове бяха непрекъснато надхитряни и изигравани от разни скитници и гамени, тях ги влачеха навързани един за друг като суджук към задницата на автомобил по пращните пътища, пляскаха ги като мокър парцал и ги увиваха около телеграфните стълбове, удряха ги иззад ъгъла с чукове и сопи, затваряха ги в подземия, натъпкваха ги в басейни, събличаха ги по долни гащи... Киното беше неизчерпаемо с въображението си да поставя в колкото се може по-унизителни и по-смешни състояния тъкмо блюстите на реда и спокойствието, тъкмотия, които трябва да са въплъщение на доверие.

Тази тема, която в следващите десетилетия избледня заедно със слизането от сцената на кралето на американската класическа комедия, намери свой втори живот в кинематографията на Франция. Разбира се, и изтеклите години, пък и това, че нещата бяха пренесени на друга национална почва, дадоха своето отражение. Хуморът на французите е от по-друго естество, той не е само водопад от хрумвания и трикове, от неизчерпаемо въображение, което ражда низ от невероятни комедийни ситуации, а е облагороден от финеса на тънката ирония, от острото чувство за пародия, от блясъка на диалог, познаващ всички зиг-заги на мисълта, познаващ очарованието на парадокса и каламбуриите.

Остана неизменно само това, че полицаят пак е на подбив. Той винаги е потърпевшият. Респект и сериозност — това, което иначе се внушава като главна особеност на професията му — са немислими на екрана. Тъкмо обратното: той е вечният прицел на подигравки, на солени изрази, на недвусмислено пренебрежение.

Не ще се заема с доказването на факта, че Луи дьо Фюнес е напоследък най-типичният интерпретатор в ролите на полицай. Няма да настоявам и за това, че типът на полицай е едва ли не основна тема на актьорското му творчество. Защото има и други блестящи изпълнители на тези роли и защото да стесним Луи дьо Фюнес само до този

тип и да не видим всички други, така различни, така противоречиви образи в кариерата му, би било и несправедливо, и невярно.

По-важното е, че този изключително даровит комик и в тази област създава истински образци. Създава образи, които, макар и да са в досегашната традиция за тълкуване на полицайите, са не-подражаеми, те са така оригинални, така уникални, както е всичко, което той превъплъщава на екрана...

В „Полицаят от Сен-Тропе“ извор на смях е противоречието между стремежа да бъде страшилище за всички, да бъде синоним на сериозност и респект и това, което се получава като конкретен резултат. В последна сметка това е една фикс-идея, в пълен контраст със същността на образа, тълкуван от дьо Фюнес: та всеки негов жест, всяка негова постъпка е извор на неблагоприятия и на смях. По устройство, като тип той е абсурден за полицаи. Така неусетно Луи дьо Фюнес достига до идеята, до внушението, че изобщо фигурата на блюстителя на реда е нещо абсурдно, нещо ненормално. Още повече, че тази тема се „носи“, подкрепя се и от останалите образи на полицаи — от подчинените.

Иначе филмът не блести с никакви особени достойнства. Като сюжет, особено пък с линията на дъщерята на полицейския капрал, е доста банален. Не са трудни за откриване и явните комер-

чески задачи: реклама на световноизвестния курорт.

Но едно е безспорно в последна сметка: яркото присъствие на Луи дьо Фюнес. Още един случай, когато благодарение на актьор филмът все пак е спасен. Особено когато е почти сигурно, че актьорът няма да подведе. Луи дьо Фюнес има едва ли не магнетическа сила да вдъхва живот на всички драматургически изделия: нанстина винаги е той, с бързите си и непресекащи мимически реакции, с главозамайващия си арсенал от жестове, но заедно с това е и винаги различен. Не повтаря нито образите, вече веднъж създадени от самия него, нито пък още по-малко типове, родени от други изпълнители. Винаги открива свой собствен ъгъл. Винаги поднася изненада.

И точно заради това стана пръв любимец на френските любители на смях. Докато у Фернандел има напоследък някаква умора, водеща до преповторение, Луи дьо Фюнес е в непрекъснат подем, във постоянно творческо обновление. Звездата му изгря малко със закъснение (голяма е в това отношение заслугата на режисьора А. Юнебел, който го превърна от епизодик в главен изпълнител), но е звезда, която обещава да свети с ярка светлина още дълго върху небосклона на френската комедия...

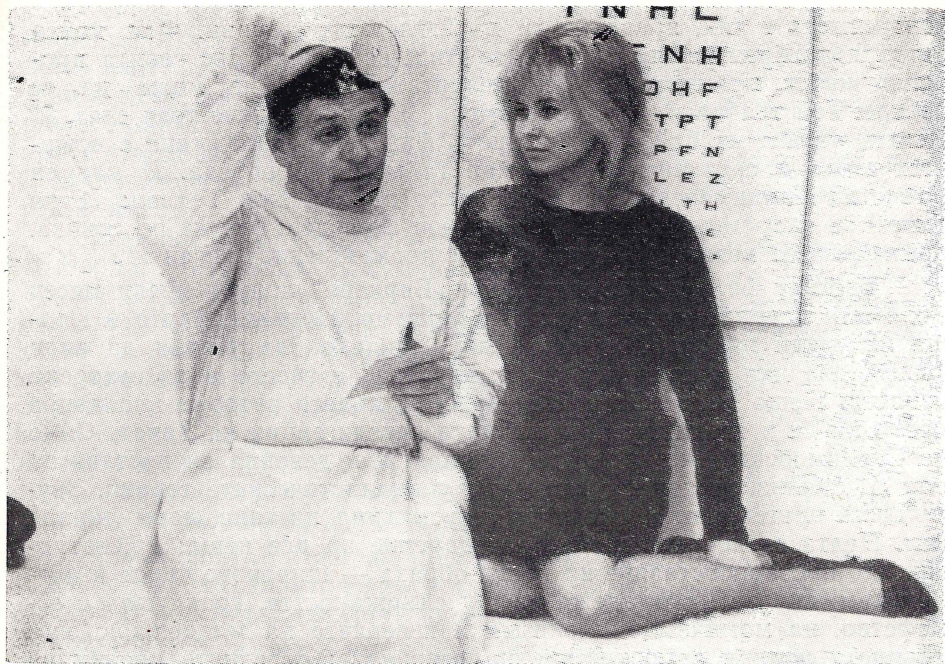
Атанас Свиленов

полша — съвременна и историческа на екрана

Пишейки тези бележки, не мога да не въздъхна с тъга по онова време, когато полските филми разтърсваха ежедневието на международните фестивали, караха ни да се блъскаме в Полския център в София само и само да видим някой от тях и ние с гордост се наричахме „привърженици на полското кино“.

Едва ли причината за „издъхването“ на полската школа е само в изчерпването на темата „полякът и войната“. Едва ли тя е и в това, че полската школа здраво се опираше на връзката си със съвременната литература, защото самата литература черпеше темите си от същите източници като киното — войната, съдбата на окупирана Полша и жертвите на полския народ, комплексите у отделния човек, появили се като плод на всичко това.

„Полската кинематография трябва да се обърне към съвременната действителност“, „Кой от полските кинотворци ще успее да покаже страната, в която живеем, и самите нас?“ — това бяха възгласите, с които полската критика посрещна филмите на „чехословашкото чудо“. След десетките несполучливи опити този някой, струва ми се, се намери. Младият режисьор Йежи Сколимовски. Неговите три филма биха могли да се нарекат трилогия. Главният герой Анджей Лешиц принадлежи към групата на „нерешителните“. Това обаче е на пръв поглед. Какво е всъщност Анджей Лешиц? В този външно отпуснат, не особено активен, оставил се на вълните на живота човек има нещо твърде симпатично. Това е нежеланието му да лицемери, да се приспособява към всичко и всички. В „Особени белези няма“ Лешиц живее като „божия птичка“, не всички негови методи на действие можем да приемем. Но идва момент, на който е посветена втората част, „Валковер“, когато Лешиц трябва да се реши да вземе участие в боксова среща с риск да бъде пребит. И той се решава. Защото когато човек е вече на 30 години, нито безгрижието, нито случайните доходи, нито черната борса и участието в аматорски състезания по бокс са в състояние да задоволят собствените му изисквания към живота и изискванията на



Тадеуш Ломницки и Йоана Шчербиц във филма „Барьера“

околните от него. Тъй като и двата филма имат нестройна, плъзгава фабула, режисьорският стил е, който композира и изразява мисълта, заключена в творбата. Той именно „проговаря“ на зрителя. Като главна особеност на режисьорския стил на Сколимовски бих изтъкнала пластичността. Тази пластичност решава успеха на първия споменат филм. Избраният метод „поток на съзнанието“ заедно с динамичната, незадържаша се на едно място камера и стремежа на всяка цена да се постигне непосредственост и автентичност на образи и обстановка правят филма да изглежда малко хаотичен, задъхан разказ, верига от случки и хора, опит на един човек да характеризира себе си. С една дума — непреодолимото желание на един млад творец да изяви себе си.

За втория филм на Сколимовски „Валковер“ някои критици смятат, че не представлява стъпка напред, защото в него в подреден, стегнат, изяснен и „премонтажиран“ вид се казва всичко онова, познато ни от първия. Съгласявайки се напълно с втората част на това твърдение, отричам първата. Защото този филм показва, че Сколимовски е не само амбициозен и интересен, но и съзряващ творец. Освен съвършенството, до което е доведена пластичната и тонална страна на филма, тук се срещаме и с нещо друго — зад първия план, в който седят, вървят или разговарят главните герои, има фон. И то какъв! Фон, на който стават 10 интересни неща. Фон, който или отразява като огледало постъпките на героя, или

контрастира с тях, правейки ги да изглеждат смешни. Фон, който сътворява образ на света, в който Анджей Лещиц със своята противоречивост, нерешителност и незаангажираност не може да се побере. Той трябва или да се промени, или да напусне този свят. И Лещиц излиза на бой. Претърпяното физическо поражение е всъщност нищо в сравнение с удържаната морална победа. И накрая фонът на Сколимовски отразява, както пише Йежи Теплиц: „една истина за съвременна Полша, която ден след ден, стъпка по стъпка, преминава от козите и бараките към промишлените гиганти“.

Третият филм на Сколимовски „Барьера“ получи преди месец Голямата награда на фестивала в Бергамо. Награда, която в Полша не учуди никого. А и мен също, защото бях успяла да видя филма два дни преди новината. „Барьера“ е своего рода авторска изповед. Нещо като „Осем и половина“, където авторът анализира чрез себе си и творческо-артистичната интелигенция на Запад. Само че Сколимовски чрез образите на младеж и девойка си поставя за цел да анализира цялата младеж в социалистическите страни. Звучи доста претенциозно. Всеки би се усмихнал на така формулирана цел. Целта се постига обаче благодарение на две неща: драматургичното противопоставяне на двата образа — широкото сърце и поглед към живота на младежа срещу сдържаността, граничеща с еснафство, на момичето; анархизма и неверието на младежа срещу твърдата воля и самочувствие на девойката; отделните прояви на превзетост и снобизъм на младежа срещу искреността и непосредствеността на девойката. Другата предпоставка за сполуката е друг вид контраст — този между словесното изказване на същността на проблемите и тяхното илюстриране със злободневни варшавски примерчета. Сколимовски обрисова поколението си, нещадейки в иронията и себе си (Изказвайки помпозни фрази за безпътницата на съвременната младеж, главният герой надява на главата си пробит картонен цилиндър с лика на Сколимовски). Сръчното боравене с филмови символи и метафори, превръщането на отделната случка в типична, умелото вървене по ръба на буфонадата и отново изключителната пластичност определят филма като стилив етюд на високо съвременно професионално ниво. Сколимовски е вече толкова зрял творец, че може да си позволи да „заеме“ от стила на Фелини това, което му харесва, да го претвори и издигне на степен, когато епигонството прераства в творческо онаследяване.

Полската школа е вече исторически кинофакт. Предстои равностметка с нея и с нейните герои. Това сполучливо хрумване облича във формата на кинопроизведение Тадеуш Конвицки в своето „Салто“. Героят на филма, остарелият с 20 години Мачек Хелмицки („Пепел и диамант“), пристига в едно забутано градче да търси следи от бойното си минало. И открива, че всички жители на това градче на негова възраст страдат от подобна военна митомания, всички търсят смисъл, ровейки се в спомените и асоциациите, в избледнелите геройски подвизи и глухия тътен на изминалите дни на войната. Горчивата истина за погубената младост на това поколение, иска да каже авторът, не може все пак да оправдае духовната пасивност на тези хора, неохотата им да разберат и да живеят в

съвремението. Героите на този филм са измислени, случките — също, градчето, в което се развива действието, не съществува на полската карта. Дори атмосферата на филма е театрално-условна. Спазено е единството за място, време и действие, всеки герой има собствен монолог. Героите прерастват в метафори и символи, ситуацияите стигат до гротеска. Всичко е условно, въображаемо, приказно. С изключение на проблема. Той е действителен, той е съвременен, той е полски.

Има още много филми на съвременна тема. „Горещата линия“ на Ванда Якубовска, „Думата има прокурорът“ на Влоджимеж Хаупе, „Нощта на св. Иван“ на Коморовски, „Неделя на справедливостта“ на Пасендорфер. Всички те обаче са белязани със схематизъм, елементарно поставяне и третиране на проблемите, слабо изразени творчески търсения. Пък и съвсем логично е най-сполучливи и верни произведения за съвремението да се окажат тези, които се стремят да покажат това съвремие отвътре, чрез образите на хората, или по-точно, на тези от тях, които са в дисонанс с това съвремие, които са изостанали от неговото темпо. Такива са филмите на Конвицки и Сколимовски.

А комедията? Този жанр-спътник на всяка епоха, който по правило трябва да отразява в криво огледало всички нейни проблеми? В полската комедия съвременността я няма.

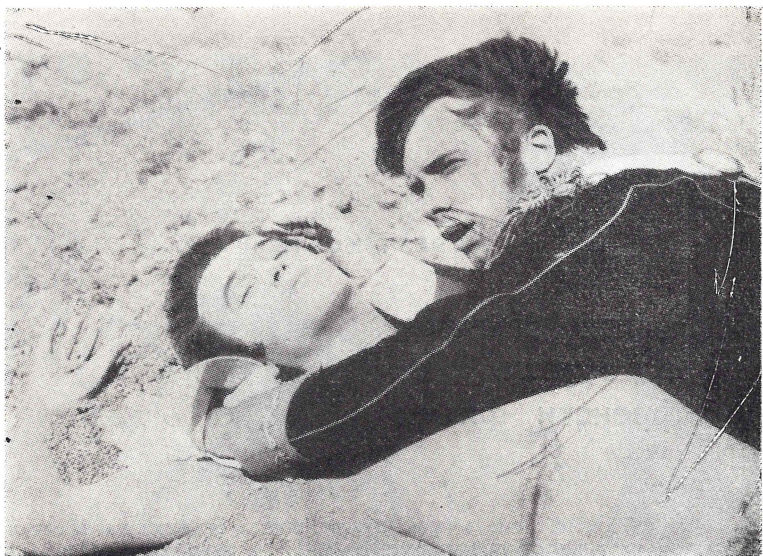
Най-новата излязла на екран филмова комедия „Ад и небе“ на режисьора Станислав Ружевич има за цел да осмее във формата на приказна алегория някои явления, които петнят полската действителност. Първото съмнение възниква още във връзка с избора на самите явления и личности. Нима всичко в социалистическа Полша върви по мед и масло и единствено тези проклети женкари пречат на обществото? Защото комедийните герои са един бигамист (ситуация-фикция според полските закони), един убиец на богатата си леля (за да я наследи и си купи „Мерцедес-Бенц“ и по този начин да си осигури приятелки) и една проститутка. Според филма излиза също, че за да бъдеш идеален член на обществото, е достатъчно да се ожениш и да имаш 5 деца, които да получават петици в училище?!

Но това все още не е главната беда на филма. Тя е, че филмът не е смешен. Сценарий с толкова съмнителни фабулни и драматургични качества би могъл да бъде спасен чрез множество неочаквани и свежи „гагове“, чрез създаването на специфична комедийна атмосфера. Но въображението на авторите се е оказало бледо. И това също не е очудващо, защото сценаристите Филипович и Тадеуш Ружевич и режисьорът Станислав Ружевич са автори на филми като „Свидетелство за раждане“ и „Глас от онзи свят“, т. е. филми, драматично-реалистични. И наистина предвиденият да изглежда комичен образ на преумъдрялото момченце е твърде реалистичен и ни говори, че наистина в епохата, когато децата в пелени се разхождат в леки коли вместо в бебешки колички и от двегодишна възраст гледат телевизор, на девет години те фатално надрастват възрастта си и стават малки дървени философи. Затова пък от остарелите анекдоти на обичайния да си попиине дядко лъха

скука, а картината на ада и рая, с картонени декорации и разсъблечени гърли е толкова неинтелигентно и неустроумно представена, че тя като че ли се е създала във въображението на Виктория, необразованата гледачка на карти от „Глас от оня свят“, а не от професионални филмови творци с реноме. Гледайки този филм, зрителят започва да съчувствува на началото на творбата, където са показани усилията и неуспехите на двама сценаристи и един режисьор, които се мъчат над същия този филм. Но такова съчувствие е много малко, за да послужи като оправдание.

Историята на Полша и по-точно Втората световна война, беше любима и майсторски защитена тема от творците на полската школа. И досега ги критикуват, че не могат да се откажат от тази тематична пристрастеност. Затова голямо беше учудването ми, когато разбрах, че филмът „Дон Габриел“ е „първият“ филм, разглеждащ цялостно събитията от септември 1939 г. (при това специално снет във връзка с 25-годишнината на тази дата). Първият филм, посветен на началото на трагедията на полския народ. И как изглежда във филма това начало? Няколко анекдотични фигури и случки от септемврийската кампания и историята на главния герой. Дон Габриел е професор по германистика, влюбен в родината на Гьоте и Хайне, и не може да асимилира факта, че техните потомци са нечувани варвари. През целия филм сме свидетели на спора между Дон Габриел и проф. Дог-Лешневски на тема „изкуство за изкуството“ и „изкуство за зрителите (и читателите)“ и никога не може да разбере в каква връзка е всичко това. Седмица след излизането на филма на екран К. Т. Теплиц в рецензия изрази предположение, че може би се прави намек за широко известната дискусия на същата тема между големия полски теоретик на киното, германския възпитаник Карол Ижиговски и известния литератор, френски възпитаник Бой-Желенски. По средата на филма, незнаейки какво да направят със своя упорит герой, режисьорите го превръщат изведнъж в патриот, който геройски загива на фронта. Режисьори на филма са Ева и Чеслав Петелски, създали интересни, страстни и експресивни творби като „Пиротехникът Келен“ и „Черните криле“. В „Дон Габриел“ за съжаление тяхното режисьорско присъствие се забелязва само в началните надписи на филма.

Едно от най-големите културни събития в Полша през текущата година стана излизането на екран на филма „Пепелища“ на Анджей Вайда. Романът „Пепелища“ на Жеромски е полска национална епопея, поставяща проблемите за историческото място на полския народ, за неговите битки и поражения. Роман, който се изучава в прогимназията и гимназията и се чете и обсъжда от всички. С една дума нещо като нашето „Под игото“. От друга страна, също като у нас по отношение на „Под игото“ младите интелектуалци, увлечени по Сартр и Дюренмат, са забравили, или не смеят да си признаят, че не помнят за какво се разказва в „Пепелища“. Затова екранизацията на романа се яви като негово възраждане и няма защо да се учудваме, че дискусията около този филм в Полша придоби остър, полемичен характер и завърши общо взето в полза на филма. За чужденеца обаче, незапознат с романа и с някои спе-



Из филма „Пепелища“

цифични моменти от полската история, филмът съществува като самостоятелно произведение. Като такова ще се опитам да го разгледам. Вайда е пристъпил към новата си творба като към екранизация. Добросъвестно се е постарал да спази хронологията на главите и събитията. Но на Вайда — творец със силен афинитет към камерно-психологичните характери и случки — не се отдава да сътвори народна епопея, да я разгърне в богатство на нрави, социални типове и събития. Филмът съдържа няколко забележително разрешени композиционно и стилистично сцени, в експресивната сила на които откриваме познатия Вайда. Това е например конницата при Самосиера, клането в Сарагоса, в което под знамената на Наполеон полски селяни разстрелват масово испански селяни, или испанската земя, която отказва да приеме голия труп на полския капитан. Тези сцени, ненадминати в трагизма и артистичното си майсторство, съжителствуват обаче с много безцветни, бавно течащи, „свързващи“ сцени, понякога дори неясни откъм фабула. Дебютантите в главните роли — Даниел Олбрихски, Богуслав Керч, Ян Новицки — добросъвестно се борят с много обемистата и трудна тъкан на романа и рядко може да се каже, че я преодоляват.

Цялостното ми впечатление от състоянието на полската кинематография е твърде противоречиво. Ясно е, че за някакви общи тенденции, постижения и перспективи е трудно да се говори. Още повече, че в момента големите надежди на полското кино — Анджей Вайда и Йежи Сколимовски — снимат новите си творби, единият в Югославия, а другият в Белгия.

ВАРШАВА — СОФИЯ

някои бележки за новите френски филми

Този път сме в крак: тазгодишната седмица на френския филм за разлика от предишните седмици и панорами ни даде възможност да се запознаем с последните, най-новите творби на френското кино. „Най-старата“ творба е „Вива Мария“ — тя излезе на екран едва преди 9 месеца. Излишно е да се подчертава какво значение има и за кинодейците, и за кинокритиката, и за публиката това синхронизиране на нашите представи за френското кино със самия ход на неговото развитие.

И още нещо: на нас бе поднесена една блестяща селекция от тазгодишното френско филмово производство, в която личат имената на Ален Рене, Робер Бресон, Жан-Люк Годар, Луи Мал, т. е. на неколцина от най-изтъкнатите творци на съвременното френско кино. Към тях бе прибавен и един не по-малко блестящ дебютант — Клод Люлуш, представител на най-младото творческо поколение. Ето защо можем с чиста съвест да заключим, че установихме особено интересен и съдържателен контакт с днешното френско кино, бих казал, един контакт „на високо равнище“.

Всичко това, разбира се, ни най-малко не означава, че проведената седмица ни дава достатъчно данни, за да направим общи изводи за състоянието, насоките и тенденциите на съвременното френско кино. Но вярно е също така, че френското кино притежава и други забележителни творци, които не се представиха пред нас тази година. Освен това френското кино е доминирано не толкова от определени течения и школи, колкото от определени творчески индивидуалности. Нека припомним, че и прословутата „нова вълна“ никога не е била единна школа, а по-скоро настъпващ фронт на едно ново творческо поколение в сферата на киноизкуството.

По тези причини бих предпочел да говоря тук за отделните произведения като за страници от творческите биографии на техните автори и във връзка с това бих се опитал да поставя някои по-принципни теоретически въпроси, които, струва ми се, те повдигат. Мисля, че избраната от мен насока е по-интересна и необходима в случая, тъй като критически разбор на френските филми бе вече направен на страниците на печата по време на самата седмица.

* * *

Има хора, които са склонни да твърдят, че „Вива Мария“ е признак на известно подхлъзване на Луи Мал към тресавището на



Брижит Бардо във филма „Вива Мария“

комерческото кино. „Основанията: „Вива Мария“ е преди всичко комедия на ситуацията и трюковете, тя разчита най-вече на обаянието на тандема Брижит Бардо — Жана Моро.

Не ще и съмнение, шокът на това произведение се състои в смелото хрумване да се съберат като партньорки две еднакво прочути, но и напълно противоположни по наторел актриси, да се „капитализира“ техният огромен престиж и интересът, който това необикновено съчетание ще предизвика сред публиката. Не ще съмнение също така, че най-хубавото във „Вива Мария“ е онзи фойерверк от комични трюкове (донякъде в стила на американската кинокомедия от немия период), който озарява последната трета на филма. Най-сетне, вярно е, че по всички посоки тук е търсена ярка, пищна зрелищност, пред която умът отстъпва част от прерогативите си в полза на погледа.

Но всичко това все пак не може да бъде достатъчно основание за поменатото вече твърдение. Преди всичко затова защото Луи Мал досега не е показвал строго предпочитание към определен кръг теми, проблеми и жанрове, не следва една своя тематично-проблемна линия, която да преминава в съответни вариации от един в друг негов филм. Всеки филм на Мал е в известна степен сам за себе си, Мал прави онова, което в момента вълнува мислите му и кинематографичното му въображение. От друга страна, Мал не може да бъде причислен към авангардистите нито в областта на филмовото мислене, нито в областта на филмовия език. Мисля, че съществува почерк Луи Мал, но не и линия Луи Мал. Ето защо не мога да смятам, че „Вива Мария“ представлява някакво отклонение от досегашния му път. Следващият филм на Мал вероятно най-добре ще потвърди това.

Всъщност „Вива Мария“ е един дълбоко френски филм, чийто събителен дух може отчасти да се изплъзне от възприятието на чужденеца, или пък, напротив, да го подразни. Имам предвид онази типична склонност на французина да иронизира и пародира големите пориви в човешката история, личностите и събития-



Жан Луи Трентинян в сцена от филма „Един мъж и една жена“

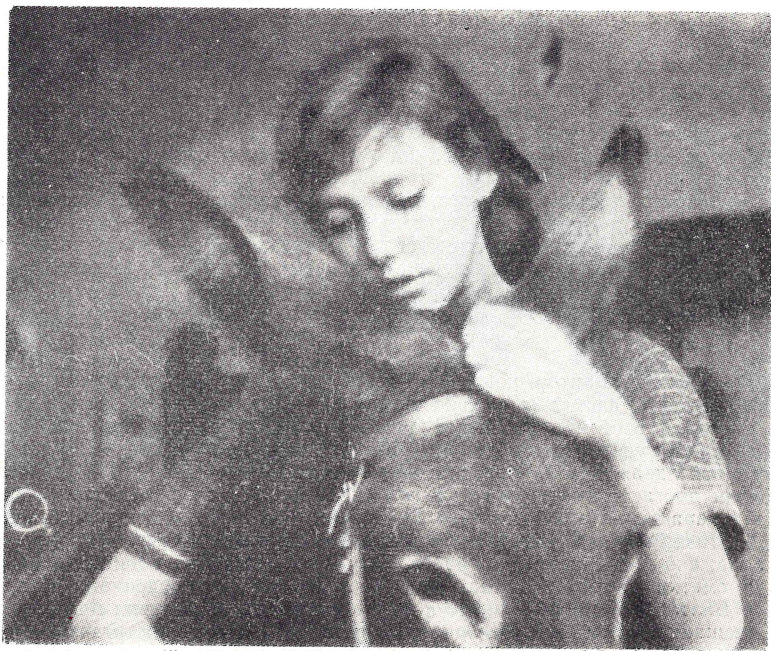
та, свързани с тях. Тази склонност, колкото и парадоксално да изглежда това, съжителствува у французина с пиетета към същите тези събития и личности. Всеки французин благоговее пред Наполеон, но едва ли за някоя друга историческа личност са създадени толкова анекдоти, колкото за Наполеон. За да бъде съвременен, ще добавя, че генерал де Гол е един от най-любимите герои на днешните френски хумористи въпреки големия му престиж. Можем да предположим, че се касае за един стремеж на френския дух да тушира чрезмерните увлечения и преувеличения в подхода към историята, да придаде по-човешки и по-земни измерения на нещата и личностите.

„Вива Мария“ е забавен филм, но именно като пародия-пародия на една южноамериканска революция, в която авторите са вложили повече подтекст, отколкото може да ни се стори на пръв поглед (обожествяването на двете Марии, използването на гълъбите като преносители на бомби и др.). Можем да бъдем несъгласни с Луи Мал по това, доколко правилно е избрал обекта на своята ирония, макар всичките му симпатии да са на страната на революционерите. Можем също така да оспорим по същество някои от неговите метафори и намеци. Не можем обаче да отречем находчивостта, остроумието и изяществото на иронията му в много места на този иначе малко неравен филм. И трудно е да съдържим изумлението си пред работата на неговото въображение — тук то си е дало пълна свобода и се е развило с истински комедиен замах.

Луи Мал е създал по-големи филми от „Вива Мария“. Но тази последна негова творба не накърнява доброто му име.

* * *

Клод Льолуш прави един от най-категоричните дебюти, отбелязани във френското кино през последните няколко години. На неговия пръв филм трябва да се гледа без капчица снизхождение, въпреки младостта на автора и краткия срок, в който той е заснел творбата си, въпреки признаците на някои влияния, които впрочем са неизбежни.



Из филма „На sluка, Балтазар“

„Един мъж и една жена“ представлява нова реабилитация на поетичното, хуманистично и оптимистично начало, което в западното кино от последно време бе в явно отстъпление. Разбира се, Льолуш не е първият, който се наема с тази задача — да си спомним макар само Жак Деми и Анес Варда. Но у Деми поетиката винаги докосва мелодрамата, а „Щастието“ на Варда носеше лекогорчивия вкус на примирението и меланхолията, финалът на този филм бе юбагрен със златните, но вече навяващи тъга цветове на есента. У Варда доминираше първичният порив за щастие, на който понякога е чуждо чувството за отговорност към щастието на другите.

Льолуш е далеч от всичко това. Неговият филм не носи никакъв песимистичен подтекст, тук човешкият стремеж към щастие е по-съзнателен и облагороден, той е сила, която преодолява нещастието. Можем само смътно да се догадим, че героинята като че ли има странната склонност да предизвика съдбата — тя винаги се свързва с мъже, които професионално рискуват живота си.

Мнозина писаха, че сюжетът на филма е банален. Но същото би могло да се каже и за филмите на Деми и Варда. Тогава? Всичко зависи от майсторството, от това, как е разказана тази всъщност банална история. И може би никъде не чувстваме толкова изкуството, както в случаите, когато един банален сюжет е станал тъкан на една действително поетическа творба.

Така е, мисля, и в случая с Льолуш. Неговият филм е една чудесна кинопоема — и с това, което разказва, и с начина, по който го разказва. И особено с начина, т. е. със структурата, формата и езика на произведението. Това е един чист филм, написан изцяло с камерата — така както би могъл да го напише оператор, какъвто е Льолуш. „Един мъж и една жена“ е замислен, видян и осъществен изцяло във визуален план. Всички негови внушения идват по пътя на картината, на видимостта, идват от великолепно съчетание на разнообразните зрителни елементи, които много често не се нуждаят от никакъв диалог. (Впрочем диалогът във филма е крайно пестелив). С това не искам да кажа, че този е най-добрият маниер да се правят филми. Желая само да подчертая, че рядко сме

виждали друго произведение, което така органически да живее в сферата на своето изкуство и така плътно да се опира на неговите специфични изразни възможности. В тази насока според мен филмът на Лъолуш има важно принципно значение и е един нов принос към проблема на киноезика.

За да разберем по-добре характерът на този принос, може би трябва да се вгледаме повече в камерата на Лъолуш, която тук е пълновластното творческо средство. В тази камера човешките лица живеят, както рядко другаде можем да видим, а наравно с тях живее като пълноправен драматургичен елемент мъртвата материя — морето, пясъкът, дървото, стъклото, ламарината, да не говорим за светлината. Всяка вещ е одухотворена, излъчва настроение, което се влива в общия поетически поток. Ако прибавим към това великолепно, разгънато като музикална партитура използване на цветовете, ще разберем може би, че имаме пред себе си не само един много хубав филм, но и едно явление.

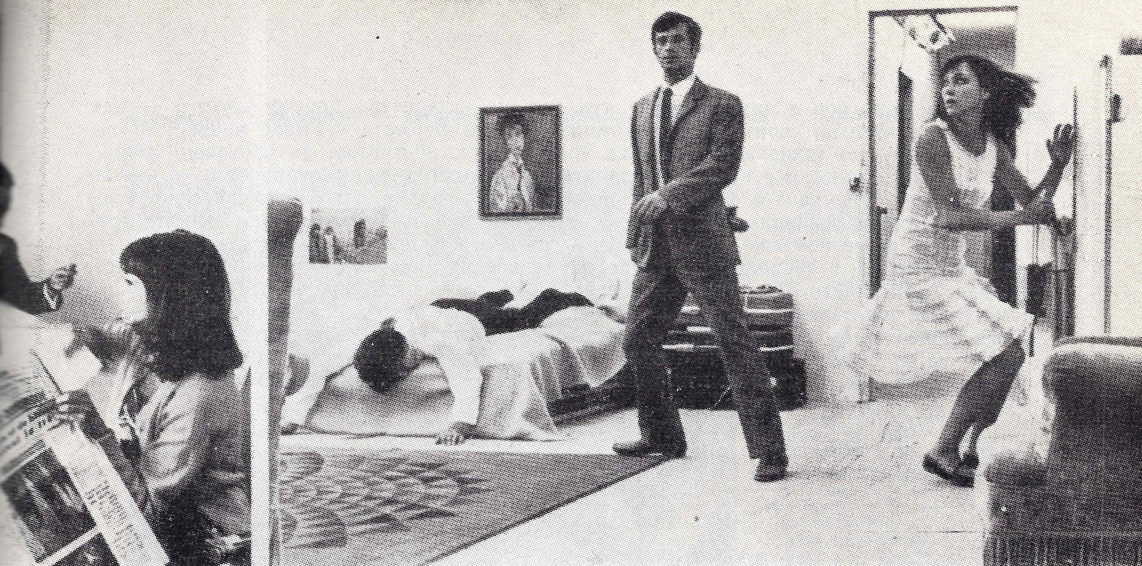
* * *

Робер Бресон е автор, който следва свой ясно определен път в киноизкуството. Макар неговите филми (с изключение на „Един осъден на смърт избяга“) да не са ни допадали особено със своята рационална студенина и статика, всякога са ме респектирали усилията му да направи от киното инструмент на дълбоки психологически изследвания и на образно философско мислене. В „На слуга, Балтазар“ тези усилия достигат най-високата досега точка, но заедно с това тук стига до краен предел характерната за повечето Бресонови филми трудност на възприемането.

„Балтазар“ е едно програмно произведение, изгредено като философска кинопарабола, ако щете, като кинопритча. Общата философска концепция на автора в последна сметка достига до нас. Чрез паралелизма в поведението и съдбата на магарето Балтазар и на свързаните с него хора Бресон е изразил цялото си огорчение от днешния жесток свят, неверието си в доброто. Но тя достига в най-едриите си линии. Не се срамувам да призная, че иначе през цялото време филмът напастяваше у мен потискащото усещане за неспособност да следвам хода на авторовите мисли, да долавям смисъла на отделните елементи, от които постепенно израства общата концепция. Параболичният ход на мисълта е така обременен с метафори, символи и намеци, че се нуждае от непрекъснато дешифриране. Филигранната из-



Ив Монтан и Женевиев Бюжон в сцена от филма „Войната свърши“



Жан Пол Белмондо и Ана Карина във филма „Пиеро лудият“

работка и голямата пластическа красота на отделни епизоди не може да ни разтовари от това бреме.

Навярно при второ или трето гледане на филма част от тези затруднения ще отпаднат. Но един филм не е книга, която можеш да имаш всякога под ръка. И тук във връзка с творбата на Бресон (а също и във връзка с „Пиеро лудият“ на Годар, за който ще стане дума по-нататък) се поставя според мен един принципен въпрос, все повече налагащ се от някои тенденции в съвременното кино. Този въпрос е за връзката между филмовото произведение и процесът на неговото възприемане.

Все повече ми се струва, че в последно време търсенията на някои от големите западни режисьори — търсения в областта на композицията, формата и езика — престават да държат сметка за специфичния процес на възприемането на филмовото произведение. За разлика от книгата възприемането на филма е един цялостен, непрекъсваем, „тичащ“ процес, при който за възприемащия са невъзможни никакви паузи за отдих, размисъл, осмисляне на току-що видяното, а да не говорим за връщания с цел да се възстанови връзката между отделните елементи. Филмовият поток те носи неудържимо напред, без да се интересува, доколко си успял да абсорбираш предшестващото. Прекаленото усложняване на композицията и формата е противоположно на тази механика на възприемателния процес в киното. Толкова повече, че, както посочих, нито един филм не се намира в домашната ни библиотека. В киното повече от всякъде другаде е трудно да се реконструира мисълта на твореца, след като екранът е угаснал.

Всеки хубав филм при второ или трето гледане ни открива нови красоти и дълбочини. Но едва ли е редно в течение на няколко прожекции да търсим ключа към него.

Осъвременяването на формата в киното е най-положителното явление. Но изглежда, че и в тази насока съществува граница, която не може безнаказано да се прекрочва. Тази граница, повтарям, се чертае от самата механика на процеса на общуване с киното.

Подобни мисли навя у мен и „Пиеро лудият“ на Жан-Люк Годар (а също и предшестващият го негов филм „Алфавил“, който имах възможността да видя преди няколко месеца). Огромният кинематографичен талант на Годар не се нуждае от повече доказателства и в „Пиеро“ той се изявява с нова сила, особено чрез тези като че ли неизтощима способност да се обогатява и разнообразява филмовият език. „Пиеро“ също е едно поетическо, по годаровски поетическо произведение, една огнена заредена с бензин, кръв и динамит поема на отвращението и бягството от цивилизацията на роботите, на отчаянното и самоунищожението на неприспособимите към тази цивилизация хора. И тук, както при Бресон, има място за из-

встен идеен спор с автора. Но и тук мен ме интересува повече другото — как авторът е изразил своите мисли. Композицията и формата у Годар никога не са били прости, но тяхната нарастваща усложненост, достигаща до произвол импровизационна стихия, все по-честото залитане към алогизма и абсурдността — всичко това прави общуването с неговите филми все по-трудно и по-обременително. Следвайки неговите последни филми, човек често пропада в някакви тъмни ями, от които успява да се намъкне чрез някой по-ясен и строен епизод, за да хлътне някъде отново. Връзки и асоциации се губят, завладява ни някакво усещане за алогичност и хаос, сред който блестят тук-там няколко почти тезисни мисли, често пъти формулирани посредством изрезки и цитати. Изобразително все повече раздвижвани и разнообразявани, филмите на Годар като че ли стават все по-книжни по фактура. Създава се впечатлението, че лаврите на големите мислители и литератори не дават покой на Годар. А дали той има силите да ги достигне? ... И дали киното изобщо може да достигне словото?

Годар всякога е провокирал нашето традиционно чувство за киното, но почти всякога ни е убеждавал. За последните му филми не бих могъл да кажа, че ме убеждават напълно — те по-скоро ме смущават. Не знам, може би минусът е мой ...

* * *

А ето че Ален Рене в последния си филм „Войната свърши“ се възвръща към една чистота и яснота на формата, в която всъщност е абсорбирано всичко най-хубаво от досегашните негови търсения. Композицията съвсем не е проста или традиционна, разчупването на времето продължава, както продължава и съжителството между реалност и въображение, но всичко това е подчинено на една ясна драматургическа и мисловна логика, която ние следваме неотстъпно от начало до края. Съвременният киноезик тук носи печата на зрелостта и мъдростта, на една голяма художническа мисъл.

Впрочем тази мъдрост е преди всичко в самата идейна тъкан на филма. Беше писано вече за голямото принципно постижение на Рене — създаването на образ на съвременен положителен герой. Изтъкната бе също така ярката антифашистка насоченост на произведението, смелостта, с която авторът атакува най-остри проблеми на съвременността. Но струва ми се, че недостатъчно бе изтъкнат фактът, че във „Войната свърши“ мисълта на художника далеч надхвърля конкретните рамки на сюжета и проблема, третирани във филма. Трудно ни е да съдим кой е прав в спора между Диего и другите революционери, за нас е важен основният проблем — за връзката на мисълта с реалните факти на живота, за съотношението между желания и действителност, между мечтата и реалността, между високите пориви и земните нужди. Филмът според мен не е тясно политически, а философски, той е изцяло в духа на този процес на осъвременяване на революционната мисъл, който се развива от десетина години насам. В съдбата на професионалния революционер Диего е заложена огромна политическа, нравствена и философска проблематика. И красотата на този образ не е в някаква показна еднолинейна монолитност, а във вътрешната сложност и конфликтност, в тежките душевни и мисловни изпитания, с цената на които революционерът трябва непрекъснато да заплаща и съхранява верността към делото си. В този филм има благородно-трагични акценти, които придават още по-силно въздействаща тоналност на неговия революционен оптимизъм. Финалът на филма — търгването на Диего с нова мисия в Испания — е забележителен в това отношение.

Мисля, че от всичко, показано ни през време на френската седмица, „Войната свърши“ се откроява безспорно като най-мощното във всяко отношение произведение. Той създава към онези редки творби, които остават да живеят в съзнание то дълго време след общуването с тях.

Предполагам, че редица от изказаните тук мисли ще предизвикат възражения от страна на критици и зрители. Но този факт само ще дойде да потвърди главното качество на съвременното френско кино, демонстрирано и през време на седмицата: то не оставя мисълта ни равнодушна, непрекъснато я провокира, непрекъснато я поставя пред нови проблеми. И когато харесваме или не харесваме един или друг филм, ние еднакво сме готови да признаем, че сериозното френско кино и сега продължава да бъде кино на търсенето и движението — едно живо изкуство, което крачи с времето си.



Актьорите Георги Черкелов и Михаил Михайлов в сцена от филма „Мълчаливите пътеки“, постановка на Владислав Икономов.

СССР

В най-голямата съветска студия — „Мосфилм“ неотдавна се е състояла творческа конференция, на която за пръв път чрез тайно гласуване са били посочени най-хубавите филми. Със златен медал на „Мосфилм“ за 1965 година е удостоен филмът „Обикновен фашизъм“ (режисьор М. Ром). Сребърен медал получава филмът „Ленин в Полша“ (режисьор С. Юткевич). Бронзов — „Звънят, отворете вратата“ (режисьор А. Мита). На medalите и дипломите е написано „В знак на другарско признание..“

Второ творческо обединение при студията „Ленфилм“ е приело за постановка сценария на А. Витол „Историята на една пуста душа“, по романа на М. Горки „Животът на Клим Самгин“. Филмът ще бъде посветен на стогодишнината от рождението на писателя.

Режисьорът Александър Иванов снима по сценарий на Олга Бергхолц филма „Първите руси“ — за първата селскостопанска комуна, създадена в Алтай от питерски работници по съвета на Ленин.

По време на своето пребиваване в Москва известният френски мимик Марсел Марсо е бил поканен да се снима в телевизионния филм „Два часа по-рано“ — новогодишно режисьорско, което зрителите ще могат да видят вечерта на новата 1967 година. За режисьора аз избрах моите най-смешни и любими номера — е заявил Марсо. — Бих искал да снима филм „Бил“ в Москва и Ленинград — в местата на Пушкин, Достоевски, Гогол. Голямо желание имам също да направя един филм за съветското ширково училище, в което видях много интересни неща.

Както вече съобщихме, в студията „Мосфилм“ се снима филмът „Ана Каренина“, постановка на Александър Зархи. Ролята на Бетси Твερска изпълнява известната съветска балерина Майя Плисецка. Тук тя ще дебютира като драматична артистка. Вече са снети първите епизоди с нейно участие.

Жана Балатова и Отар Куберидзе изпълняват главните роли във филма „Примка“ по едноименния разказ на Т. Драйзер.

Борис Бабочкин поставя в „Мосфилм“ филма „Дачници“ по пиесата на М. Горки.

В Киевската студия за художествени филми са създадени три творчески обединения с ръководители: Ю. Лисенко, Т. Левчук и С. Навроцкий.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Иржи Секвенс снима в Гърция филма „Мъгла над Берлин“ —



Иван Кондов във филма „Човекът в сянка“, снет по сценария на Кирил Войнов и Яким Якимов. Режисьор Я. Якимов

разказ за първите дни от живота в Берлин, разделен на четири зони.

Властимил Бродский, един от популярните комедийни артисти в Чехословакия, и Яна Брейхова играят заедно във филмовата комедия „На жената не можеш да угодиш даже и с цветя“. Бродский изпълнява ролята на човек, чиято деликатност и безволие го въвеждат в забавни приключения и му създават име на опитен покорител на женските сърца. Филмът се режисира от Зденек Подскалский.

Олга Шоберова и Вит Олмер са станали герои на пародийния филм „Призракът на Морисвил, или песен на ужаса“, който осмива западните детективски филми. Филмът е постановка на Б. Земан по сценарий на Ф. Впчек.

ПОЛША

Филмът „Барнера“ на режисьора Нежи Сколимовски е получил голямата награда на фести-

вала в Бергамо в размер на 5 милиона лири. Режисьорът е сключил договор с белгийската фирма „Клизае-филм“ за снимането на филма „Бунището“. Главната роля ще изпълнява Ана Карина.

„Един от шест хиляди“ е названието на новия филм на Януш Кидава. Филмът е изграден върху материали на Комисията за разследване хитлеристките престъпления в Полша. Комисията води сега следствие за установяване имената на нацистките престъпници, убили и заровили в общ гробсколо шест хиляди полаци. Гробът е бил открит неотлавно при село Млодзержин.

Починал е на 62-годишна възраст в Америка популярният полски певец Ян Кипурва. Голяма част от неговата кариера е свързана с киното.

ГДР

В дните, когато телевизията на ГДР представя поредната серия на филма „Доктор Шлю-

тер“ в Берлин и Лайпциг, в Роцок и Дрезден концертните зали, театри, магазини опустяват, отменят се дори профсъюзни събрания. Дума става не за някакъв сензационен филм, а за произведение по-скоро философско, отколкото развлекателно, което заставя зрителят да мисли, съпоставя, анализира. Драматургическият материал на филма е доста сложен, в него се преплитат няколко сюжетни линии. Действието обхваща голям исторически период от живота на немския народ — 1935—1960 година. Във филма са представени най-различни социални слоеве и партии в Германия. Главен герой е доктор Шлютер — известен немски учен-химик. Още в началото на кариерата си той е решил да стои далеч от политиката. Но при съществуващата обстановка това се оказва невъзможно. За да успее в научните си търсения и открития, доктор Шлютер е принуден да прави безкрайни компромиси и сделки със съвестта си на учен и човек. Много по-късно той намира правилния и единствено възможен за всеки честен учен път. Фигурата на доктор Шлютер — пише в една рецензия известният немски писател Дитер Нол (автор на романа „Приключенията на Вернер Холт“) — е типична не само за интелегентските кръгове. Тя е типична въобще за немца в периода между двете епохи. Разкъсван от честолубие и честност, скептицизъм и идеализъм, попаднал във властта на сила, която фетишизира и която в същото време го осакатява, той много късно осъзнава къде е истината. Това е филм за немца, който сега е на петдесет години, за разрухата на илюзията и заблуждението, за неговия път към познаване на доброто и злото. Философско-аналитичната основа на филма е с майсторски построена фабула и остър сюжет.

В петсерийния филм „Доктор Шлютер“ са взели участие повече от 70



Из филма „Привързаният балон“. Сценарий Йордан Радичков, режисьор Бинка Желязкова.

известни немски и чужди артисти. Двете женски роли на Ева и Ирина се изпълняват от съветската артистка Лариса Лужина. Автор на сценария е Карл Георг Егел, режисьор — Йохим Хюбнер.

ИТАЛИЯ

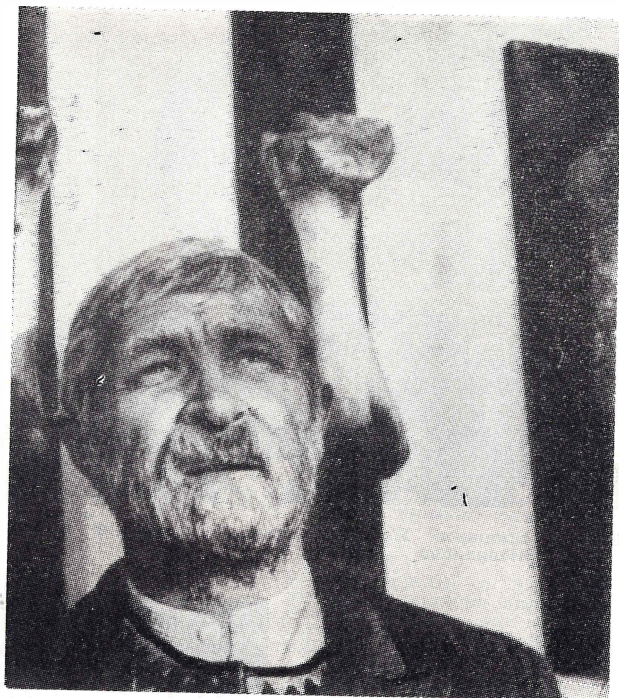
Това ще бъде вторият и сто и петдесетият филм на Алберто Сорди. Вторият филм на Сорди-режисьорът и сто и петдесетият на Сорди-артистът. Той се нарича „извинете, вие сте за или против?“ Сред анкетиранияте е и проффесионал буржоа, роля, която изпълнява Сорди. Разбира се, той е против развода! Семейството е основа на обществото, да се разруши то е светотатство. По-нататък е показан животът на този „дълбоко морален гражданин“. Той отдавна е напуснал собственото си семейство и освободен от всякакви грижи, си е създал своего рода европейски харем. В различни квартали на града той има седем любовници, по дните на седмицата. Разбира се, героят е против развода, иначе трябва да се ожени за една от излъ-

ганите жени и официално да признае извънбрачната си дъщеря. Освен Алберто Сорди във филма участвуват Силвана Мангано, Анита Екберт, Бино Андерсон. Авторы на сценария са Алберто Сорди и Серджо Амадей.

Историята на седемте братя Черви, седемте партизани, разстреляни от фашистите през Втората световна война, е известна в цяла Италия. Останалият жив, бащата на семейството — „папа Черви“, както с любов го наричат в Италия — е написал книгата „Моите седем синове“. Известният италиански режисьор Карло Лидзани ще снима филм за братята-герои. Автор на сценария е Чезаре Дзаватини. За ролята на третия брат е поканен известният италиански певец Джани Моранди. „Ролята на Джелиндо много ми попада — е заявил певецът. — Казват, че даже външно приличам на него. Той е бил прост селски момък, весел и общителен, свирил е на китара и е пеел чудесно. Да пресъздам на



Кирил Янев във филмовата новела „Заслепящи светлини“ на режисьора Едуард Захариев.



Съветският актьор Евгений Лебедев в кадър от филма „Последният месец на есента“.

екрана неговия образ е за мен голямо щастие.

Нани Лой, автор на филма „Made in Italia“, снима нов филм. И макар той да се нарича „Баща на семейство“, главният герой е жена. Действието започва през 1945 година. Всички италианци и особено младежите, са пълни с надежда, че най-после всичко ще се промени. Двама млади решават да създадат съвсем ново семейство. В новото общество, което те виждат вече в близко бъдеще, жената ще намери своето място като свободен и равноправен негов член. Още повече, че героинята е талантлива и енергична девойка и всички й предричат голямо бъдеще. Но в края на филма, след като са се изминали деанадесет години, т. е.

в наши дни, зрителят я вижда остаряла, уморена и нервно разстроена. Вековните предразсъдъци и буржоазният морал са сломили ентузиазма и желанието й да се бори. И тя, както всички, се върти в съдбоносния кръг на „семейството-децата“. Искам да поставя във филма проблема за положението на жената в буржоазното общество — разказва Нани Лой. Нейното положение е безправно, защото и самото общество е изградено върху безправие. То може да се измени само по пътя на политически преобразования.“

Роберто Роселини ще снима във Франция исторически филм от времето на Людовик XIV. Сценарият пише Жан Гроол.

Долорес дел Рио, известна мексиканска кинозвезда от тридесетте години, ще играе заедно със София Лорен и Омар Шариф във филм, продукция на Карло Понти.

Новият филм на Федерико Фелини носи названието „Пътуването на господин Г. Матори“ и по думите на режисьора ще бъде приключенски - сензационно - фантастична комедия. Според последните сведения партньорка на Марчело Маторияни ще бъде Шърли Мак Лейн.

В едно интервю Моника Вити е заявила, че отново ще започне съвместна работа с Антонио. Характерът на новите им филми и типът на жената, която тя ще превъплоти, изцяло ще бъдат променени. В момента за тях двамата най-голям интерес представлява не психологичният филм, а мюзикалът.

Антонио Пиетранжели („Познавах я добре“) снима филма „Краде“ с участието на Клаудия Кардинале и Моника Вити.

Къде още не е стъпил кракът на тайните агенти? Във Ватикана. Това е един още съвсем девствен терен. Американският режисьор Роджер Корман е решил да опита „щастие“ си и да снима там филма „Шпиони във Ватикана“. Режисьорът твърди, че сюжетът на филма е основан върху автентични факти и разказва за дейността на известен ирландски духовник, който през Втората световна война е създавал шпионска мрежа на терена на Ватикана. Корман е заявил, че ако получи достъп



Инокентий Смоктуновски дебютира като режисьор в екранизацията „Зимата на нашето недоволство“ по романа на Стайнбек.

до Ватикана, готов е да даде 10 процента от доходите на филма на касата на Ватикана.

ФРАНЦИЯ

„Огън и пламък“ — така е нарекъл своя документален филм френският пътешественик-документалист Пиер Доминик-Гасо. Той е посетил най-затътените и забравени места на нашата планета, където по негови думи хората и досега живеят в условията на каменния век. „И съвсем не затова, че им харесва такъв живот — е заявил Гасо. — Тук са ги натикали белите колонизатори, взели навремето си най-добрите земи и пасища. Сега усилено се разпространяват всевъзможни теории за някакви уж предпочитания у туземците към първобитен живот. С тоя филм искам да разоблича тези вредни лъжи.“

Не на всеки писател се пада щастието да ви-

ди плода на своята фантазия, своя литературен герой, пресъздаден в камък или метал. Шекспир не е могъл да помисли, че в Стратфорд ще бъде издигнат паметник и на Фалстаф, а във Верона — на Джулиета, както и Сервантес не е дори подозирал, че образът на Дон Кихот ще вдъхнови не един скулптор. На писателя Жорж Сименон обаче му потръгнало. Холандският издател на неговите произведения Апс Брун е увековечил в бронз образа на полицейския комисар Мегре — героя на десетки произведения на Сименон, превъплътен на екрана от Жан Габен. На церемонията при откриване на паметника в холандския град Делфийл са били поканени много го-

сти.

Луис Бунюел ще започне снимането на филма „Красотата на деня“ по романа на френския писател Жозеф Кесел. Главната роля ще изпълнява Катрин Денъв.

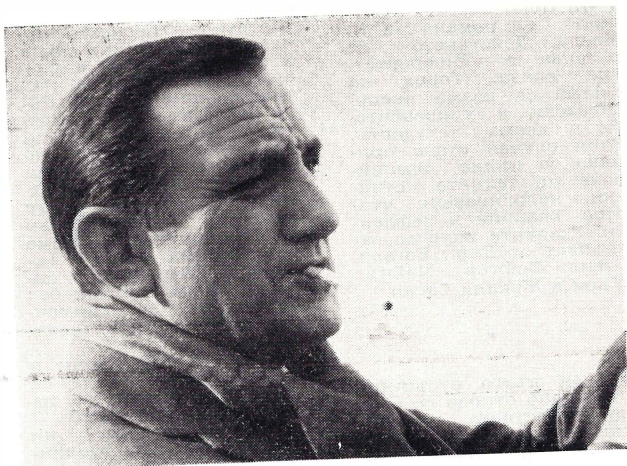
Жан Деланоа е заявил, че в най-скоро време ще се заеме с екранизацията на „Клетни-

ците“ на Виктор Юго. Ролята на Жан Вальжан ще бъде поверена на Бът Ланкастър или Антони Куин.

Жан Реноар поради финансови затруднения е преустановил снимането на филма „Това е революция“ и е започнал подготовка за филмирането на драмата „Аспекти на любовта“. Главната роля ще се застъпва от Жана Моро.

Известната филмова комедия на Жюл Дасен „Никога в неделя“ се ползува с такъв голям успех в Щатите, че режисьорът е решил да я преработи в музикална комедия, която ще бъде представена в Бродуей още този сезон с участието на Мелина Меркури.

Известният писател и сценарист Ален Роб-Грийе е завършил сам монтажа на своя втори филм „Трансевропейски експрес“. В главните роли участвуват: Жан Луи Трентинян и Мари-Франс Пизие. Във филма една от главните ро-



Лино Вентура във филма „Нека не се ядосваме“. Режисьор Жорж Лотнер.

ли играе самият писател.

„Това ще бъде — пише в парижкия „Експрес“ Роб-Трийе — един от редките филми, който напълно ще разруши нещо, на което много се държи в киното — доверността. „Обикновено режисьорът се стреми така да направи своя филм, че зрителят да повярва, че има работа с „действителни“ лица, а не с артисти. Затова най-важна роля във филма Роб-Грийе отделил на камерата. „Винаги присъстваща в зрителното поле на артистите, камерата не ще позволи на никого да забрави, че се намира на прожекцията на филм. Никой не ще има чувството, че е бил излъган.“

Орсон Уелс ще снима за френската телевизия едночасов филм под названието „Везсмъртна история“. Главната роля ще изпълнява Жана Моро. Нейн партньор ще бъде сам режисьорът. Действието на филма протича през 1860 година в Кантон. Това ще бъде първият филм на Уелс за телевизията.

АНГЛИЯ

Джозеф Лоузи снима в Оксфорд филма „Случаят“ по романа на Н. Мозли. Действието се развива в университетска среда. Герои на филма са двама преподаватели в университета и двама студенти. Един случай става причина за пълно разкриване на техните истински, неподправени чувства, реакции и рефлексии. Главните роли са застъпват от Дърк Богард, Стенли Бейкър, Майкъл Уърк и Жаклин Сасар.

След дълго отсъствие от екрана отново се връща известната английска артистка Мерл Оберон. Тя ще играе във филма „Хотел“ заедно с Майкл Ренет и Род Тейлър.

ЯПОНИЯ

Акира Куросава снима в Шатите филма „Блакът-беглец“. Сценарият е написан по статията на Р. Йънг, публикувана в списание „Лайф“ и посветена на известен инцидент в историята на американските железници. Във филма играят предимно американски артисти. Това е първият филм, който Куросава снима в чужбина. Той ще постави в студията Туенти Сенчъри Фокс и филма „Денят, в който загина Кастър“ — за известната битка при Литл Биг Хорн в 1876 година.

САЩ

Фред Цинеман ще екранизира в една от английските студии пиесата на Роберт Болт „Човек във всяка епоха“, посветена на взаимоотношенията на крал Хенрих VIII и великия утопист Томас Мур. Известният английски артист Пол Скофилд ще пресъздаде на екрана образа на Томас Мур.

„Нека по-скоро се свеcherи“ — така се нарича последният филм на Ото Преминджър. В това свое ново кинопроизведение режисьорът спира вниманието си върху една от най-страшните болести в Шатите — расовата ненавист. Художникът още в началото добре е разбрал, че работата над такъв филм няма да бъде лека, но това, с което се е сблъскал по време на снимките по бреговете на Мисисипи в щата Луизиана, надминало всичките му опасения. Преминджър е бил принуден да наеме полицан (на които е заплатил 200 хиляди долара), за да осигури без опасността на снимачния колектив и артистите.

Какъв е този филм и защо е трябвало да се снима под охраната на полицан с автомати?

За това разказва на страниците на „Юманите“ френският режисьор Роже Вадим, който е присъствувал на снимките.

Действието се развива в Шатите през 1945 година — епоха, когато за пръв път в историята в страната бели и черни са се сражавали заедно от едната страна на фронта срещу фашизма. Завърнали се в родината, герсите, бели и черни, живеят с надеждата, че след военните изпитания ще настъпи друго време, ще се променят нравите. Моралът на стария американски юг не се изменя обаче лесно. „Трудно е да се повярва в това — пише Вадим, — но и сега тук не може да се види бял, който например би отишъл заедно с негър да обядва в ресторант. На параклодите, пресичащи Мисисипи, негрите и белите пътуват в отделни каюти. Ето защо полицан постоянно охраняваха снимачната група, получаваща ежедневно десетки заплашителни писма.“

В една от главните роли участва известната американска артистка Джейн Фонда. Вадим разказва как тялапа от разявени расисти няколко пъти е заплашвала артистката за това, че тя „общува“ с негри. Изглежда, че Ото Преминджър ненапразно е заплатил на полицаните от щата Луизиана вестта хиляди долара.

Неотдавна в Ню Йорк се е състоял фестивал на късометражни документални филми. В раздела филми за музика, балет и драма първа награда е получил съветският филм „Майк Плисецка“, режисьор В. Катаян, оператор А. Хавчин, сценарист В. Коми-саржевски.

Известният американски артист Ричард Бъртон ще снима филма „Доктор Фауст“, в който ще изпълнява и главната роля. За първоизточник на филма е послужила трагедията на английския поет и драматург от 16 век К. Марло, представляваща първата литературна преработка на европейската легенда за Фауст.

НИКОЛАЙ НИКИФОРОВ

ШВЕДСКИТЕ КРАЛЕ

ПЪРВИЯТ УЧЕНИК

Утрин. Спортна зала. В момента тренират възпитаниците на боксовата школа: едни скачат на въже, други бият немилостиво тренировъчната круша; а в тъгла до вратата две момчета се бият като млади петли и треньорът, който подтичва около тях, непрекъснато ги наставлява. Всъщност треньорът наставлява само по-снажния, по-високия, който кой знае защо, изпълнява ролята на тренировъчната круша и непрестанно инкасира точните удари на противника си — едно ниско подстригано хлапе, с птиче лице.

В този миг възрастен мъж плахо отваря вратата; толкова плахо я отваря, че в първия момент никой не го забелязва и той има възможност спокойно да надникне в една съвсем непозната за него обстановка. А хлапето с птичето лице — нека го наречем Мишо — продължава да бие точно и немилостиво противника си. И този тренировъчен бой сякаш увлича непознатия и той с усилие сдържа задоволството си.

Увлечени в боя, хлапетата се приближават до вратата и случайно съзрял непознатия, тъкмо когато се готви да нанесе поредния си удар, Мишо окаменява. Противникът му използва мигновения случай, за да си отмъсти, и Мишо полита върх възрастния мъж. Да, това е баща му, който му помага най-напред да стъпи на краката си, за да му нанесе след това оглушителна плесница.

— Значи тука преместиха училището ви?

— Ама, тате...

— Точка! Тръгваш веднага с мене! И а си мръднал, а съм те убил на място...

— Ама, другарю, не сте прав! — намесва се и треньорът и понеже бащата не му обръща никакво внимание, той решава, че не го е чул. — Не сте прав, другарю!...

— Ти да мълчиш, че ако почна и тебе! ... — и бащата заповядва на Мишо — Тръгвай!...

— Добре де, пусни ме да се облека!

— Никакво обличане, тръгвай веднага!...

— Е, ръкавиците са държавни...

Бащата се поколебава за миг, после неумело развързва сам ръкавиците на сина си и ги хвърля на треньора. В това време Мишовият противник услужливо донесе анцуга му и под зоркия поглед на баща си хлапето се облича.

Бащата го улавя здраво за ръка и го повежда навън.

— Къде ме водиш? — пита хлапето, когато излизат на улицата, ала старият продължава да мълчи.

Двамата се качват в един от рейсовите, който тръгват пред Подуенската гара.

— Къде ме водиш, питам?... — и пак никакъв отговор.

Автобусът полита по шосето за Кремиковци и хлапето — макар и без особено въодушевление — е принудено да предпочете външния пейзаж пред сърдитата физиономия на баща си.

Пред погледа му в далечината се открояват първите корпуси на комбината. Корпусите стават все по-зрими и реални. На този фон минават и надписите на филма. И когато надписите свършат, те вече са слезли от автобуса и крачат по кремиковските магистрали.

Двамата прекосяват алеята на първенците и за миг Мишката проявява интерес към портретите.

— И моят можеше да бъде окачен някъде, ама ти ме откъсваш от правилния път... — казва с досада хлапето, а високоговорителите на строежа сякаш се опитват да го надвикат — Перспективите не ти са ясни на тебе!...

Ала баща му мълчи и все тъй здраво стиска ръката му. Двамата вървят и мълчат. Вървят и мълчат.

Ето те спират пред железобетонния скелет на строящ се корпус. Тук работи бригадата на Горан Ботев.

Кой знае защо в тази непоносимо гореща утрин всички са се навлекли с нови ватенки, един дори си е сложил и вратовръзка; кой знае защо цялата бригада се е събрала вкупом току пред металната стълба. Ватенките им нови, а панталоните им едни прашни, едни омърсени. Седят си хората, сякаш всичката им е наред. Само дето не знаят какво да правят с ръцете си — ту ги крият зад гърбовете си, ту ги кръстосват отпред, като че се готвят да произнесат речи. И никой не забелява Мишката и баща му.

Изведнъж сред купчината работници изниква някакъв фоторепортер, нарамил светкавица и два фотоапарата. После се появява още един „цивилен“.

— Вижте какво, другари — заговорва „цивилният“, — ние решихме да направим един голям фоторепортаж за делниците на една бригада... Ще бъде интересно, другарю Ботев — обръща се той към бригадира, — да ни разкажете нещо за историята на вашата бригада, заедно да възстановим някои по-интересни моменти, нали така!...

— Свали си връзката! — без да обръща внимание на своя колега, заповядва фоторепортерът на Спас и той послушно я напъхва в джоба на ватенката си.

— Какво да ви кажа, бригадата е добра... Да, каквато задача ни дадат, не сме се посрамвали, нали така? — Горан се забърква от това непредвидено „нали така“ и дълго не намира думи. ...Вижте какво, мене не ме бива по тази част. Благо ще ви каже каквото трябва, пък ние да вървим да си гледаме работата...

— Чакайте! Ама не става така бе, другари! — намесата на фоторепортера съвсем обърква работниците и само Мишката е доволен, само Мишката се смее.

Сякаш за да засили всеобщото объркване, фоторепортерът грабва малко вар с една дъсчица от съседния варел и започва да цапа ватенката на Спас; после с варна вода — като с одеколон — напръсква и косата на Тихо.

— Язък за новите ватенки! — вметва някой, ала това не смущава изобретателния фоторепортер.

— Много добре! Я вие, двамата, започнете да се качвате по стълбата! Ама по-енергично де!... — и Спас, и Тихо послушно изпълняват заповедта — Не гледайте в обектива, така!... и доволен от първите снимки, той продължава да нарежда — А сега други двама да застанат пред охладителната кула!

— Чакай бе — намесва се Савата, — ние никога не сме работили на охладителната кула!

— Няма значение! — и фоторепортерът понечва да тръгне, но го спират думите на Горан.

— И дума да не става, няма да ставаме за омях!...

Това е напълно достатъчно работниците да престанат да се плашат от фоторепортера. Те събличат новите си ватенки и Тихо ги отнася в бараката. Останалите тръгват нагоре по металната стълба. И доскорошният господар на положението намества по-добре светкавицата и двата си фотоапарата и тръгва нагоре след тях. Долу остават Благо и журналистът, нещо се шура и Горан и едва сега забелязва Мишката и баща му.

— Някого ли търсите? — пита ги Горан.

— Ами, вас търся... Дойдох да попитам дали ще приемете този хубостник? — и кой знае защо бащата сваля шапката си.

Благо вече е започнал:

— Бригадата ни е печелила пет пъти знамето на национален първенец... Сега четем колективно книгата на другаря Шолохов „Разораната целина“...

— Не е ли много малък? — казва Горан, оглеждайки хлапето, което продължава да рее поглед, сякаш става дума за някой друг.

— Абе дали е малък не знам, ама големи поразии прави. И ни от дума разбира, ни от бой... Не знам, не ща да ви лъжа: калпаво стока е...

— Увеличаш се, тате! — прекъсва го отегчено Мишката.

— Аз като ти зашлевя един...

— Добре де, знам!

— И от училище го изключиха и пак не се оправя. Кой знае и при вас дали ще му дойде умът в главата, ама другале вече няма къде да го пратя...

— Бъди спокоен, ще пее и ще се оправя! — намесва се Благо.

— Кой знае, кой знае...

Благо продължава прекъснатия си разказ:

— Миналата събота ходихме колективно и на опера. Њне дип не сме много по оперите, ама... Това, разбира се, може и да не пишете, нали така?...

А горе, високо горе работата вече кипи. Мъжете припряно поемат подадените от кулокрана колони и ферми, настаняват ги в гнездата им и миг след това припламват искри от окиснените им.

Мишката е неочаквано заинтригуван ют работата на мъжете и дълго се взира нагоре.

— Мама му стара, сякаш са проходили върху такива греди... — промърморва той, забравил за миг участта си.

В първите дни го оставиха долу при Спас — двамата трябваше да превързват железобетонните елементи със стоманените въжета на кулокрана.

— Мишка, стига си бляял! — подвиква отгоре Благо.

— Давай, давай!... — непрестанно му крещят и другите.

— Внимавай, Мишо! — подвиква и Горан.

— Отваряй си очите, ей! Ако направиш някоя глупост, може и човек да претреш... — поучава го и бай Яблан.

Толкова много думи се изсипват върху Мишката, докато той поставя въжета около поредния елемент. Това никак не е лека работа, още повече, че и Спас се запилява на някъде.

— Айде бе, щиглец! — изскача от кабината кранистката.

— Добре де, камилска птицо! — измърморва Мишката и когато най-сетне железобетонната ферма поема своя път нагоре, той присяда на земята и пали цигара. По лицето му е изписано истинско страдание.

— Мишка, по-живо! — стряска го нечий глас отгоре и на него му се струва, че няма да може да стане. Все пак някак успява да се изправи и тръгва към следващата ферма съвсем разглюбен. И всичко се повтаря отначало. И отначало...

Стоманените въжета отново отделят фермата от земята, ала Мишката вече не сяда. И сякаш забравя за омразните ферми, за омразния кулокран — лицето му се озарява от внезапно лумналата мисъл. Той трескаво се озърта на всички страни и неочаквано, съвсем неочаквано побягва с всички сили.

Мишката тича като луд; прескача неподредените строителни материали; препъва се, ала нито за миг не спира и на един завои връхлита върху човека, крачещ срещу него — това е Спас.

— Къде бе? — чуди се Спас.

— ... За цигари! — най-сетне измисля лъжата хлапето.

— Ами що тичаш толкоз?...

— За по-бързо, бе!

— Аха! — кима разбиращо Спас — Те ти една кутийка... после и двамата се връщат при омразните ферми, при кулокрана на камилската птица — Ти май си се уплашил, а? Нищо бе, така е отначало... Аз първия ден хиляда пъти умирах...

— Моля ти се, бати Спасе, не ми предавай положителния си опит!

— Бъди спокоен бе, след десет дни ще се чувствуваш като шведския крал!...

След още няколко дни Мишката е „повишен“.

— Налага се да работиш във върховете! — смее се Благо. И как да е, той се престашава и тръгва нагоре по металната стълба.

Сега хлапето се е изправило до бай Яблан и с едната си ръка се държи за отвесната колона. Другите все препират, все бързат — очевидно голямата височина не им прави никакво впечатление и те спокойно се разминават по скелета от тесни колони, понякога дори притичват от едно място на друго. Само Мишката е неспокоен и не може да откъсне поглед от земята. При всяко изпукване на бай Яблановия окиснен той се стряска и неволно все се стреми към отвесната колона. После отново поглежда надолу.

— В ръцете ми гледай! — подвиква навремени бай Яблан, когато маската открива лицето му.

— Дядка, и господ да си, пак няма да те гледам!... Като се издрънкам надолу и майка ми няма да ме познае...

— Бъди спокоен, човек по-ниско от себе си не пада...

— Не ми ги разправяй ти на мене!

Привечер. Мишката е седнал на прага на бараката, с безпомощно отпуснати ръце, със залепнала на устните му цигара. Смяната е свършила и покрай него минава пъстролик човешки поток, ала очите му нищо не виждат. Връщат се и неговите хора — измити, преоблечени.

— Майсторе, що стоиш тука? — подкача го Благо.

— Малко да си почина...

— Я върви да се измиеш и си тръгвай, сигурно те чакат въщи... — както винаги го наставлява бай Яблан.

— Мислиш ли?

— Кое? — недоумява старецът.

— Че ме чакат...

— Ама, че си никаквеш! — махва с ръка бай Яблан и си тръгва.

— Прав си! И старият е на същото мнение и не ме субсидира поне с някой лев за цигари...

Благо изважда портфейла си и му подава една десетолевка. Мишо взема парите и внимателно ги слага в джоба си.

— Малка другарска помощ и грижа за човека, нали така?...

— Я не се занасяй — първа го Благо, — ще ми ги върнеш от заплатата.

Благо се надига и понечва да си ходи.

— Чакай да вървим заедно!

— Ама ти не си се омил бе?

— Аз не мога да вървя, той за миене ми приказва...

Двамата тръгват развеселени. Мишката крачи тъй, сякаш някой непрестанно го препъва; а слабото му птиче лице, дъмгосано от мръсната пот, като че още повече се е смалило.

Те крачат по главната магистрала и макар че на момчето му е станало по-леко, то все изостава. И забележете: Мишката върви само по бордюрите, навремени залита и си помага с ръце, но неизменно по бордюрите.

— Абе да не ти е мръднала чивията? — недоумява Благо, когато забелязва тази работа.

— Ами, тренирам само бе! Колоните горе са малко по-широки!...

И двамата отново се заливат от смях, и останалите минавачи с недоумение ги отминават.

ДЕЦАТА СА СИ ДЕЦА

Сред огромните корпуси са се сгушили две-три дървени бараки. Пътницата, които се провират между корпусите на бъдещите цехове, все още се наричат времenni и разминаващите се самосвали водят след себе си вихрушки прах. И в първия миг дори ти се натрапва мисълта, че и хората, които пъплят наоколо, са „временни“ — и дрехите, и лицата им са избелели, прашни. Може би е истина, че пътищата променят хората, защото същите тези хора едва ли ще ги познаете, когато — вече преоблечени — ги видите да крачат по главната магистрала.

Но нека не се отклоняваме и се върнем при бараките; по-точно нека се приближим към една от тях, която принадлежи на Горановата бригада. На прага ѝ, всега седи едно момиче с прибори на кок коси и лиже голям шоколад. Малко по-встрани — на пътя — Горан стои до запаления си мотор и нервничи, защото Благо го бави.

— Абе закъде си се разбързал толкова, да нямаш среща?

— Добре бе, разбрах! — отвърща му Горан — Рано-рано утре съм тука... — и моторът му заревава по-гръмогласно.

— Трябваше и нещо друго да те питам, ама...

— Голяма драка си, ей!... Нали ти казах: утре всичко ще оправим! — прекъсва Горан.

Той възсяда мотора и тъкмо се кани да потегли, когато го спира и Надя, — момичето, което лиже шоколада:

— Бате Горане, дай ми десет лева до заплатата! — надвиква се с мотора тя.

— Сега се сети да искаш... — промърморва Горан, подава ѝ парите и миг

преди да излезе моторът, го спира викът на Валя, техническият им ръководител.
— Горане, ще ме закараш ли до града?

Той ѝ махва с ръка и сякаш за миг напрежението и припряността се стопяват от лицето му; дори докато дойде Валя успява да забърше с ръка и седалката. Момичето е много красиво и дрехите ѝ са съвсем неподходящи за един строеж. Човек може да я оприличи на учителка, довела децата си на екскурзия, може да я оприличи на балерина от някой гастролещ състав, може да я оприличи на каквото щеш, само не и на технически ръководител.

Баля се качва зад него и Горан, освобождавайки спирачките, бърза да навикса загубеното време. Тя му казва, че в събота рейсовите за София са страшно претъпкани, той ѝ отвърща нещо, ала думите им се дават в рева на мотора.

Виждаме ги да летят по главната магистрала, ала след миг спирачките отново изскрипват и моторът се затътря няколко метра по асфалта. Станало е някакво задръстване и насколо се вдига невъобразим шум от клакони и ругатни.

— Какво става пак? — пита Горан шофьора на спрелия пред него самосвал.

— Не знам, братче, н оттука нищо не се вижда...

Горан поглежда часовника си и в безсилен гняв натиска и той клаксона. След мигновена суетня му идва на ум спасителната идея — непрестанно натискайки клаксона, той подкарва мотора си по тротоара сред разминаващите се минувачи. Валя не е очаквала това и едва не пада, ала на Горан сега не му е до нея. Отначало, минувачите уплашено се отдръпват; после един започват да се смеят, а други — да се мръщат и ругаят.

И най-сетне ги виждаме да се измъкват от това заплетено кълбо от коли и хора.

Из улиците на София, Горан кара вече сам — оставил някъде спътниците си. Ядосва се, когато е принуден да намали скоростта: ядосва се, когато трябва да спре на пресеките и тогава неизменно поглежда часовника си.

Горан спира пред текстилния комбинат „8 март“. Работничките от втората смяна вече тръгват към домовете си и техният поток запълва целия изход. Една дребничка жена — забрадена с кърпа — минава по край него, без да го забележи, и чак когато я надминава, той извиква:

— Яно, Яно!... — жената се обръща изплашена сякаш от повикването, после очите ѝ се стоплят в усмивка и тя се затичва към него. — Ти май си ме забравила, а?...

В отговор тя само оправя яката на ризата му, която се подава изпод ватенката.

— Сигурно с тази ватенка и спиш вече...

— Ами, тази ми е парадната!

Яна се качва зад него и моторът отново полита. Прегърнала го е здраво през кръста, потурила глава зад гърба му:

— Какво правят децата? — пита Горан, но Яна не го чува и той извърща глава — Какво правят децата?...

— Добре са!... Трябва да купим месо!

— Ще купим...

— Чакай, що минаваме оттук? — извиква Яна, когато той свръща по друга улица.

Горан се оглежда и махва с ръка, после още повече увеличава скоростта.

— За един месец като този и ще забравя къщата си...

— Кой знае, кой знае... Ако прескачаш до други къщи...

— Уха! И да знаеш все какви младички ми се овъртват...

— Че що да не се овъртат, да не си грозен?

Горан се развеселява и забравил, че преди малко я пита за същото, се извърща назад:

— Какво правят децата?

— Добре са... Ами месо?

— Лесна работа!

И вече са в покрайнините на София и Горан спира пред тяхната къщичка — още неизмазана, с красиво подредено дворче. Вече се е стъмнило и луминисцент-

ното осветление стои някак чуждо на тази малка уличка със селски дворове и къщи.

— Забравихме да вземем месо! — сеща се отново Яна, когато слиза от мотора.

— Нищо де, ще минем и без месо...

Горан изключва мотора и във внезапната тишина се сепва от дълбоката Янина въздишка.

— Какво пак въздишаш? — повече ласкаво, отколкото сърдито я пита той.

— Нищо!... Тези хора сърце нямат...

— За кое? — недоумява Горан, тикайки мотора.

— Вчера идваха пак, от другия месец ще ни разрушават...

— Ние да сме живи, булка, нали ще ни дадат най-хубавия апартамент, с баня... Ние да сме живи само...

От разтворените прозорци на къщата им долита дрезгав глас: „Брижите Брадо, Бардо...“ Така пускат радиото само децата, или пък хората, които започват да оглушават. Гласът на певица долита от прозореца на кухнята, освен него светни още и прозорецът на детската им стая.

— Тя все в леглото обича да чете, пък тъй най-лесно се овреждали очите... — опрял ръце на кормилото казва Горан, без да забележи, че Яна вече е влязла вътре — Вичо сигурно си спи вече, той си е сънльо...

Едва сега той забелязва отсъствието на Яна и докато изкачва стъпалата към предверието се засмива на себе си. На прага го посреща Яна:

— Чакай, поизмий се най-напред!

— Добре де — отвръща той и отмествайки я внимателно от входа, влиза в неосветеното антре; в дъното на антрето е вратата на детската стая и ивицата светлина е разчертала пода; паркетът скърца под тежките му стъпки и той се кашли в шепите си.

— Хлопаш за една рота войници! — скарва му се тихо Яна, но Горан не я чува.

Той внимателно открехва вратата и Данчето, надвесена над книгата, не усееща присъствието му, а може би това е едно съвсем обикновено детско притворство. Горан подсвирва тихичко като птичка и прави смешни гримаси, когато Данчето го съзира.

— Татко! — извиква момичето и след миг то вече е в бащините си прегръдки; той я глади по косите и очите му поглъщат чертите на лицето ѝ.

— Ш-ш-шт, по-тихо да не събудим Вичо! — и той сочи купчинката завита в юргана.

— Ами, той се преструва на заспал, защото получи две двойки! По аритметика и по граматика...

Сякаш умората в този миг се е превъплотила в едно детско тяло и за да не му тежи толкова, той бавно я спуска на земята. Поседява още миг неподвижен и излиза, без да затвори след себе си вратата. И кой знае защо върви и гледа все в краката си, все в краката ѝ.

— Дето си минал, оставил си дири! — ядосва го Яниния глас, ала преди да ѝ отвърне нещо, майка ѝ я срязва.

— Стига си опявала, Яно!...

Сърдитият глас на старицата сякаш го успокоява и с равни стъпки той излиза на ниската тераса пред къщата и започва бавно да се съблича. Яна се мъчи да му помогне и се надига на пръсти, за да свали най-първо каскета му; иначе той неизменно сваля каскета си най-накрая.

— Като го напердаша, ще му дойде ума в главата! На туй отгоре ще се преструва и на заспал... — и той тръгва гол до кръста към чешмата на двора; когато минава край Вичовото колело, натиска звънеца, после втори път, после трети — Мързи го и да си по прибира... Пък кой знае какъв човек ще излезе и от Данчето... — казва той на Янината сянка, следваща го на няколко крачки. — Шестици само ни носи, навсякъде я хвалят, ама няма достойнство. Тоз това направил; онзи — не знам какво си Като микрофон: говори София, ще ви предадем. Ще ги напердаша и двамата, шото и двамата нямат достойнство!

На масата, сложена за вечеря, са седнали всички без Горан. Вратата на

кухнята е отворена и всички очакват неговото появяване. Ето го и него — сега той е с друг панталон, с друга риза и в ръката си държи свит кожения си колан. Той оглежда последователно седналите, сякаш се готви да ги бие подред, ала вместо това — преди да седне, провесва колана на облегалото на стола си.

Точно срещу него е седнал Вичо по пижама. Това е възможно най-голямото разстояние между двамата, но въпреки това Вичо се е смалил съвсем и тъй е седнал, че сякаш в чинията му е поставена неговата собствена остригана глава.

— Ще пиеш ли нещо, Горане?

— Че да пием, бабо! Има за какво да пием...

Яна го поглежда умолително. Вичо още повече се смалява, а очите на Данчето не крият злорадството си. В това време старата слага на масата две чаши — пред Горан и пред себе си — напълва ги с ракия и вдига своята, за да се чукнат. Горан изпразва чашата си на един дъх, после сам си налива повторно.

— Бабо, да беше дала една чаша и на Вичо; той тази вечер е заслужил! — и понеже старицата не помръдва и само изпитателно се вглежда във внука си, той додава — Дай му, дай му, бабо!

— Аз не пия ракия! — забърква се Вичо.

— Що бе, Вичо, ти вече не си малък! На твоите години аз извървявах осем километра пеш до града, за да продавам клечки за зъби. И до стотинка давах парите на тате... Наздраве, бабо! Наздраве, Вичо, наздраве!... На твоите години аз бях е-хе-е-е...

— Ама що трябва и аз да вървя пеш като има трамвай?

— А другарката ни учи, че няма срамен труд! Човек трябва да се гордее с труда си! — изчуруликва Данчето.

— Зубрачка! — презрително ѝ отвърща Вичо.

— Значи има трамвай, а?... Пък нали имаш и колело... — Горан като че не е чул разменените реплики между децата.

Възцарява се гнетящо мълчание, в което се долавя и най-лекото докосване на вилиците и ножовете в чиниите. Яна се надпреварва с майка си да му подава по-чиста салфетка, да го пита не иска ли да му сипят още. Ала на никой не му е сега до яденето. Данчето очаква Вичо да бъде набит; и Вичо очаква същото. Толкова отдавна седят на масата, а като че никой още не е починал да се храни.

— Щом не сте гладни, вървете да спите, че кое време стана... — намесва се най-сетне старата, ала никой не помръдва.

— Тате, ако искаш набий ме! — не издържа хлапакът. — Набий ме, пък аз ще си поправа двойките!

— Ти и миналия път тъй каза. — Данчето отново изпреварва всички.

— Що ще те бия, Вичо? — отминава думите на дъщеря си Горан. — Ти сам ще се биеш!... Виждаме се един—два пъти в месеца и вместо „добър вечер“ да развързвам колана... Само че колелото ти ще продам. И кънките!... и той се обръща към Яна — И да не съм чул да искаш пари за него; ни за кино, ни за дрехи, за нищо...

— Вървете да спите, че стана късно! — използва паузата Яна.

— И, татко, изведнъж се сеща Данчето, скача от стола и след миг се появява с чантата на брат си — виж, Вичо носи в училище ордените ти и се перчи с тях пред хулиганите...

— За двойки ордени не дават! — повишава гласа си за първи път в тази вечер Горан — Нито пък за ковланене... — после сграбчва ордените от чантата и ги поставя на масата до чинията си.

Децата дълго стоят сконфузени; после излизат навън и минавайки покрай прибраното вече колело, Данчето натиска звънеца и се изплъзва на брат си. Вичо ѝ отвърща с юмрук в гърба и сестра му полага много усилия, за да се разплаче. Вичо се стреми колкото се може по-скоро да се скрие в стаята, но Данчето му пречва пътя. Появява се Горан — в ръката му като змия се е увил коланът.

— Какво има пак?...

— Вичо ме удари с всичка сила по бъбреците...

— Тебе не питам!

За Вичо е съвсем ясно, че тези думи са вече предисловие към боя и от страх изтръсва:

— А, нищо!... Повреди ми се колелото...

Горан се приближава до него; дълго стоят баща и син изправени един срещу друг.

— Как го повреди? — неочаквано пита Горан.

— Сам не мога да си обясня! — и Вичо му сочи венеца.

Горан приляква и уж на шега се залавя с повредата.

— Донеси ми ключа! — и Вичо услужливо се затичва, а оскърбената му сестричка, опитвайки се отново да се разплаче, се прибира в стаята.

Бащата и синът са се увлекли в поправката и дори не забелязват Яна, която няколко пъти безцелно минава покрай тях.

— Сложила съм леглата! — и без да дочака отговор, се прибира в тяхната спалня.

Когато Горан вече е успял да свали задното колело и да отстрани повредата, Яна отново се появява на прага на тяхната стая, вече по ющница:

— Ти тука ли ще спиш?...

— Ей сега, булка, ей сега...

Утро. Събуден от утринния хлад, Горан отваря очи. Яна спи непробудно — сгушила се в него — и той се усмихва на нещо свое; после внимателно изважда ръката си изпод главата ѝ, запалва цигара и става да притвори прозореца.

После отива да притвори прозорците и в стаята на децата. Изпуска дима и изведнъж започва да го пъди от стаята им с ръка и хвърля цигарата си на двора.

Данчето спи по очи, тъй както е легнала. А Вичо, отхвърлил юргана си на земята, е заспал с разперени ръце, свити в юмруци.

Горан го завива, заседява се над спящите деца и дълго ги гледа. После вдига от земята Андерсеновите приказки и прочита гласно заглавието на приказката, която започва от случайно разтворената страница. Приказката за грозното патенце.

Горан е на двора, изправен до мотора, когато на прага застава Янината майка с пакет в ръка.

— Що си търсиш работа, нали има лавки... — тихо ѝ казва Горан, когато поема пакета.

— Баща ти все на лавки се хранеше! — засмива се старицата.

Той понечва да запали мотора, ала се отказва и го подкарва към улицата.

— Да не се е повредил нещо? — пита разтревожено старицата.

— Ами върталъка ще събудя, ако го запаля... — и Горан ѝ сочи прозорците на детската им стая.

До известно време Горан и по улицата тика мотора; най-сетне го запалва и потегля към Кремиковци.

ЖЕНА НА ДРУГ

Виждат се само дулата на пушки, прицелени в грозно разкрасени мишени на стрелбището. Тишината се нарушава от мекия изстрел на въздушните пушки и един орех — обвит в станиол — се пръсва; отваря се вратата на женската баня; добрият ловец, за да спаси Червената шапчица, убива вълка и падайки прострелян, вълчийт крак се удря в подлужката с бертолетовата сол и в ушите ни отеква силен гръм.

Навеждат се дулата, за да се заредят пушките и отново се разнася мекият им като плясък изстрел и отново целите са поразени. И забележете! Един нисък, шишкак работник, с добряшка физиономия неизменно се цели в една мишена — избелял фотопортрет, върху който е написано с бели разкривени букви: „Бай Божко дава по множество!“

Мъжът от фотографията е седнал в единия край на стрелбището и прибира парите от клиентите. А Савата, нисичкият шишкак работник, неизменно се цели все в тази мишена и всеки негов изстрел сякаш обезобразява фотографията, ала „бай Божко“ с неизменната си безлична усмивка продължава да му подхвърля срещу предизвикателството обвит в станиол шоколадов бонбон.

Това е едно съвсем обикновено стрелбище, построено малко встрани от големия комин на сушилният цех на Теца. Над строежа се е спуснала вечерта, ала хилядите светлини разреждат мрака. Светят и крушките на стрелбището. Силният вятър навремени издува тук таме кърпения презент на палатката-стрелбище.

На рафта на стрелбището са се опрели Горанови и стрелят в някакво опийнение. Накупчили са се и други хора, но те предпочитат да си юстанат само наблюдатели. Едно съвсем младо момиче — с много голям кок и силно начервени устни, със съвсем къса и тясна рокля от груб вълнен плат, чието огромно деколте донякъде се запълва от безвкусен златен медальон — пълни чевръсто пушките им. Когато се навежда, за да мине под дулата, формите на тялото ѝ просто се натрапват. Ала Горанови виждат само мишените с грозно нарисуваните картинки и Савата се цели все в „бай Божко“.

Но изведнъж улавяме нечий очи, които следят всяко нейно движение, всеки неин жест, дори всеки неин трепет. Стъклени, воднисти очи, издълбали дълбоко една голяма, плешива глава. Повехнали, раздалечени очи и между тях един широк, патешки нос, чиято особеност се подсилва от израза на големите, до болка притиснати челюсти. Носът непрестанно подсмърча; а тялото, което се краси от описаната по-горе глава, е навлечено много по-зиморничаво от опрените върху тезгяха мъже.

Това е „бай Божко“. Той седи неподвижен в единия ъгъл на стрелбището, за да наблюдава всичко и единствено очите му и ръцете му — когато прибират парите — се движат.

През цялото това време грамофонът върти една единствена плоча, от едната страна на която е записана песента „Продавачката на виолетки“, а от другата „Мария, Мария“ от Ди Капо. И понеже лисият мъж не помръдва, а момичето едва смогва да напълва пушките, то просто е загубило желание да обръща плочата и щом зазвучат последните акорди на „Продавачката на виолетки“, то по навик се скрива за миг отзад, зад мишените, и пуска същата мелодия отначало.

Горан е най-близо до ъгъла, където се е настанил мъжът. След него са се наредили Благо, Жеко, Тихо, Спас, Савата и Милан. Горан стреля в разчертаната мишена и улучва центъра — печели бутилка коняк. Момичето му подава бутилката засмяно, сякаш печалбата е нейна: а лисият ги изглежда и двамата враждебно и пак подсмърча. Изведнъж Горан се извърща назад и момичето, което се казва Мария, проследява погледа му с очи. На самия връх на комина, на 120 метра височина, един силует — свързан с въже — работи с оксигена, чиито искри се пръсват в мрака. Вятърът люлее въжето и силуетът може всеки миг да падне. И може би белите, бързо гонещи искри на оксигена правят още по-студена тази ноемврийска вечер и придават на люления от вятъра силует необикновена призрачност и нереалност.

— Ма-ма-Марию — заеква Жеко, — да к-к-кажеш и баща си да-а не кри-кри-криви мерниците!

— И на тази е изкривен — сочи Благо своята пушка. — Ама при мене няма празно!

И отново се пръсват орехи, обвити в станиол; и „бай Божко“ пак подхвърля на Савата бонбон и пак се разтварят вратите на женската баня.

Мелодията секва, но чудно защо Мария не помръдва. Лисият мъж сякаш ще я погълне с очи.

А горе, на 120 метра височина, угасва оксигенът, призрачността се стопява и по въжето работникът бавно се спуска.

Мария сякаш за първи път пълни пушките — пръстите ѝ много трудно втикват съчмите в цевите. Ала пак се пръсват орехите, обвити в станиол и вече по опънатата тел виси един-единствен орех.

Сега до Горан е застанал Франческо и пръстите на лявата му ръка са бинтовани.

— Какво стана? — пита го Горан, изправил пушката си до тезгяха.

— Нищо! Нямахме как да се крепя и струята на оксигена се отплесна... по лицето на Франца е изписана стаена болка.

— От бабаитлъци файда няма! Колко пъти исках да те сменим?...

— То не си струва само слизането и качването... — отвръща Франческо, загледан в Мария.

Другите не се виждат. Очите на Мария посрещат погледа на Франца с ласка. И чертите на лицето ѝ отново сякаш стават по-одухотворени. И Франца сякаш я целува с очи — точно там, където е приливът между гърдите ѝ.

— Приятел, да не си загубил нещо? — задъхва се от ревност лисият и за първи път обръща туловището си.

— Бъди спокоен, намерих го вече! — озъбва се Франца и не сменя очи от деколтето на Мария. А тя навярно е съвсем глупава, защото не може да спре смеха си.

Изведнъж смеха ѝ заразява и мъжете.

— ...Ти защо не смениш плочата? Да се повреди грамофонът ли искаш? — изкрещява лисият и в гневен пристъп я блъсва.

— Я, не я блъскай! ... — изстъпва се Франца.

Момичето се скрива зад платното, на което са окачени мишените, и сега, малко по-тихо, зазвучава „Мария, Мария“ от Ди Капо. Лисият се вцепенява от изненада. И клиентите му са объркани, когато Мария тръгва усмихната към Франца, сякаш другите си бяха надянали шапки-невидимки.

Благо първи си опомва и извиква неестествено силно:

— Ало, плаща, шефе! ... Само от мене тази седмица изцеди десет кинта; не вярвам да си недоволен!

В това време, докато лисият отива да прибере парите си, защото Благо нарочно не помръдва от мястото си, Мария напълва първата пушка за Франца. И движенията ѝ сега са по-други — сякаш не пълни нищо и никакви пушки, а върши нещо много красиво; и очите ѝ са пълни с благодарност.

— Много дълго се заседа горе ... — прошепва тя.

— Нямаше как!

— А, нямало как! Качил си се по желание! ...

— Е, да де ...

— Вятърът те люлееше като обесен ... Боли ли? ... — пита тя за ръката му.

— Ами! — и когато поема пушката, ръцете им се докосват и с този жест си казват толкова много. Всичко това става много бавно — стопила се е нервността в Маринните движения, ръцете на Франца пък са много уморени. Франца наистина е красив, с предизвикателни очи, с обветрено, волево лице, той изведнъж се запомва.

— Кучка! — изцилва лисият — Почна и посред бял ден да мърсуваш.

— Слушай, не я обиждай, че ... — настръхва Франца.

— Са-са-савата ще-е-е си о-о-отвори лавка за бон-бонбони ... — сили се да ги надвика Жеко, но шегата му прозвучава нелепо.

— Ама как така! Тя ми е жена, аз каквото си искам с нея ... Не е ли така? ... — търси подкрепа в останалите лисият.

— Пла-пла-плаща, бе майсторе, няма да-а те ча-чакам до сутринта! — вика отново Жеко.

— Още от втория ден се мъкне с него, по цели нощи я няма ... — цвили пак лисият.

— Ще се мъкне ами! Не се ли виждаш каква шушумига си, как няма да се мъкне ...

Настъпва мигновена пауза и само песента разплисква тишината. И грозно нарисваните рисунки на мишените са застинали в очакване.

— Ти ми разбни семейния живот! ... — изплаква она.

— Стига си вряскал! — за първи път се обажда Горан. — Не си ли виждаш дереджето, ами ти хора събираш около себе си ...

— Ама той ми разбни семейния живот!

Горан забива очи в земята и тъй — без да погледне към Франца — го улавя за китката и гласът му го моли:

— Францо, прибери момичето, а? ...

— Абе вие да не сте си изпили акъла?

— Прибери я, може пък ...

— Да не мислиш, че аз съм ѝ първият? ...

— Ти и преди туй си знаел, че не си първият! ...

— Какво като съм знаел? ... Тя сама дойде; не съм я молил, не съм я викал. На, попитайте я и нея ...

— А, видя ли колко бързо те зарязват? — и лисият нервно се засмива.

— Францо, по-добре мълчи! — казва съвсем тихо Савата, когато приятелят му понечва да каже нещо.

— Защо ще мълча? Аз не съм ѝ първият, питайте я ...

Всичко това вдъхва смелост на лисия; той улавя Мария за ръка и строго ѝ казва:

— Ако ми се извиниш пред всички и ми обещаеш, аз съм готов да ти простя ...

— Не искам да ми прощаваш! — отвръща тихо Мария и издърпва ръката си от неговата. През цялото време тя не сменя очи от Франца.

Кой знае кой глупец в този момент стреля в „бай Божко“ и той му хвърля бонбон, който пада в краката на Франца.

— Трябва да я прибереш, Францо! — пак го моли Горан.

— Ама тя сама дойде бе, Горане...

— Знам!

— Че ако трябваше да приберем досега всичките?...

— Ако не, вземи си багажа и още сега се махай! — и Горан му обръща гръб и тръгва към бараката; след него тръгват и останалите. В ръката на Горан се люшка с ритма на крачките му спечелената бутилка.

Те вървят заедно и виждаме само гърбовете им.

— Горане, ти чуваш ли се какво приказваш? — догонва ги Франца — Горане, нека ти мине ядът, тогава ще приказваме!...

— И тогава същото ще ти кажем! — и понечва да тръгне, но Франца отново го спира:

— Че може ли тъй, Горане, само заради една жена...

Горан поклаща отрицателно глава:

— Заради нас, Францо, заради тебе трябва да я прибереш!

— Как ще я прибера? Аз само тъй...

— Тогава си върви!...

Седмината продължават пътя си към бараката. Вървят тъй, сякаш носят мрака на плещите си и срещу вятъра непрестанно се загръщат във ватенките си. Вървят много бавно и Франца ги изпреварва. После той се затичва и се загубва в тъмнината.

— Другарю, другарю!... застига ги гласът на лисия и те отново спират, за да го дочакат — Благодаря ви, другарю, вие сте истински комунист! — казва оня усмихват и подава ръката си на Горан.

Горан го удря с юмрук. После избърсва юмрука си във ватенката и заобикаля проснатия на земята собственик на стрелбището, заобикалят го и останалите и скоро се изгубват от погледа ни. А зад тях продължава да звучи мелодията на Ди Капо „Мария, Мария“.

Всички са насядали в бараката по пейките, около масата.

Барака, като барака. Дълга маса в средата ѝ, оградена с пейки. В ъгъла, до закачалката с дрехи е малката етажерка със стотина книги. В срещуположната ъгъл са поставени пет червени знамена, а на стената е окачен лозунг: „Ние строим комбината, комбинатът строи нас!“

Франца прави бохичка от дрехите си. Ръката го боли и му е трудно, ала никой не смее да го погледне, дори и Горан — иначе непременно щяха да му помогнат. Сълзи се стичат по обветреното лице на Франца и той машинално ги бърше с ръкав.

Най-сетне привършва и тръгва, без да каже дума; на вратата се спира за миг; може би вярва, че ще го повикат, ала всички мълчат. Тогава се обръща рязко и в безсилен гняв изкрещява на Горан:

— Благодаря ти, другарю, ти си истински комунист! — и побягва, оставяйки да зее вратата и да скърца, разлюляна от вятъра.

Горан сякаш понечва да се надигне и да го догони, ала няма сили да помръдне от мястото си. И дълго, много дълго мълчат, заслушани в разлюляната от вятъра врата.

С удар по дъното на бутилката Горан избива тапата и без да отпие глътка, я оставя на масата.

— Ако ме укорявате, кажете!... — глухо казва той — Ако ме укорявате, да си отиди и аз...

— По-по-по — до-о-обре да-а м-ълчим! — казва Жеко, отпива от бутилката и я подава на Тихо. Всички стпиват по една глътка и тя отново застава пред Горан. В този миг Савата изважда от джобовете си бонбоните и ги хвърля на масата.

— Ти му рече: прибири я! — обажда се той. — Добре, ама живот живее ли се с такъв човек? Ни я знае, ни я познава...

— Знаял я! Познавал я!... Била е жена на друг! Да разваляш някому живота само ей тъй... Утре може и на тебе да се случи същото!

— Ама на тебе за пъпеша ли ти е жал? — обажда се и Благо.

— Утре може и на тебе да се случи същото! — казва му и на него.
 — Ако не беше Франца, щеше да бъде някой друг, жена е!...
 — Знам!... Ама я ми кажи, щеше ли да отидеш ти, а? Щеше ли да отидеш, ако те повикаше?
 — Че кой знае?... — смутолява Благо — Сигурно щях!
 — Лъжеш! — надига се Горан — Лъжеш!... Ако не беше Франца, някой друг щеше да бъде, ама другият можеше и да не я остави... А Франца само е мърсувал с женена жена! Утре може и с вашите да се случи същото...
 — Добре де, събркал е! — намесва се за втори път Савата. — Но онази ни е чужда, а с Франца всичко сме делили...
 — Д-д-да, вс-с-сичко д-д-деляхме! — потвърждава и Жеко.
 — Ама тя молеше Франца само да не я остави при онзи пъпеш, друго не искаше...
 — Малко ли е?...
 — ... Не е малко! Ама човек не е божия птичка. Вземеш ли, трябва да дадеш; не дадеш ли, ще ти ги вземат насила... Да беше останал Франца, тази жена все щеше да ни препречва пътя, все между нас щеше да стои... Ако се случи такова с вашите жени, друго щяхте да приказвате сега!
 — И-и-и-ти си прав — съгласява се Жеко.
 — Ей, щяхме да ходим на кино с жената... — сеща се Благо и става.
 — Няма да хитруваш! — спира го Горановият глас — Нека отиде жена ти сама на кино, ти ще стоиш тука!... Няма да хитруваш!...
 — ... Може и да си прав! Ама къде ще иде сега, Франца, а? При ко-го ще иде?... Вярбай бога, ако някога взема да се целя по стрелбищата, ще стрелям все в главите на собствениците им, пък каквото ще да става... — додава Савата.
 — Така е, като ти докривее, и шуротии почваш да правиш... — за пръв път се обажда Тихо.
 — Така е — допълва и Спас, — на човек му се иска от всичко да опита!...

Жарко пладне. От високо, главната магистрала на Кремиковския комбинат ни прилича на извита черна змия, върху която пъплят коли и хора с размерите на буболечки. В следващия миг ние тръгваме по тротоара на същата магистрала и сред тези огромни корпуси и високи комини човек все още се чувства дребен и безпомощен. Ала така е само в първите мигове, докато свикнем.

По магистралата бърза невисок, мургав мъж, с остри черти. Облечен в нов костюм, с бяла риза и вратовръзка, той върви и непрестанно уголемява крачките си. Мнозина от срещащите го хора шумно го поздравяват.

— Къде бе?... — питат го едни.

— Закъде си се разбързал по никое време?... — пита втори.

— На баня ли отиваш? — осведомяват се трети.

Ала в този ад от разминаващи се хора и коли човек не изпитва никакво желание да говори и мъжът, в когото разпознаваме Спас, им отвръща с един и същ неопределен жест.

Спас непрестанно уголемява крачките си, владен в собствените си грижи.

„Ако бях се оженил досега, мама нямаше да ме оплаква и да разправя из село, че гурбетчия изгледала. Ама като не ми излиза късметът... Все работа, работа! Бе то и другите работят, ама се изпожениха... Причернява му на човек-някога от работа... Горане, казвам, тъй и тъй, казвам — искам отпуск, да видя мама искам...“

Спас минава по алеята на първенците; изведнъж, той сякаш понечва да се спре пред собствения си портрет, но само оправя поизкривилата се вратовръзка, избърсва потта от лицето си и още повече се разбързва.

„Както съм се изтупал в новия си костюм, може и за дипломат да ме вземеш, ако не ги разбираш тези работи много... Гледай само как бате ти Спас ще си поживее десет дни като шведския крал...“

Нощният влак за Варна. Спас — без никаква промяна във външния му вид, със същото куфарче в ръка — се провира по коридора на вагона; вира се в номерата на купетата. Най-сетне се спира; шумно разтваря вратите и оглежда спътниците си в купето.

„Още оттука ми потръгна! Мястото ми май е до Златната рибка: (В кадър — само момичето до прозореца, в кадъра влиза и Спас, който сяда до момичето). Вадя цигарите с филтър и въртя из ръцете си пакета за авторитет...“

Каня я, тя оказва Спокойно ... Казвам нещо, което бях чул от Благо, и този път Златната рибка клъвна ... Аз, казва, съм студентка ...“

— Е, щом е тъй, аз пък съм инженер! — отвръща ѝ Спас.

— Какво искате да кажете? — нацупва се момичето.

— А, нищо, нищо! — и той спира погледа си върху двете двойки, седнали на отсрещната седалка, които се държат тъй, сякаш са сами. — Нищо, нищо, аз само така! ... Отивам да пропиляя парите от последната си рационализация ...

И с неволна завист той отново оглежда отсрещните двойки. В този миг в купето влиза русоглаво, хубаво момче и Златната рибка го посреща с усмивка.

— Седнали сте на моето място! — казва момчето.

— Възможно е! — важнички Спас, докато се отдръпва и чак тогава забелязва възрастната селянка, до която трябва да прекара цяла една нощ.

Двойките на отсрещната седалка се готвят за сън. Едно от момчетата ляга в skutите на приятеля си, а другото само нежно допира глава до рамото на своя избранник. Русоглавецът е прегърнал Златната рибка и двамата се вираг в тъмния прозорец. И понеже един от мъжете — уловил натрапничавия му поглед — го стрелва недружелюбно, Спас решава да излезе в коридора. Той стига до края на вагона, после тръгва към другия му край, суети се там няколко мига и решава да опита щастieto си в съседния вагон — ала вратата се оказва заключена. Спас напъга мишци, но вратата не покръдва. В коридора на съседния вагон някакъв мъж разговаря с младо момиче, ала те не му обръщат никакво внимание. Той се връща пред своето купе и унило се превесва на прозореца. Така застанал, той пречи на движението, но като че му е приятно постоянно да го побутват и не съвсем любезно да му повтарят: „Ако обичате! ... Ако обичате! ... Пардон! ...“

Вечер на „Златните пясъци“. Морето е спокойно, край брега са накацали хиляди светлини и неоновите надписи на хотелите и ресторантите придават някаква приказност на пейзажа. Мелодините, които долитат от всички страни, се смесват като една. И хората сякаш се движат по-свободно тук — те са по-шумни, по-весели.

Влизаме заедно със Спас в Бюрото за настаняване. Току-що са пристигнали немски туристи и жената зад бюрото ги разпределя по хотелите. На опашката има и неколцина българи. Когато идва и техният ред, служителката вече се е уморила и от лицето ѝ се е стопила подкупващата ѝ усмивка.

— Имаме само един мансарден апартамент! — казва тя на семейството, наредило се преди Спас. — По седем лева на вечер ...

— Много е! — унило отвръща главата на семейството; те обсъждат нещо шепнешком, накрая се сещат да се отдръпнат и да сторят място на Спас.

— Нямаме места! — казва служителката, преди той да е отворил уста.

— Как тъй да нямате, нали предлагате нещо на другаря?

— Не чухте ли, плаща се по седем лева на вечер ...

— Че какво като се плаща? — с достойнство ѝ отвръща Спас.

Спас отключва вратата на владението си. Още в антрето той надниква във вградения гардероб и като истински сапър в минно поле проверява всичките му тълги. В антрето, срещу гардероба, е огледалото и Спас се престашава да види собствената си физиономия и понеже това е съвсем обикновено огледало, той се успокоява и по лицето му плъзва усмивка.

Запалав всички, абсолютно всички лампи в апартаментата и чак тогава оставя кюфара си на пода. И преди да хвърли самото си, преди да разхлаби възелата на вратовръзката си дори, той се събува бос — съвсем бос — и с непознато дотогава блаженство зашляпва из владението си. Влиза в банята и започва да превърта всички кранове, дори изпробва сифона на клозета. После отново съзира физиономията си в огледалото над мивката и прави смешни гримаси — сякаш иска да се види с короната на шведския крал. Доволен, се връща в стаята, излиза на терасата и неволно възкликва:

— Десет дни ще си поживея като шведския крал ... Те останаха вече девет, ама няма значение! ...

Тялото му потръпва от вечерния хлад и той се прибира в стаята. Нахлузва обувките си и дълго и съсредоточено ги избърсва от праха с единия край на килима.

Спас се е спрял пред входа на ресторанта, до униформения портиер.

— Това ли е ресторантът? — интересува се той.

— Не, банята е тука! — сопва му се портиерът.

— Питам за нещо по-завързано, бе приятел...

— Какво?...

— Какво? — отвърща му Спас със същата интонация — Питам, бар няма ли?...

Портиерът го изглежда многозначително и тъй като в момента някакъв чужденец се нуждае от неговата помощ, той забравя за Спас.

Звънък почуквания на токчетата по мозайката; уверени, широки стъпки на самоуверени мъже. Очите на Спас тръгват подир тези токчета, подир тези уверени стъпки; смехът се вплита в мелодията, която извира някъде под краката му и Спас тръгва към тази мелодия.

Барът. Спас се намества на високите столчета и смива на симпатичната барманка. И дълго не проронва дума. Ето, и сега с мимики и жестове той обяснява на барманката, че е жаден.

— Какво искате? — пита го тя.

— Няма значение!... — и опитвайки се да се намести по-удобно, едва не се прекатурва от високото, неудобно столче.

Той съзира свободната маса в дъното на бара и се опътва натам. Ала настанил се удобно, той вече съжалява за необмисленото си решение и все току поглежда към барманката, към бокса, около който непрекъснато се въртят хора и пускат жетони, за да чуят желаната мелодия. Изведнаж го сепва смехът на момичето от съседната маса и той промърморва: „Разюздана работа!“

Погледът му се пресича от един много висок сервитьор и чак тогава той се сеща, че е страшно изгладнял — веднага се залавя с листа и тихо изговаря наглас прочетеното

— Луканка... Яли сме такива работи!... Маслини... — и неловко подсвирква — сигурно са найлонови, щом толкоз са скъпи... Ей, то няма нищо за ядене бе! Чер хайвер, съомга... Баща ми само съомга ядеше...

— Просим, пане! — в хор прекъсват мислите му две момичета, сочейки свободните столове. Косите и на двете са събрани в кок, и двете са руси; и двете са облечени в сини, найлонови рокли.

Спас се сеща, че трябва да стане, но го прави много неловко. Понечва да каже нещо, но не му идва нищо на ум и само им кимва. После кой знае защо скрива листа на коленете си. И тримата мълчат.

— Гаварите на руски? — пита го едно от момичетата, които се оказват чехкини.

— Немножка! — и мигом се дообяснява с езика на глухонемите.

Пред масата им застава същият висок сервитьор.

— Айде, бе майсторе, тези чехкини чакат от половин час...

— Да чакат бе, това да не е бюфета на грата!

— Сливова... Зелена хруставица, неморална вода... — чулят език момичетата. После Спас изважда листа и отново забжда очи в написаното.

— Донеси и на мене нещо за пиене!...

— Една голяма сливова, друго?....

— Чакай бе, сливова! Сливова има и в нашата „скара-бира“; искам нещо по-завързано... А какво представлява това съомга?

— Деликатес! — отвърща сервитьорът.

— Аха, донеси и от него; две порции...

Останали сами, момичетата заговорват припряно и Спас ги пита учтиво! — Мола?... Мола?...

Едно от момичетата му обяснява с ръце и на руски, че нямат цигари. Спас мигновено вади цигарите от джоба си и чак, когато момичетата посягат към кутията, той съзнава, че е извадил останалата му от тази сутрин бяла „Арда“ и със светкавично движение прибира кутията в джоба си. Момичетата остават твърде озадачени, но той вече е намерил цигарите с филтър и с широка усмивка ги оставя пред тях.

Сервитьорът донася поръчката и Спас бърза да отпие от чашата с жълтеникава течност, но се потърсва.

— Какво е това бе?...

— Скоч-уиски...

— Е, що ми мирише на тамян?

Сервитърът само се усмихва снизходително. После Спас дълго се визира в чинията с хайвера, проверява с вилницата си формичката от краве масло, накрая загребва от хайвера, но и той не му харесва.

— Слушай, я донеси една порция луканка! — подвиква той на вече отда-
лечаващия се сервитър и тихо промърморва — Баща ми все с такива топчета се
хранеше...

— Мола? ... — питат го на свой ред чехкините.

— Ничего, ничего! — отвръща той и избутва към тях чиниите с хайвера.

Сега на масата виждаме само едно от момичетата. С другата, Спас е на
дансинга. Чехкината танцува много свободно — сякаш в момента си измисля
стъпки и той все по-често я настъпва.

— Пардон! — казва сконфузено Спас.

И в отговор тя му кима усмихната.

— Пардон! ... Пардон! ...

И пак момичето му отвръща с усмивки. И това се повтаря, повтаря. Из-
веднаж Спас спира на средата на танца, избърса с кърпа потта от лицето си.
— Разюздана работа! — изтървава се той и уплашено поглежда към да-
мата си, ала тя продължава да му се усмихва. И Спас отново трябва да се мъ-
чи да налуква ритъма.

Танцът свършва и вече пак тримата са на масата. Сервитърът отваря чет-
върта бутилка евксиноградско вино и напълва чашите им.

— За дружба! ... — казва Спас и неволно смига на едно от момичетата.

Тримата се чукат; после той става да танцува с другото момиче и докато
отива към дансинга, го чуваме да ѝ казва:

— Я български инженер, ясно? ... Ясно? ... Ясно? ...

Спас се е прибрал в апартамента. Кой знае защо той не се сеща да пре-
върти електрически ключ и запалва клечка кибрит, за да види колко е часа.
Палейки клечка от клечка, той се добира до стаята и остава няколко мига в сре-
дата на стаята, докато свикне с тъмнината.

— Чувствувам се като шведския крал. Нищо, че изтървах чехкичета-
та, и утре е ден

И забравил, че е с новия си костюм, той безразборно хвърля на стола и
сакото, и панталона си. Без да се навежда, изува обувките си. Запалва си цига-
ра и се бухва в леглото. Изведнъж се сеща за нещо и става. А, да — забравил е
ключоца от външната страна на вратата. Заклучва се и след минутно колебание из-
важда от сакото си големия портфейл и го мушва под възглавницата. Нищо, че
е сам, така ще спи по-спокойно.

Малко преди разсъзване. Мракът се е разредил и навън е такава тишина,
че от разтворената балконска врата долита шумът на вълните. Някъде в далечи-
ната се появява параход и сирената му измучава за поздрав.

— Ставай! ... — изревава Спас, надига се отивисто и провесва боси кра-
ка на пода; после кисело се усмихва, сетил се, че тази вечер не е спал в об-
щежитието, и след малко няма да тръгне заедно с другите момчета на работа.

Дълго стои той така неподвижен, отърсва се от унеса и запалва цигара. Ала
още е сънен и я запалва откъм филтъра и се закашля. Хвърля я ядосан през
разтворената балконска врата и запалва последната цигара от кутията „Арда“.

Докато всмуква дълбоко от дима, той непрестанно разтрива слепоочията си
и въздиша. После решава, че ще е по-добре, ако запали всички лампи в апарта-
мента си и зашляпва бос по паркета. Отива в банята, слага си главата под чу-
чура и дълго пръхти от удоволствие. После отново се мушва в леглото и мок-
рата му коса прави лицето му още по-безпомощно и смешно.

— Ако и шведският крал всеки ден го боли такава глава, халал да му е жи-
вотът! ... Аз лекарство не знам какво е, доктор на картина само съм виждал —
на ти един шведски крал сега ... Така де, не по седем, ами по седемдесет и
седем да плащам на вечер, пак по тъмно ще се надига. И аз съм един швед-
ски крал, ама ...

Във фоайето на хотела дреме администраторката. Спас наднича в престо-

ранта, но там са само чистачките, които в момента метат. И като няма какво друго да прави, излиза навън.

От никъде не се задава жива душа и тази странна безлюдност го смущава. Той застава пред една будка за закуски — вижда се в стъклата, но продавачът още го няма. За всеки случай, той я обхожда няколко пъти, но без резултат. После го виждаме пред втора будка, пред трета и всичко се повтаря отначало. Срещу последната будка строят нов хотел. Долу, на хаспела са поставени две колички бетон, но хаспелистката я няма — кой знае накъде се е заплъзала.

Спас се колебае само миг. Доближава се до хаспела и натиска ръчката. Стоманените въжета се завъртват и количките с бетон поемат своя път нагоре. Изплашена от шума, отнякъде изскача и хаспелистката и почва да му крещи: И мъжете отгоре го наблюдават учудени.

— Спокойно, малката! — и точно когато трябва, с привично движение той спира хаспела. — Когато батко ти работеше на хаспел, ти си викала: мамо, войници минават... — той помахва на работниците за поздрав и бавно се отдалечава.

Минало е доста време и той отново се връща в хотела. Ала навярно тук всички закусват под час и в ресторанта като че няма свободни места. Изведнъж Спас съзира маса, на която стои едно момиче само и с всички сили се устремява натам. И тъкмо когато се готви любезно да заговори момичето, до ушите му достигат думи от непознат за него език. Момичето изговаря думата гласно, после си я записва в някакво тефтерче. Спас съвсем се обърква от този неочакван обрат:

— Извинете, може да седна на маса?...

Момичето му хвърля само бегъл поглед и утвърдително му кима. Спас сяда как да е, ала столът му е съвсем неудобен; той старателно построява фразата си най-напред наум, докато се реши да я изговори.

— Гаварите на руски? — пита той несмело.

— Канешно!... — отвръща момичето и пак не го удостоява с повече от един бегъл поглед.

Сега лицето на Спас е олицетворение на безпомощността. Дълго, много дълго той обмисля следващата си фраза. Отдалеч, към тях върви сервитьорката и той решава, че най-добре ще направи да закуси, пък другото — после. Но когато почне да я повика, момичето го изпреварва:

— Донке, дай ми едно кафе!...

Спас забравя за поръчката си и понеже сервитьорката е много заета, тя също не се сеща да го попита. Безпомощността сега се е заменила с разочарование и срам.

В този миг към тяхната маса се е устремил сякаш някакъв двойник на Спас и в негово лице Спас безпогрешно открива един втори шведски крал и му смивга радостен. Она приема поканата без превземки и едва седнал, се осведомява с очи за момичето. Спас се навежда към него и дълго му шепне, а она разбирателно кима. Когато свършват, новият шведски крал се поизпъчва за авторитет и казва, разчленявайки думите си:

— Може ние вас пречим?...

— Абе не ми пречите, какво ще ми пречите!... — ядосва се момичето, че прекъсват тъй интересните му занимания.

Плажът — една безкрайна пясъчна ивица. Изведнъж Спас съзира сношните чехкини по бански костюми и тъкмо се кани да ги повика, когато забелязва, че те са с нови кавалери. Като няма друго какво да прави, решава да си купи сладолед, но не изпуска из очи чехкините. Той прибира големия си портфейл, преди да поеме фунийката сладолед, и промърморва:

— Мама му стара, няма да мога да се окъпя заради тези пари... Дето и да ги оставя, ще ги свият!...

И той тръгва по безкрайната пясъчна ивица с навити крачоли, по сако. В едната си ръка носи обувките си, в другата — фунийката със сладолед. И не изпуска из очи чехкините и техните нови кавалери.

Изведнъж той попада между строени в редица деца и това разминаване трае много дълго. Той крачи, без да погледне децата, а малките развалят редиците си и се смеят на този кой знае защо облечен човек на плажа.

На тридесетина метра след децата върви едно много красиво момиче, което често им подвиква. Едно такова подвикване става причина и Спас да я за-

бележи и с несъзнатата решителност той налага сладоледа си наведнъж и забравя за чехкините.

— Чехкините ми изглеждат камили пред тая... Извинете, — спира я Спас, — да знаете къде се намира улица „Спас Бурмов“?...

— Не, аз не съм оттука... — и изведнаж широка усмивка стоява необходимата ѝ пред децата строгост. — Откога има улици на твоето име, бе Спасе?....

Двамата стоят един срещу друг, смутени от неочакваната среща. Но в този миг мелодията, която залива целия плаж, секва и по микрофоните зазвучава дрезгав глас:

— Намерено е петгодишно момченце, Евгени, от детската градина в Карлово... Умоляват се учителките му да се явят в радиопредаването! Намерено е...

Стопява се усмивката от лицето на момичето и уплахата удължава чертите ѝ. Тя само миг се колебае, после се обръща рязко и побягва към радиопредаването.

— Калино — извиква ѝ Спас, ала тя не го чува и той хуква подире ѝ, продължавайки да я вика.

Лицето му е плувнало в пот, когато той изкачва след момичето стъпалата към радиопредаването на плажа. Калина отваря вратата и едно хлапе изплаква: „Другарко!“ — и се хвърля към нея.

— Ах, ти!... — прегръща го тя и го взема на ръце.

Безпомощността, уплахата още не е изтрита от лицето на малчугана. И същата безпомощност, същата уплаха е белязала всички черти, цялата фигура на Спас. Калина го отминава — карайки се на детето, тя със все още забравила за Спас — и той остава на стъпалата, единственият облечен човек по цялата безкрайна пясъчна ивица. Единственият, за когото няма да съобщят по радиопредаването, че се е загубил и никой няма да дойде да го подири.

Спас присяда на стъпалата, внимателно оставя обувките до краката си и запалва цигара. И през цигарения дим, разстлан върху неподвижния въздух, му се струва, че тази безкрайна пясъчна ивица се отдалечава, отдалечава от очите му, докато със все още загубят нейните очертания.

ВТОРИЯТ УЧЕНИК

Вечер. Класна стая. Чиновете са тесни и неудобни за насядалите възрастни мъже и жени. Между учениците откриваме и Благо и като че неговият чин е най-тесният и най-неудобният — защото единствен той е преградил с краката си пътеката между редиците. В тази стая учителката най-много прилича на ученичка — тя е едно със все още дребничко момиче, късо подстригана, с британ.

Учителката е на катедрата и в този миг затваря дневника и неестествено високо извиква:

— Кой няма домашно упражнение?... — и тръгва с бавни крачки между редиците.

И също тъй бавно, с изписана по лицата им неловкост, един след друг стават прави почти всички ученици. Тя се мъчи да бъде строга и опира пред всеки изправен, но почти винаги ѝ се налага да вдига глава, за да надникне в погледа им. Учителката не говори, учителката ги пита само с очи.

— Не можах да ги реша! — казва първият.

— Не можах да ги реша! — със същата интонация повтаря и следващият.

— Нямах време...

— Не можах да я реша!

— Забравих... чистосърдечно си признава високо, мургаво момиче.

Благо е забол глава в цифрите, изписани в тетрадката му, и когато учителката трябва да стигне до следващия, тя се препъва в краката му, полита напред и едва успява да се залови за чина.

— Извинявайте!... — Благо се изчервява като хлапе. — Чина. Краката ми... Тясно е!

Ала учителката е по-смутена и объркана от всички.

— Ти имаш ли домашно? — мъчи се да се скрие тя зад строгостта.

— Ако нямах, щях да стана! — окопитва се той.

— Добре, нека се уверим в това! Излез на дъската и реши първата система!... Всички да пишат!

Благо излиза на дъската и понеже учителката е с гръб към него, прави смешни примаси и развеселява останалите. Учителката се обръща рязко, но Благо вече е съвсем сериозен.

От този момент ние чуваме само неговия глас — той уверено и точно обяснява решението на системата, докато ние проследяваме с методична последователност израженията на лицата на тези позакъснели ученици. И неумение, умора, интерес, неловкост — когато учителката застане над някого — се сменят пред нас.

— — —

Същата вечер. Стая в една от новопостроените кооперации в Ботунец. Свети само нощната лампа и от радиото съвсем тихо се носи бавна мелодия. Руса жена, с ондолирани коси, облечена в скъп пенюар в ярки цветове, чете легнала и преди да обърне страница от книгата си, наплюнчва пръста.

Вратата се отваря и влиза Благо по чорапи и заговорва кой знае защо съвсем тихо:

— Жена, трябва да се гордееш с мен... — и понеже жената остава глуха, той повтаря все тъй тихо. — Жена, трябва да се гордееш с мене!...

— Нали обеща да вземеш нещо за вечеря; или си решил да правиш икономии? ... — Жената не повишава тон, дори не вдига глава от книгата.

— Не се сърди, де! — той присяда до нея и я погалва. — Сега сме на голям зор и даже закъснях за училище...

— Ти да не си въобразяваш, че аз по цял ден лежа?

— Моля ти се! ... — и той отново я погалва, но тя дори не трепва от докосването му. — От горе до долу имам шестици; само по физика ми писала пет, ама и нея ще оправя!

— Ти не ми осигуряваш дори един екзистенц-минимум, а после ти става криво...

— Нищо не съм казал!

— Само това оставаше, да кажеш! — и тя най-сетне се размърдва и става от леглото. — Твоята работа е друго; един съд и се оправяш! А аз хабя нерви всеки ден, всеки час! И вкъщи всичко лежи на моите ръце, на моите нерви, разбираш ли! ... Ей, на, втора седмица не мога да изпера, срамота!

— Не се безпокой бе! Аз ей сега ще завъртя пералнята и всичко ще се оправи, какво толкоз?

— А, какво толкоз? ... Защо винаги трябва да те подбутвам? Защо нито веднъж не се сети сам, кажи де? ... Колко пъти си ми казвал: Сийче, дай да ти помогна; колко пъти, а?

— Да ти кажа, бе душко, ама трябва да те будя, за да ти кажа. Сутрин, като излизам, спиш; вечер, като се прибирам, спиш. Ние кажи-речи не се виждаме будни...

— Е, аз ли съм виновна за това? Аз ли съм виновна, че не си учил, когато е трябвало?...

— — —

Банята на техния апартамент. Благо включва пералнята и моторът забръмчава; после той изтичва до кухнята, отваря белия бюфет, отчупва си един голям комат хляб и парче сирене и го налупва наведнъж.

Отново го виждаме в банята — все още с пълна уста — да изцежда изпраното бельо. И пак слага ново, и пак включва пералнята, и сяда на стола. Монотонното бучене го приспива и очите му се затварят, затварят; главата му клюмва.

И в дрямката си той се вижда отново ученик. Никаква промяна на обстановката. Само до него се е изправил възрастен мъж, облечен старомодно, с червена и зелена пръчки в ръце. Върху вратата на банята сега е разчертана нотната стълбица.

„Ла-сол-фа-ми-ре-до-о-о...“ — запява учителят. Детски гласове му пригласят. Изведнъж възрастният мъж го удря немилостиво с пръчката по главата.

„Докога искаш да те търпя“ — изревава някогашният му учител. Благо се разсънва мигом уплашен и изключва пералнята. Учителят повече не съществува, ала гласът му ще продължава да звучи, докато Благо изстиска прането — „Благомире, толкова много съм преживял, че вече на нищо не се учудвам! Ще се учудя само, ако от тебе излезе човек!...“

— Човекът е човек тогава, когато се учудва, другарю Пеев! — и Благо

избърсва в панталона си мокрите си ръце и задни бележника от задния си джоб, за да се порадва още веднъж на бележките си.

В тяхната барака през обедната почивка. Момичето, което лижеше големия шоколад, стои пред огледалото и си оправя кока. Жеко, седнал до радиото, мълчаво пуши; Мишката подрежда учебниците си за вечерта в новата си чанта.

— Ама ми се спи, ама ми се спи, че ми се плаче... — мърмори си малкият.

— Само на тебе ти се спи! — подхвърля Благо.

Бай Яблан не сменя поглед от Мишката и момчето използва това, за да промени темата.

— Дядка, да ти услужа с чантата си да се фотографираш? ...

— Я се махай оттука! — сопва се старецът, след като изчаква да заглъхне смехът. Но от това не му минава гнева и той взема дебелия том, забравен на масата, и машинално я разлиства.

— Ей, дядка, много дебели книги четеш, бе! ... — заяжда го пак Мишката.

Старецът му отвръща с мълчание, пълно с достойнство. После сякаш на себе си заговорва:

— Благо е по дебелия том, нали ще става философ! — и вече поразвеселен подхваща току-що влезлия Горан. — Абе, Горане, ти кво ще кажеш: вярно ли е, че всички философи са чалнати?

— А, не знам, не знам!

— Санким, ако е тъй, на Благо много не му трябва да учи...

— Ей, Блаже, трябва да разведеш из обекта една група пионери; през почивката, де... От управлението се обадиха! — сега се Горан.

— Да отиде някой друг, сега не ми се приказва!

— Ама недей тъй, кой друг да отиде! Ще вземе да се сплете и ще ста за смях на хлапетите...

— Мишката може да иде!

— Моля ти се, бате Блаже, като видя даскалите, и ми се разваля храносмилането... Ако искаш, аз ще обяснявам на апалите, а ти на даскалите?

Групата малчугани с червени връзки заедно със своята учителка вървят след Благо. Отначало те са много далече от нас и ние мъчно разпознаваме дори Благовата фигура. Групичката спира пред отделни корпуси, човекът им показва нещо и после продължават нататък. Постепенно се приближаваме до тях.

Изведнъж един малчуган изважда от джоба си заредена с фунийка тръбичка и поглеждайки първо към учителката си, се прицелва в минаващата жена.

— Нашият комбинат ще бъде най-големият на Балканския полуостров — говори Благо. — Само шосетата в границите на комбината ще се равняват на 180 километра. Нашата гара ще бъде по-голяма от Софийската... През първия етап...

— Записвайте си, ученици, записвайте си, защото утре ще ви изпитвам... — прекъсва го учителката.

— По-добре нека гледат! — казва Благо.

— Моля ви се, трябва непременно да записват, защото утре ще ги изпитвам...

— Ами това какво е?... пита момчето, което изстреля фунийката, и смитва на останалите.

Сред високите сгради са се стаяли неугледните временни едноетажни постройки.

— Това е поликлиниката! — отвръща Благо, без да погледне натам. — Сега се строи нова сграда; тези бараки са останали от първите дни на строежа... — и чак сега се извърща натам.

Изведнъж пред нас се изпречва разтворен малък прозорец, чиито стъкла дополовина са покрити с тензухени перденца. Сякаш от земята изниква Благовата жена в бяла престилка и касинка. И докато тя си оправя косите, зад нея застава мъж — облечен също в бяла престилка, — улавя я за раменете и я притиска към себе си. Хлапетата се смеят на това непредвидено любопитно зрелище.

— Напред, ученици, напред, да не се наказваме!... Напред, ще ви намаля поведението!

И това като че действа на хлапетата и те, макар и с неудоволствие, продължават нататък и единствен Благо остава закован.

— Да вървим, другарю! — учителката го подканя и него. — Вие не сте

виновен!... Трябва само да съобщите за това в дирекцията... И отново ние малко поизоставаме от групата. Сега Благо върви последен и децата често се спират, за да го дочакат.

Доближаваме групата — децата тъкмо дочакват Благо.

— Това са комини! — казва той безсмислено. — И това са комини!... Оня е най-висок...

Благо върви сам към бараката, смазан от непосилния товар на тъжните си мисли. Върху чувствените му устни е залепнала загаснала цигара. Той бутва с крак вратата на бараката и преди да прекрачи прага, изплюва цигарата си. Иззад закачалката се подава рошавата глава на 5—6-годишен хлапак, който мигновено насочва тръбичката си, заредена с фунийка, към Благо. Благо е с гръб към момчето, когато фунийката профучава покрай лицето му.

— Ей, комсомолец, какво правиш тука? — неестествено високо извиква Благо.

— Тате каза, че ако изляза навън, ще ми счупи главата...

Благо тръгва към хлапето, насила засмян.

— Ей, да не си направиш пак някой майтап? — отдръпва се недоверчиво малкият.

— Няма, няма! — и Благо почва да търси нещо в джоба си.

— Абе ти и миналия път ми обеща, пък... — и все тъй недоверчиво следни движенията на ръцете му.

Благо му показва празната си длан. После мигновено пъха ръката си под палтенцето на хлапето и когато разтваря отново дланта си, върху нея се жълтее монета.

— Ти си страшен, бе чичо Благо!

За последен път като сянка по лицето му пробягва горчивата усмивка и той — съвсем съспан — се отпуска на дългата дървена пейка. Миг, два, три. Хлапето с недоумение се взира в помръкналите му очи; после, решило, че това е просто начало на някакъв нов фокус, като малко паленце се спуска към Благо — ръмжи и джафка, хапе го и се умилква. Ала Благо не отвръща на играта му и тогава хлапето сваля едрите, корави ръце, които подпират Благовата глава и сяда на коленете му.

— Чичо Благо, ти защо нямаш деца?

— Не знам...

— Не бе, аз сериозно те питам!

Кръстосват погледи и неестествената сериозност на хлапето го разсмива и Благо се опитва да лае като него и захвапва палтенцето на малкия. Но хлапето бързо се отскубва и между пейките започва една истинска гонитба. А докато продължава тяхната игра, в главата му оживяват думите на жена му:

„Твоите приятели ще ти подхождат, страшно семпли мъже са... Трябва да си намериш друга работа, която да отговаря на твоите възможности! Аз дори съм съгласна и по-малко пари да получавам...“ — и когато заглъхне последната дума, гласът ѝ започва да възпроизвежда всичко отначало: със същата безизразност.

Насред играта Благо се спира и изкрещява:

— Бабината ти!...

— На кого, бе чичо Благо? — недоумява момчето.

— Нищо, нищо!... Трябва да вървя... — и преди да остави момчето само в бараката, додава: — А ти не излизай навън, защото Тихо наистина може да ти счупи главата...

Вечер. Работническите общежития. Това са също такива временни едноетажни постройки, в каквито се помещава и поликлиниката. Само че общежитията са отдалечени от строежа.

Благо е в двора на общежитието, насечен от телове, върху които съхнат изпрани бели чаршафи. Сега той се провира между този лабиринт от чаршафи и това трае много дълго. Най-сетне се добира до прозореца, върху чиято рамка се е облякатило момичето, което лижеше големия шоколад. Сега русите ѝ коси са разпуснати и цялата ѝ фигура е застинала, потопена в приказността на тази светла вечер. Когато забелязва Благо, момичето се изправя и му подава ръка, докато той прекрачва ниския прозорец.

В стаята на момичето има три легла, застлани с бели чаршафи. Бели стени, боядисани са в бяло и прите стола, и масата. Над едното легло е окачена репродукция на Автопортрета на Захари Зограф, а от срещуположната се усмихва Ив Монтан.

— Ще пиеш ли нещо? — казва момичето съвсем тихо, когато той сяда на леглото ѝ.

Благо нищо не отвърща, но тя му налива във водната чаша коняк и я оставя на масата.

— Няма ли да ходиш на училище?

— Ами ако дойдат съквартирантките ти? — казва той, когато тя присяда до него.

— ... Всички весели мъже сте страхливи!

— Вече не съм весел; вече смеят ми се стопи...

— Самс не се оплаквай! Яд ме е на мъжете, когато вземат да се оплакват. Човек не може да се вреди от тях, нещо да се оплаче...

— Две години не съм идвал!

— ... А по-рано ме плазеше от хорските приказки; страхувах се от тебе... И по-леко ми беше: срамувах се да се оплаквам, страхувах се да не ме укориш. Ама ти се прииска да се ожениш за сваятна жена!

— Две години не съм идвал тука!...

— Не съм потривала, не си дошъл. За какво да идваш?...

Той нежно докосва косите ѝ и едва тогава се оеща за чашата коняк и я пресушава на един дъх. Сега ръцете му докосват обгорялата, топла кожа на лицето ѝ. И сякаш пръстите му се опарват при докосването на тази обгоряла, топла кожа.

— Недей! — казват очите ѝ и тя внимателно отмахва ръцете му.

— Защо?... — и той рязко се обръща към нея и я разтърсва. — Защо, кажи де!... И ти ли ме пъдиш? Или пък имаш някой друг? — и вече обезсилен додава. — Трябваше да ми кажеш, ако си имаш някой...

— Никого нямам!...

— ... Тогава защо казваш недей?

— Защо, защо? — неочаквано се озлобява тя. — Защото след малко ще си идеш и ще се върнеш пак след две години, а може и да не се върнеш никога... Питаш ли ме какво ми е, когато те няма, а?... Уличница бях, ама никогата не оставах сама, разбра ли? А ти реши човек да ме правиш!... Е, добре; направи ме човек и ме захвърли! Захвърли ме!... Ами ако не искам да бъда захвърлен човек, ако не искам?...

И загубила последните си сили, разплакана, тя се отпуска на гърдите му и сгушена в него, съвсем се смалвява.

— Направи ме човек и ме захвърли! — удавят се думите ѝ в плача ѝ. — Аз искам да раждам деца, разбра ли?... Разбра ли?...

Той почти я взема на ръце и тя очаква всеки миг да я остави само на леглото и да си отиде.

— Остани!... Още малко; искам да изглежда панталона ти...

— Ами какво ще ѝ кажа като ме пита кой го е изгладил?

— Тя няма да те пита!...

— Наистина няма да ме пита... Налей ми още една чаша! Или не, по-добре стой тъй сгушена; и не ми казвай недей!... Знам, че съм виновен!

ВЪРВИ НИ НА ТЕХНИЧЕСКИ РЪКОВОДИТЕЛИ...

Няколко дни валя и тези „временни“ пътища се превърнаха в истинско изпитание за машини и хора. Най-сетне тази сутрин за пръв път се показва слънцето и след като се поотърси от дъждовните капки, лениво започна да пропъжда тежките облаци. Лято е, ще попече час-два и асфалтът ще изсъхне; ала тук — тази тежка, червена кал — много мъчно ще се превърне в буци и прах. Тя се лепи по машините, по дрехите и по лицата на хората и с тях плъзва по главната магистрала, за да разкраси черния асфалт. Но все едно — работата няма да спре.

В тази ранна утрин, навлекли мокри ватени, Горанови са се изправили пред тяхната барака и задълбочено коментират времето. Покрай тях минават мъже и също такива мокри ватени, минават и жени, все още не свалили забрадките — дъждът сякаш ги е сгърбил и състарил; минават край тях и тежки машини, които

се задъхват, щом попаднат в равнините на пътя и хвърлят на всички страни пръски червена, мръсна вода.

На отсрещната страна на пътя, точно срещу Горанови, се е сгушила друга, по-малка барака, боядисана в зелено. До бараката има чешма, от чийто кран водата непрестанно шурти.

Сега на чешмата е застанала някаква жена, навлякла не по мярка ватенка; пък и кърпата, с която се е забрадила, смалява и фигурата, и лицето ѝ. В момента тя измива много старателно белите си ботушки от полепналата червена кал. И трябва да положим усилия, за да разпознаем в нея Валя — красивата им техническа ръководителка.

Гледката развеселява Горанови, но Валя — уловила погледите им — побързва да се скрие в малката барака.

— Върви ни на технически ръководители!... — казва Спас, като намига на останалите, сочейки им Милан.

— Абе не знам, ама в бараката ѝ е по-чисто, отколкото в аптеката — дава Тихо. — Милан май ще трябва да си купи подвижна баня!

— Да вървим, че закъсняхме! — Бай Яблан, както винаги, почти разрушава веселото им настроение.

Мъжете се надигат с недоволствие и може би нарочно изчакват всички машини да се изнизят по пътя. Те спират пред малката барака и Горан почуква на вратата. Появява се Валя — свалила ватенката и кърпата, сресала красивите си коси — и красотата ѝ в този миг ги покорява.

— Дайте ни другия проект! — сеща се за какво са дошли Горан, като ѝ подхва дъмгосан от дъжда, омачкан чертеж.

— Направили сте го на баница! — неочаквано го срязва Валя.

Горан, забъркан, млъкна, но Благо му се притичва на помощ:

— Да не би началството да смята, че трябва да си мием ръцете, преди да разтворим чертежа?...

— Нищо не смятам! — тропва им тя с крак. — Но когато го скъсате, няма да ви дам нов! Разбрахте ли, няма да ви дам!...

— Добре де, ще се оправим някак и без чертеж! — Благо пак намира изход.

— Охо, не знаех, че имам работа с такива майстори...

Изведнъж всички, с изключение на Благо, се разсмиват и ведрият им смях заразява и Валя.

— Ама нов чертеж, все пак, няма да ви дам!...

— Нищо де, ще ви изпратим един извънреден посланик и ще се споразумеем... — и при тези думи на Савата отново всички поглеждат към Милан.

— Стига де!... — разсърдва се Милан.

— Чакай бе, ти по какъв повод се сърдиш? — пита го Спас.

Вечер. Смяната е свършила преди повече от час. Валя надниква в бараката на Горанови — вътре Милан е сам. Той не я забелязва, защото е седнал с гръб към вратата — подпрял глава с двете си ръце, усърдно чете първата част на висшата математика. Валя дълго го наблюдава и сякаш му се любовва.

— Къде са другите?

Той искрено ѝ се зарадва:

— Кажете за какво става дума, мен ме оставиха като извънреден посланик...

На нея също ѝ е весело и тя през смях му отвръща:

— А как уплътнявате времето си, другарю извънреден посланик?

— Чета по малко, стягам се за изпитите... — Милан е станал сериозен.

— А, да, спомням си: за тебе и писаха... — и сяда на другия край на пейката.

— Не бойте се, няма да ви изям хляба!

— Защо си толкова груб?

— ...Защото се заяждаш!

— ...Върви ли висшата математика? — заговорва първа тя след настъпното мълчание. Милан ѝ отвръща с мимики, че никак не му върви. Тогава тя сяда по-близо до него, придръпва към себе си учебника му и започва да изписва с едрия си почерк редовете на неговата тетрадка.

Вече съвсем се е стъмнило, когато тя става да си върви.

— Искаш ли да те изпратя? — предлага ѝ нерешително той.

— Не, не, не ме е страх!...

— До спирката само?

— Моля ти се, не съм малка!...

Милан се обърква от решителния ѝ отказ и припряно заговаря:

— Знаеш ли, един ден, ако имам живот и здраве, ще си взема отпуск и 30 дни и 30 нощи ще спя. Ще се будя само за ядене... Понякога ми се струва, че ще ми изхвъркне чивията... Ако можех, щях да нарежа всичко, майната му на следването! Ама после, къде ще отида после?... Като нищо ще ме изгонят нашите...

Валя не знае как да му каже, че много се страхува и непременно трябва да я изпрати поне до спирката. Ако я погледне, би разбрал всичко, но той не вдига поглед от земята, сякаш търси нещо загубено.

— Лека нощ! — казва тихо Валя, без да помръдне.

— Лека нощ!... Извинявайте!

— За какво?

— За вечерта...

Тя казва още веднъж „лека нощ“ и излиза

Валя слиза към автобусната спирка. Ето, вече стъпила на тротоара на главната магистрала, тя изважда от мрежичката си обвитите във вестник обувки и след като се преобува, набързо напъхва калните бели ботушки и забързва още повече.

Зад нея заговорват стъпки — стъпки на човек с нечиста мисъл. Тя не смее да се обърне назад, не смее да изкрещи, сърцето ѝ лудо збива и едва се сдържа да не затича. А наоколо, за нещастие, няма жива душа.

Когато трябва да премине през прелеза и последната ѝ капчица смелост се стопява. Тя отдавна не внимава къде стъпва и никак не я е грижа, че ще се изцапат обувките ѝ, чийто токчета събуждат неестествената тишина на този бетонен коридор.

Тя все по-близо до себе си долавя стъпките, макар че непрестанно ускорява крачки. Накрая не издържа и побягва; побягва с всички сили. Ала и мъжките стъпки закънтаят след нея припряно. Дори онзи нещо ѝ крещи, но до нея не достигат думи.

Сили не са ѝ останали, когато се изтръгва от прегръдките на този ужасен бетонен коридор. В този миг тя чува съвсем ясно гласа:

— Валя!... Валя!... Валя!... Аз съм, не бой се!...

Не вярва на ушите си, но все пак се обръща за миг, готова отново да побегне.

— Валя, аз съм! Не ме ли познаваш?...

Необходимо ѝ е още време, за да проумее тези думи. И когато Милан я приближава, от нея по-объркан и смутен, тя започва да му крещи:

— Как не те е срам! Как не те е срам!... Е, добре, страхувам се, теб какво те интересува?...

— Валя, аз...

— Махай се! — и тя се разплаква.

— ... Не съм искал да те плаша — казва той, преди да си тръгне.

— Защо тогава вървеше подире ми?...

— Спрахувах се... За тебе се страхувах и рекох, за всеки случай до спирката поне... Не съм искал да те плаша!

— Чакай, защо си тръгваш сега? — и когато след мигновено колебание той се връща отново, тя додава: — Щях да умра от страх!... Честна дума, щях да умра...

— Ами нали ти предложих да те изпратя?

— ... Не исках да те разкарвам!

— Ех, и ти!... — той я улавя плахо за ръката и двамата тръгват към спирката.

Те едва успяват да хванат последния рейс. Колко лесно се променят жените! Невъзможно е да се досетите, че само преди няколко минути Валя е плакала, а неговите черти са все още вдълбани от преживяното.

Двамата са единствените пътници в посления рейс и кондукторката — млада, възпалена жена, въпреки че е окачила на ръката си голям мъжки часовник, непрестанно пита Милан.

— Извинете, колко ви е часа?...

И всеки път Милан акуратно ѝ отговаря.

— Нямаше смисъл да се разкарваш толкова, в града не ме е страх...

Усмивката му предизвиква нейното повторно уверение:

— Не се смей, в града наистина не ме е страх...

— Добре де... — той е настроен примирително.

— Колко стана часът, приятел?...

Милан и този път е акуратен...

— Откъде се познавате с тази? — прошепва му Валя.

— Аз не я познавам!

— Защо тогава те е заразпитвала колко е часът, колко е часът?...

— Нейна си работа... — и последните му думи се давят в дразнешното дрънкане на празния автобус.

— — — — —

Валя отключва съвсем тихо вратата на техния апартамент и с обувки в ръка се добрира до своята стая. И дори в стаята си, тя не се сеца да освободи ръцете си. Седи няколко мига неподвижна и започва да танцува — сякаш изпълнява някакъв странен обряд. Тя танцува обградена с мълчание.

После излиза навън, за да остави обувките в антрето; съблича се набързо, загръща се в шареното родопско халище и преди да седне на дивана, пуца радиото съвсем тихо.

По радиото свирят Третата симфония на Бетовен. Валя слуша и се усмихва. Точно срещу дивана е окачено голямо стенно огледало и тя прошепва усмихната на отражението си в огледалото:

— Колко съм хубава!...

— — — — —

Продължава да звучи Бетовеновата „Ероика“.

А долу, точно под светлия прозорец на Валината стая, Милан — седнал на бордюра — допушва цигарата си. Изведнъж той съзира под светлината около съседния стълб да крачи Мишката, прегърбен от тежестта на огромен куфар. Милан бързо се потулва в сянката на входа на Валината кооперация.

Мишката нарочно го подминава и когато Милан вече е решил, че опасността е преминала и се показва на светлината, хлапето оставя на земята тежкия си куфар и се обръща назад:

— А, какво правиш тука бе, бате Милане?

— Абе аз каквото правя, правя; ами ти къде си се засилил с този куфар?...

— Днеска ти казах, ама не си ме чул. Любов!...

— Като ти перна един, ще ти дам една любов... — развеселява се Милан. — Кажи къде отиваш, де?

— Във Варна бе, къде другаде? ... Двайсет дни ще си поживея като шведския крал...

ВАЖНО!

РЕДАКЦИЈАТА ОБРЪЩА ВНИМАНИЕ НА ВСИЧКИ ЧИТАТЕЛИ, ЧЕ КРАЙНИЯТ СРОК ЗА АБОНИРАНЕ ЗА СПИСАНИЕ „КИНОИЗКУСТВО“ ЗА 1967 ГОДИНА ИЗТИЧА НА 20 ДЕКЕМВРИ.

ТЪЙ КАТО ТИРАЖЪТ Е ОГРАНИЧЕН, ПОБЪРЗАЙТЕ ДА СЕ АБОНИРАТЕ В СРОКА!

ЦЕНАТА НА АБОНАМЕНТА ОСТАВА НЕПРОМЕНЕНА — ЗА ЕДНА ГОДИНА 5 ЛЕВА, ЗА ЧУЖБИНА 7 ЛЕВА.

АБОНАМЕНТЪТ СЕ ВНАСЯ ПРИ ВСЯКА ТЕЛЕГРАФОПОЩЕНСКА СТАНЦИЯ В СТРАНАТА.



ОЧАКВАЙТЕ НОВИЯ БЪЛГАРСКИ

ИГРАЛЕН ФИЛМ

„НАЙ-ДЪЛГАТА НОЩ“

ГЛЕДАЙТЕ ПО ЕКРАНИТЕ НА КИНАТА

ИТАЛИАНСКИЯ ИГРАЛЕН ФИЛМ

„УЧИТЕЛЯТ ОТ ВИДЖЕВАНО“

(сцена от филма на четвърта страница на корицата)