

В ТОЗИ БРОЙ

Разговор с млади кино-документалисти.

Статия от Михаил Ром. Рецензии за филмите

„Обикновен фашизъм“ и „Началото на една ваканция“.

Седмица на италианския филм.

Чешкият сценарий „Нощта на невестата“.

БРОЙ 6, ЮНИ





бр. 6, юни 1966 г.

Орган на комитета по културата и изкуството, на съюза на кинодейците и съюза на българските писатели

с ъ д ъ р ж а н и е

ЖИВОТ — ДОКУМЕНТ — ИЗКУСТВО — РАЗГОВОР С МЛАДИ КИНОДОКУМЕНТАЛИСТИ

МИХАИЛ РОМ — ЗА ДОКУМЕНТАЛНОСТТА НА ХУДОЖЕСТВЕНИЯ ФИЛМ

БУРЯН ЕНЧЕВ — „ОБИКНОВЕН ФАШИЗЪМ“

ХРИСТО КИРКОВ — „НАЧАЛОТО НА ЕДНА ВАКАНЦИЯ“

ВЕРА НАЙДЕНОВА, АТАНАС СВИЛЕНОВ — ПО НАШИТЕ ЕКРАНИ

ИВАН ДЕЧЕВ — СЕРГО ЗАКАРИАДЗЕ И МИХАИЛ УЛЯНОВ

ТОДОР АНДРЕЙКОВ — ШЕСТ ИТАЛИАНСКИ ФИЛМА

ХРОНИКА

КАРЛО ДИ СТЕФАНО — УГО ТОНЯЦИ

РАЗГОВОР С ВОЛФГАНГ ЩАУДТЕ

ЯН ПРОХАЗКА И КАРЕЛ КАХИНЯ — „НОЩТА НА НЕВЕСТАТА“ (СЦЕНАРИЙ)



киноизкуство

излиза всеки месец

Главен редактор:
ЕМИЛ ПЕТРОВ

Редакционна колегия:
ХРИСТО БЕРБЕРОВ
БУРЯН ЕНЧЕВ
ХРИСТО КИРКОВ
ДУЧО МУНДРОВ
БОГОМИЛ НОНЕВ
ВАЛЕРИ ПЕТРОВ
БОРИСЛАВ ПУНЧЕВ
Д-р АЛЕКСАНДЪР ТИХОВ
РАШО ШОСЕЛОВ (зам. глав. ред.)
ИВАН БОЯДЖИЕВ (редактор-уредник)
ИАНА ДИМИТРОВА (коректор)

Адрес на редакцията
София, пл. Славеиков 11
тел. 7-91-11, вѓтр. 60; след 14 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 7 500
Абонаментът се внася при всяка
телеграфопощенска станция в страната.

На първа страница на корицата **Невена Коканова**
в новия български филм „Карамбол“
На втора страница на корицата италианската фил-
мова актриса **Валерия Чиаготини**

ЖИВОТ — ДОКУМЕНТ — ИЗКУСТВО

През април т. г. в редакцията на списанието се състоя разговор за произведенията на някои наши млади документалисти. Изказванията на участниците в тоя разговор поместваме с известни съкращения.

ЕМИЛ ПЕТРОВ:

Ние сме се събрали, за да спрем вниманието си върху произведенията на наши млади документалисти и естествено върху проблемите, които те повдигат.

Разбира се, понятието „млади“ в изкуството никога не е било безпримесно, химически чисто. Това е така, защото тук играят роля не само паспортните данни, но и такива немаловажни фактори като усетът за съвременност, стремежът да се кажат нови неща по нов начин, творческото безпокойство и т. н.

Неизбежно е поради това в нашия разговор да се спрем и върху някои „гранични“ явления, както по отношение на възрастта на авторите, така и във връзка с техните конкретни творчески изяви.

И нашият състав, както се вижда, има сборен характер. Тук освен авторите, чиито произведения ще бъдат предмет на разговора ни, и освен някои специалисти по документалния филм ние сме поканили и представители на нашето игрално кино, защото смятаме, че проблемите, които ще разискваме, в много отношения са общи и не е нужно да се ръководим от изкуствените бариери, съществуващи между различните „сектори“ на нашия днешен филм.

Искам да подчертая, че извън разглежданите произведения и автори несъмнено в документалното ни кино има и други прояви, положителни търсения и завоевания и по други посоки, и по други стилово-жанрови линии, ако щете. Едно цялостно обсъждане на днешното състояние на документалния ни филм би трябвало да ги посочи и анализира.

Нашата задача в случая не би могла да бъде така всеобхватна. Ние желаем да разискваме някои интересни и съществени проблеми на документалното ни кино, като в центъра на вниманието си поставим произведения на наши млади документалисти.

И хубаво ще бъде, ако разговора ни започне с техни изказвания.

Тази среща ни зарадва. Зарадва ни вашият подбор на филмите. Зарадва ни това, че вие отстрани забелязахте, открихте, че нещо все пак свързва тези филми, а отгук и техните реализатори. Кое е това? Може би постоянните контакти в процеса на работата, постоянните разговори за своите и не за своите филми, донякъде общият вкус и общите намерения, а може би и още нещо, което сега не можем да усетим.

Когато постъпих в документалната студия, на фона на общата продукция ми направи впечатление един епизод от филма „Светлини и хора“. Това е епизодът, в който миньорите пътуват на работа с малкото влакче. Направи ми впечатление естественият, неподправеният тон на авторския поглед, ненаатрапчивата достоверност в поведението на трудовите хора, пораждаща чувството на автентичност.

И съдейки по следващите факти на българската документалистика, качествата на този филм са направили впечатление не само на мен. Защото в повечето от тия факти постиженията се дължаха на усилията на документалистите да отразят вярно това, което са видели. Напоследък това усилие се обогати и със звуково средство — интервюто. Автентичността се превърна в критерий. Не знам доколко този етап е постигнат, но усещането, че контактите с обекта, който си снимал в живота, са били много по-богати и по-сложни, че много от нещата в готовия филмов резултат са се изгладили и опростили, поражда чувството, че нещо все пак се изплъзва между пръстите. Поражда се съмнението, че този тип достоверност е само външно-информационна достоверност за обекта, че е достоверност за това, което е на повърхността, и че под тази повърхност лежат проблемите. И закономерностите на живота, лежи богатата и комплицирана същност, която именно се изплъзна.

Някои чужди документални филми показват, че тази „Америка“ е отдавна открита. Но това не е въпрос на откупване на лиценз — изглежда, всеки трябва да я „открие“ по свой път, по своему. Всеки по своему да води борбата, та не само да усеща и отразява красотата на изгрева или залеза на слънцето, а и да умее да прави точен и верен художествен социално-обществен анализ, т. е. не само да чувствава, а и да мисли.

С това документалният филм няма да се лиши от своята документална същност, от зафиксирането на събитията, хората и обектите. Защото документ е не само зафиксираното (в такъв случай бихме могли да оставяме отделни разхвър-



Едуард Захариев и Милен Николов по време на разговор.

ляни и разпокъсани кадри), а и характерът на авторското мислене, нивото на това, доколко и как авторското субективно виждане е съумяло да отрази някои от закономерностите на живота. Документ е и начинът на доказателство. (Говорейки за авторското виждане, имам предвид решаващата творческа единица в документалния филм: режисьор — оператор, нямам предвид едно лице, говоря за творческата единица от двама души.

Освен автентичността в документалния ни филм трябва да навлезе и размисълът. Да виждаме и чувствуваме освен образа на действителността и образа на художника. Да се постига трудното съотношение между тези две неща.

Доколко и как това, което казах, се покрива с филмите, които видяхте, ще прецените вие.

ЮЛИЙ СТОЯНОВ:

Филмите, които са повод за този разговор, събудиха интереса и на зрителя. Ние достатъчно точно можем да преценим вече кои са техните достоинства и недостатъци. При различни прожекции и обсъждания на нашата продукция тези филми се приемат много добре и едновременно с това към нас, техните създатели, се предявяват нови и по-големи изисквания.

Какво ще правим по-нататък? Дали ще догонваме постиженията на световното документално кино, дали ще прескачаме етапа, на който сме сега (или ще се мъчим да го заобиколим), какви пътища ще търсим — зависи от много обстоятелства, но зависи най-много от нас, от нашата устойчивост, от творческите ни интереси.

Когато гледаме нашите първи игрални филми, не можем да не обърнем внимание на техническите им несъвършенства, на примитивните им художествени решения. Но старите кинохроники и документални филми от първите години след 9 септември ни грабват независимо от всичките си недостатъци с обичта на авторите към сниманата действителност, със стремежа им тази действителност да бъде отразена максимално ярко, интересно и преди всичко правдиво. Спомнете си Отечествения кинопреглед от първите години! А филмите на Захари Жандов!

Прегледите и документалните филми, направени няколко години по-късно, не оставят такова впечатление. От Отечествения кинопреглед от първите години е останал само тонът на дикторския текст. Но неговата приповдигнатост вече звучи неловко. Нещо липсва — може би истината за хората и за техния живот. Не само защото нещата са нагласени за кадъра, в съответната отсечка и ракурс, а и защото задачата е била тези хора да бъдат показани единствено като строители. Не омаловажавам усилията на нашите колеги от тези години, но не е ли тъжно за тези усилия именно, че когато ни трябва архивен материал от строителството през онова време, най-често намираме монументални кадри на издигнатите вече конструкции или готовите корпуси и тук-там по някои нагласен портрет. Или инсценирани моменти на събития и случки, които са станали само един, два месеца преди снимките, а са продължавали да стават и след това.

И постепенно в нашите филми за съвременността се наложи една безкрыла регистрация, при това недостатъчно достоверна. Не искам да обвинявам никого. Приели сме оправданието, че такова е било времето. Аз тогава започвах да работя в документалното кино и за мен регистрирането на нещата беше най-нормалното, което един документалист може да прави. Оказа се обаче, че бяха прави тези, които не мислеха така. Сега можем да обединим най-хубавите филми от онова време в понятието „поетично кино“, макар и не на основата на стиловите особености, които бяха формулирани в последно време. Във всеки случай филми, по-близки до Флаерти, отколкото всички останали. Те се отделяха рязко от другите филми с амбицията си да разкрият повече от образа на нашия съвременник. Най-характерни в това отношение са според мене „Язовирът Калин“, „ТКЗС Георги Димитров“, „Аз съм трактористка“, „Селската учителка“. Лиризъм, топлота лъхат от тях. Но тия качества, пренесени в други филми, се превърнаха в гланц, който покри цялата продукция. Така се дискредитира поетичното кино; преди още да се развие и оформи, както трябва, то стана синоним на лакировка.

Като че ли именно тогава документалният филм загуби своята публика. Хората изчакваха да мине прегледът, а често и вторият преглед (и днес повечето от зрителите не правят разлика между преглед и документален филм: „Имаше един преглед за мача“ или „за едни деца“, или „за миньорите“). Нали „главният филм не е започнал“!... Сега хората бързат да не изпуснат прегледа — заради

богатата информация, любопитните обекти (преди всичко спортните), най-често заради „фокусите“. Но малцина са се затичали да видят този или онзи документален филм. А служителите в кината наричат късометражните филми „приложения“. Чувството за малоченност, което може да предизвика едно такова определение у някой по-докачлив документалист, е отделна работа. Такова чувство той може да изпита и от отношението на филмовата критика към документалното кино. Лошото е, че тези „приложения“ рядко се виждат по екраните. Как вървят по киномрежата българските документални филми? Мисля, че този въпрос е свързан с другия — за публиката, която би могла да се върне, но която не знае къде да ни намери. (В кино „Култура“ се прожектират и чужди, и научно-популярни, и мултифилми.)

А във връзка със самочувствието, може би е добре да не забравяме мисълта на Бела Балаш: „Документалният филм не е изкуство, затова не бива да бъде счтан за лошо изкуство.“ Зная, че това е старо и отдавна преодоляно схващане. Доколкото разбирам, става дума не за документалното кино въобще, а за хроникалните, сббитийните филми. Но въпреки всичко едно такова припомняне е нужно, за да няма излишни напъни, за да може да се излезе от инерцията, нещата да се представят така, че да бъдат приятни, да действуват почти като игрално кино, т. е. да бъдат лошо изкуство.

Дълго време при нас се водеха спорове за инсценировката. Хиляди метри материал отидоха за доказателство в нейна полза, много думи се изговориха против нея. Оказа се, че инсценирани или не, нещата на екрана преди всичко трябва да внушават доверие, че е възможно взаимодействието между игралното и документалното кино (трябва ли да припомням чешката и нюйоркската школи?), както и създаването на истинско поетично и интелектуално документално кино. Но че всичко това може да стане само на чистата основа на съвременния документализъм. Тук искам да припомня сполучливите експерименти на Кирил Тошев „Хармония“ и на Стефан Харитонов „Балада за пролетта“.

Винаги се е казвало, че в центъра на нашето внимание трябва да бъде човекът. Но дълги години този човек почти липсваше от екрана. Впрочем затова вече говорих. В „Светлини и хора“ той се яви за първи път, както в живота. И оттогава започна да заема все повече своето място на екрана. Камерата започна да го наблюдава незабелязано, започна да се занимава с проблемите му. Накрая човекът проговори: Бяхме свикнали да го виждаме само да работи съсредоточено, за да не се размее в момента, когато го снимат, да гледа встрани от камерата или да мърда устни, без да можем да чуем нито една дума. Така дългофокусната оптика, микрофонът помогнаха не само да се влезне в крак с модата, но и да се разкрие многостранно и по-задълбочено образът на нашия съвременник. Във филма „Жеко Манолов“ например става дума за един изключителен случай от трудовото ежедневие на обекта „Марица-изток“. Този случай би могъл да бъде възстановен. Но на екрана се говореше за случая. Говореха най-обикновени хора. И с поведението им, с това, какво и как говорят те беше разкрито много повече, отколкото би могло да се разкрие чрез възстановяването на самата случка. От този филм се убедих, че образът на съвременника не може да остане вече в рамката на едно примитивно описание, че изисква, макар и с нашите оскъдни технически средства, едновременно да се решават и чисто професионални, и високи творчески задачи. Любопитно е, че този филм не се прие особено добре в студията. Просто няммахме навик да гледаме такива филми, не бяхме си изработили още критерий. Такъв критерий въпреки все още нямаме. Твърде много започна да се говори за „синема верите“, „синема директ“, но обикновено неточно и неясно. За хората, снети със скрита камера или при интервюта, при нас все още се казва „не можахте ли да намерите по-хубави лица?“. И странно на пръв поглед, но именно публиката в кината веднага усети, че хората на екрана при тези снимки са търсени не по белега на тяхната физическа безукорност. Това проличава на всички обсъждания, които правим със зрителите. Аз съм си обелязал например едно изказване от обсъждането в пловдивския кино клуб: „Много хубаво е, че най-после нашите документалисти влязоха в този етап (на скритата камера, микрофоните и пр.), макар че в световното кино той е вече изживян.“ Нещата в световното кино не стоят точно така. Но иронията в тази забележка беше съвсем добронамерена, още повече, че наред с нея за този вид филми бяха казани много ласкави думи. Ясно е, че ние трябваше да се докоснем до тези средства, да ги усвоим по някакъв начин не за да бъдем модерни по една закъсняла мода, а за да се върнем към същността на документалното кино. Защото всички тия технически средства и използването им по различни начини трябва да служи именно на това.



Част от участниците в разговора

Трябва, разбира се, съвсем ясно да кажем, че нямаме техника за тия филми. Отделните постижения са резултат на невероятни усилия. А ако се знае колко неща не са осъществени или са провалени от лошата техника. . .

И все пак това не трябва да отменя и както се оказва, не отменя стремежа да се излезе на по-определени граждански позиции. Ето например филма „Сол“. Първият вариант на този филм беше спрял. Беше препоръчано на режисьора да направи поправка. Той направи изцяло нов, втори вариант на филма, който беше приет и който ще се прожектира по екраните. Ръководството смята, че първият вариант страда от идейно-художествени недостатъци, че невярно показва хората от солницата и техния труд. Запознат съм малко по-подробно с историята на филма. Аз имам бележки от професионално и художествено естество по него. Но не мога да не призная, че той е голямо постижение на нашето документално кино. От първия вариант на „Сол“ личи уважението на авторите към труда на соларите, към човешкия труд въобще. Това уважение (именно уважение, а не съзливо съчувствие!) остава и у зрителя. Вторият вариант е много интересен изобразително и нищо повече. А сравнението между двата варианта е поразяващо. С това, че не поправи първия вариант, Ед. Захариев доказва, че не е променил отношението си към хората, които е снимал, а също и сериозността на своята гражданска и художествена концепция. Искам да споделя една любопитна и тъжна подробност: вторият вариант е съставен от кадри, снети в началото на снимачния период (една декоративна белота, море, слънце, няколко машини, вдъхновено впечатление от красотата на човешкия труд при един бърз поглед...). В първия вариант е по-късният материал — резултат на наблюдение и размисъл...

На края искам да кажа само, че като си помисля до колко неща още не сме стигнали, колко сме все още при повърхността, видимостта на явленията, разбирам какъв огромен дълг имаме.

БОГОМИЛ НОНЕВ:

Искам да се спра върху три предварителни съображения: едно от практически, едно от технически и едно от творчески характер.

Първото: планът на кинематографията в своята цялост е строго производствен и възможности за експериментиране не са оставени. Всяка една тематична единица е по същество производствена: сниманият филм трябва да излезе на пазара. Крайно време е, аз говоря за документалната студия, но мисля, че това важи

и за другите студии, съвършено планомерно и разумно да се определят известен брой тематични единици, които да носят строго експериментален характер, тъй както става например в научните институти. Ние не можем да бъдем гарантирани дали в тази експериментална работа всеки филм ще сполучи или ще претърпи неуспех. Но това се налага, налага се за планомерното развитие на някои нови тенденции в нашата кинематография. Всяка нова тенденция не може отведнъж да се реализира и трябва да ѝ се даде възможност да извърши известна подготвителна експериментална работа.

Второто ми съображение е от технически характер. Вярно е, че на базата на техниката, с която разполага документалната студия, се направиха поредица добри филми. Но също така е вярно, че тази техника е страшно изостанала от някои съвременни изисквания. Работи се с тежки и непохватни камери, почти никакви звукооператорски съоръжения, осветителните съоръжения са също тъй тежки и трудно подвижни. Очевидно е, че с тия съоръжения, които имат давност 25—30, а може би и повече години, съвременното документално кино не би могло да получи тази творческа динамика, към която се стремим.

Третото ми съображение е от творчески характер. Вън от всякакво съмнение е, че документалистиката, взета в най-широкия смисъл на тая дума, и в литературата, и в редица други изкуства, в последно време придобива особена тежест. Може би хората се поумориха от измислени истории, от сложни сюжетни ходове. Следователно и ориентацията ни към засилване на документалната кинематография е в много отношения съвършено закономерна.

Нашата документална кинематография мина през онзи първоначален хроникьорски етап, в който се домогнахме до реализации, които остават с особена трайност. Това са и кадрите от 9. IX., и кадрите от бригадирското движение, и обуздаването на река Арда, и редица други кинодокументи, които с изминаването на годините получават вече не само чисто документално-историческа, но и естетическа стойност. Те са в много отношения документи, далеч по-силни от това, което е създадено през тези етапи в художествената ни литература, а да не говорим за игралното кино. Безусловно някои от тези епизоди, да речем, от бригадирското движение имат много по-висока естетическа стойност, отколкото например „Утро над родината“. Достатъчно е да прегледате сега след толкова години и едното, и другото, за да видите къде пада нашето внимание.

В един определен етап от развитието на документалния филм парадната страна придоби особено предпочитание, нанесе много големи вреди на документалната истина. Героите се подбираха специално, героите се обличаха, епизодите се инсценираха, всичко това целеше да покаже как за едно кратко време животът е отишъл много напред. Инсценировката помрачи в действителност реалната красота на живота. В този етап се появи и неприятна склонност към емпиричност. На тази емпиричност ние още продължаваме да робуваме. И когато говорим за творчеството на най-младите, вън от всякакво съмнение е, че до голяма степен техните търсения се явиха както като гражданска реакция, така и като естетическа реакция срещу един преукрасен живот, който се демонстрираше на екрана. В това няма никакво съмнение.

Нашите по-млади документалисти, тука става дума не само до възраст, но и до време, в което са влезли в документалното кино, трудно можеха да приемат фалша на една действителност така, както беше показан в редица наши филми. Те търсеха непосредственост в пресъздаване на живота и извяването на една по-изострена гражданска и нравствена чувствителност. Няма никакво съмнение, че тези търсения можеха да съвпадат и с известни неуспехи. Аз не искам да се спирам върху увлеченията към така нареченото интелектуално кино, тези 7—8 филма, които наистина звучаха детски подражателно. Това беше „Хармония“ на Кирил Тошев, „Пролетна балада“ на Теню Казака и Стефан Харитонов и др. Безусловно във всеки от тези филми имаше отделни хубави неща — естетически и визуално бяха обогатени изразните средства.

Всъщност когато говорим за интелектуализма в киното, много по-правилна е тази позиция, която напоследък се изяснява. Става дума за това, че ако ние приемем марксизма-ленинизма като един връх на човешката философия, като едно философско обобщение на целия изминал път на знания и мъдрост на човечеството, съвършено естествено е този сложен свят, върху който трябва да изградим едно бъдеще, да влезе в основата на нашите произведения. Това предполага внасянето на по-богата мисловност, когато тълкуваме социалистическата ни действителност. Тази действителност се нуждае от многостранни наблюдения и анализи.

В този смисъл интелектуалното кино отива в една по-вярна посока и все по-тясно се свързва с изострената нравствена чувствителност на нашия съвременник, която е характерна не само за документалистиката, но и за литературата, и за живописата. Стремещт на нашите млади документалисти да се насочат към проблеми, които съдържат обществено-морални проблеми, и опитът да се открие по-рефлексивна, духовна сетивност в тяхното пресътворяване, стремещт им да търсят динамичните възможности на камерата и многообразието от изразни средства и монтажни открития са неща, които лично аз не мога да не посрещам с известно пристрастие. Разногласията се появяват в момента, когато трябва да се прецени до каква степен всичко това е вярно реализирано.

Първата поредица от филми (тука бих поставил „Дни“ на Юлий Стоянов) тръгна по линията на сериозното усилие да се погледне с ново око на документите от миналото и да се потърси тяхното обществено-философско осмисляне. Аз не мога да сравнявам постижението на Юлий Стоянов с това, което е направил М. Ром в един филм, сътворен в такъв голям и убедителен мащаб, какъвто е „Обикновен фашизъм“. Но стремещт на нашите документалисти, всичко, което сме заварили и което се намира във филмотеките, да бъде издирено, да бъде очистено, да бъде показано и осмислено в нови монтажни композиции, е повече от положителен. Нашите усилия, в това съм убеден, не ще спрат с първите боязливи опити. Това за мене е положителна тенденция, която в някои случаи намира своето оправдание, но в други случаи се подчинява на прекалено много маниерни търсения, както е при „Ястребино“. Това е несполучен филм. Всеки голям стил може да се превърне в маниер, но един маниер никога не може да достигне качествата на големия стил. Филмът „Ястребино“ страда именно от тази маниерност, от изобразителен еkleктизъм и в последна сметка се озовахме пред липсата на достатъчно четливост в сюжетната фактура, пред прекалено много външни ефекти, без пряко емоционално и мисловно въздействие.

Втора линия, също интересна, реализирана в няколко филма с добри резултати, е, тъй да се каже, стремещт към по-импресионистично тълкуване на действителността; отбиране и обобщаване в един избистрен емоционален план някои факти от живота. Имам предвид филмите на Невена Тошева „Толкова ли съм лош?“ и „Симфониета“ на Людмила Шишкова. Но не трябва да забравяме, че и в двата филма участниците са деца. Децата са твърде подкупващо явление и винаги създават благоприятна атмосфера за по-развълнувана възприемчивост у зрителя. Но независимо от това и двата филма съдържат ясни и убедителни граждански позиции, и в двата филма, макар че съдържат импресионистично тълкуване на действителността, то достига до съзнанието на зрителя.

Трета поредица от филми, заслужаващи внимание, са филмите, реализирани в духа на така нашумялото днес „синема варите“. На последната писателска среща в Москва Георги Бакланов каза много сполучливо, че всъщност новаторството се съдържа в добрата памет на човека, който работи в изкуството. Ние наистина не проявяваме много добра памет. Случи ми се през последната година да попороя някои изказвания на съветски кинорежисьори от периода на тридесетте години. Вижда се, че ако малко по-добре познаваме творческия опит на съветската кинематография, нямаше защо да шумим толкова за „синема верите“, дошло от Франция, а щеше да става дума за възобновяване и задълбочаване на традиции, които имаме в нашето социалистическо кино. Ще си позволя да припомня нещичко от това, което е казал Дзига Вертов, забележителният документалист на епохата. Преди всичко това е човек, който изтъкна огромните динамични възможности на кинокамерата. Той казва: „Аз съм в непрекъснато движение, аз се приближавам и отдалечавам от предметите, аз се пъхам под тях, аз влизам в тях, аз се движа редом с главата на бягащия кон, аз се връзвам в пълен ход в тълпата, аз бягам пред всички войници, аз се отпускам на гръб, аз се издигам заедно с аероплана, аз падам и политам заедно с падащите и политащи предмети.“ Но това, което е характерно в тази школа, е не само че се показват възможностите на кинокамерата, но че се разкрива и дълбоко осъзнатата идейна позиция, която трябва да носи документалистът. И в своята автобиография Вертов изтъква: „Аз съм кинописател, кинопоет. Аз пиша не на хартия, а на кинолента.“ Именно това подчертаване на кинопоета в областта на документалистиката показва дълбоко творческата и природа, посочва това, към което трябва да се стремим, а именно — дълбоко осмислена философска позиция.

В няколко филма, това бяха на Мариана Евстатиева „Абитуриенти“, на Божана Бояджиева филмът „Ние, бъдещето“ и „Сол“ на Едуард Захариев, се съдър-

жаше подчертан стремеж да се вземат късове от живота, колкото се може по-чисто, по-непосредствено, по-неподправено и в това отношение нямам особени възражения. Възраженията ми почват от момента, когато навлизаме в монтажно-композиционното осмисляне на така почерпения материал. Съжалявам наистина за онова първо копие на „Сол“, тъй като композиционно това е много органично направен филм. Разбирам и намерението на режисьора да потърси по поетичен път общочовешка метафора. Но грешката се съдържа в използването на един конкретен изобразителен материал, който ни подвежда към неправилни изводи. Тъкмо тук наставка размазване на гражданската позиция, губи се вече философско-метафоричното обобщение и попадаме в сантиментално-съчувствена трактовка на хора от наши дни и на картини от нашия живот. Аз не искам да правя тук социологичен анализ, за да се види, че соларите нито са характерна част от работническата ни класа, нито производството на сол е характерен дял от нашата промишленост. Но несъзнателно филмът ни подвежда тъкмо нататък. Ако в миналото се стремяхме да заглаждаме нещата, да подбираме страшно приятни хора, тука имаме обратната тенденция, да се спира камерата върху не най-приятните ситуации, и върху хора, у които се разкриват техните не особено дълбоки човешки черти. Споменете си епизода, когато работниците се хранят, или онези сцени на изнурителен труд.

Увлечение има и във филмите на Мариана Евстатијева и Божана Бояджиева. Вярно е, че съвременната младеж ни поставя пред редица проблеми, които са твърде остри — въпроса за намиране път в живота, въпроса за истинските стойности на някои жизнени явления. Но върху частични кадри от живота беше направен опит да се отиде до прекалено широко обобщение, превърнато в социологичен и психологически факт за цяло поколение. Това е най-малкото несправедливо. В този стремеж към обобщение мърката бе загубена и нещата излизат от своята частност, за да се превърнат в оценка на действителността.

Четвъртата тенденция у нашите млади другари е, тъй да се каже, по линия на по-експресивно изразяване на известни вътрешни психологически състояния. В това направление ще посоча двата филма на Георги Стоянов „Жеко Манолов“ и особено „Дрямка“. За мен в основни линии и двата филма носят сполуки, убеждават, стигат до зрителя, въпреки че и в тях съществува нечетливост в изобразителната фактура. Те все пак са предназначени за немного широк зрител и фактът, че в самия художествен съвет се срещнаха възражения у някои другари, които не така дълбоко умеят да чувствуват някои явления в изкуството, показва, че авторът трябва да се стреми към по-голяма четливост. Това, което смущава и в двата опита и особено в „Дрямка“, са елементите на художествена имитация. Няма никакво съмнение, че в „Дрямка“ може да се забележи една имитация на съвременни западни режисьори, не искам да споменавам имена, за да не се получи несъразмерност. За мен имитацията в изкуството е твърде опасна, защото почти винаги е подчинена на естетически рецепти. Само че този път от обратната страна. Творческото влияние, превърнато в подражание, е проблем в нашата документалистика, проблем, който предстои да бъде преодоляван.

Аз очертах някои от тенденциите у нашите млади документалисти. Ако в съжденията ми е имало малко по-голяма острота, трябва да се разбере като откровеност в разбиране на техните усилия, като желание да намерят свой облик, защото в последна сметка всяко изкуство се стреми да създаде свой естетически свят, който да носи известна неповторимост, да съдържа определен почерк. Фактът, че в световната документалистика знаменитите имена са по-малко, отколкото в игралното кино, в някаква степен показва, че наистина това е трудно изкуство. Аз се съмнявам дали са прави тези теоретици на киното, които смятат, че кино е всъщност документалистиката, а другото е имитация на театъра и литературата. Оставам всички тези спорове на теоретичите, но тъй или иначе, документалистиката днес играе и ще играе все по-голяма роля в киноизкуството, към нея се приобщават все по-широк кръг хора. Вкусът и опитите на нашите млади творци да намерят нови страници, нови изразни средства трябва да намери нашето поощрение и грижи.

МИЛЕН НИКОЛОВ:

Въпреки че в областта на документалния филм почти не съм работил, ще си позволя да взема думата на този разговор, защото тук се засягат принципи

въпроси, излизайки извън рамките на документалното творчество. За съжаление теоретичната им постановка не винаги е правилна. Другарят Богомил Нонев почти буквално каза, че профилът на филмите, които снимаме, е строго производствен, че независимо от положените усилия специален фонд за експерименти засега не е отпуснат и че при тия условия с трудно да се експериментира. Че е трудно — вярно е. Само че по други причини. В крайна сметка това е опасна позиция. Една позиция, от която вместо да изпишем вежди, можем да извадим очи.

Искам да бъда правилно разбран.

Естествено е, че не мога да имам нищо против отпускането на специален фонд за експериментирание. Даже го смятам за необходимост. В случая обаче ме интересува друг аспект на тази проблема, а именно, че липсата на такъв фонд все повече и повече се превръща в обяснение и в оправдание за това, че в нашата кинематография сравнително малко се експериментира.

Излишно е да припомним, че всяко творчество е експеримент. Това знаем всички. Толкова, по-зле е в такъв случай, че на практика допускаме някакво странно разграничение на производствени бройки, от една страна, и на експерименти, от друга.

Ще си послужи с няколко примера. Факт е, че през последните години най-активно от социалистическите кинематографии експериментира чехословашката. Всички филми, които създадоха престижа на тази кинематография и които повече или по-малко имаха експериментален характер, бяха създадени в рамките на строго производствения план на чехословашките киностудии. Всички филми бяха нормални производствени бройки. Гарантирам за това. Никой не е отделял специални средства за създаването на тия филми. И въпреки това те са експериментаторски. Експериментираше се самото творчество, в самата работа.

Експериментирането се свързва органично с производството и се превръща в критерий. Груба грешка е да си обясняваме този факт с някакви мъгляви аргументи, като например, че там ситуацията била друга, че имали повече пари и т. н. Една от истинските причини се състои именно в осъзнаването и прилагането на практика на елементарната истина, че всяко творчество е експеримент.

Известно е, че в Полша също не съществува специална експериментална студия. Всички обаче знаем колко много и хубави експериментални филми направи полската кинематография. Тия експериментални филми — както мултипликационните и документалните, така и игралните — бяха създадени като нормални бройки в производствения план на полските киностудии, без да им се отделят никакви специални средства.

Да не говорим за капиталистическите страни. Там още по-рядко се случва да даде някой някому пари за експеримент. В това отношение кинематографистите от социалистическите страни са поставени в много по-благоприятна ситуация. Оказва се в края на краищата, че навсякъде хората експериментират преди всичко в конкретната си работа.

Мисля, какво ли би се случило, ако по една или друга причина сценариите на „Диаманти на нощта“, „За нещо друго“ или „Йозеф Килиян“ бяха попаднали в нашите сценарни редакции или художествени съвети? Предполагам, нямаше да се отречат стойностите им, но все едно до реализация едва ли щеше да се стигне. Ако подходим с критериите, които вътрешно сме си изработили, тези сценарии щяха да бъдат поставени в някоя графа или чекмедже „експерименти“ и по силата на това, че нямаме средства за експериментирание, и до ден днешен щяха да събират праха. Дотова води китайската стена между производствени бройки и експерименти. Нещо подобно се случи със сценария на Рангел Вълчанов (Интересно, щом като нашият най-добър филмов режисьор не може да реализира това, което желае, какво би станало, ако някой от по-младите и още неутвърдени режисьори предложи сценарий, в който има елементи на експеримент?!)

На второ място искам да споделя едно свое впечатление. Неотдавна в Ямбол се състоя специална прожекция на „фокуси“ и документални филми. За мое най-голямо учудване залата прие най-добре този филм, към който понякога се прикрепват не много хубави епитети — „Дрямка“ на Георги Стоянов. По време на прожекцията само два филма бяха изпратени с ръкопляскания. Това бяха филмът на Георги Стоянов и дългият „фокус“ на Оскар Кристанов — „Човешчина е“. За мен самия това беше приятна изненада. Ще бъде много тъжно, ако се окаже, че публиката има по-верен усет, отколкото някои професионалисти. В залата присъстваха най-различни хора по възраст и професия, които реагираха

много точно и на остроумията в диалога, и на изобразителните гегове и вицове. По-точно, отколкото предполагах, че може да се реагира.

Говори се, че във филма „Дрямка“ се чувствувало влиянието на някои първообразци, конкретно не се казва кои. Че се чувствувало влиянието на съвременното модерно кино — чувствувало се. Но какво лошо има в това? Защо никой не реагира по повод десетките филми без физиономия и без определен стил, които също приличат на много първообразци, превърнали се отдавна вече в шаблони?!

Нищо на този свят не се създава от само себе си. Всеки, особено докато е млад, докато се оформи като творческа личност, се учи от нещо. Всеки има някакви предпочитания и в това няма абсолютно нищо осъдително. Това уж всички го знаем, но...

Стига се до още едно неприятно положение. Тъй като определена естетика, дадени теми и форми, даден начин на мислене не са влезли още в плътта на нашата кинематография, не са дали на наша, българска почва резултати, отразяващи нашия живот, решаваме, бог знае по силата на каква логика, че това не е българско, че е маниерно, снобско и т. н. Че с влиянията някои автори могат да спекулират — съгласен съм, това е вярно. Струва ми се обаче, по-често става противното. Вместо да се вникне сериозно в проблемите, говори се с некомпетентен псевдопрофесионален тон.

Бих искал накрая да изтъкна необходимостта от художествена търпимост между различните течения и стилове, за да не стигнем до тъжния резултат днес, когато условията за творчество са по-добри от когато и да е било в близкото минало (искам да вярвам, че случаят с чудесния филм „Сол“ на Е. Захариев няма да се повтори), липсата на търпимост и толерантност в изкуството да се превърне в една нова спирачка по пътя ни напред.

ИВАН ЦОНЕВ:

На мен ми се иска да споделя мисли върху някои методологични въпроси на изобразителното решение на документалния ни филм днес.

Преди няколко години по време на монтажа върху първия филм, който направихме с режисьора Юлий Стоянов, той казваше за някои от заснетите кадри, че са много хубави, но той не може да ги използва във филма. Тогава тези думи ме огорчаваха и не можех да проумея техния смисъл. Трябваше да минат няколко години, да преживея още много разочарования от това, че твърде много „хубави“ за мен кадри отидоха безвъзвратно в коша, за да осмисля значението им днес. Или по-точно казано — да се убедя, че киното не е само низ от красиви и сладки картини, видяни и снети от оператора по най-съвършен начин, от които зрителят трябва да се възхищава, а още нещо.

През последните години в световното пък и в нашето документално и игрално кино се премина към по-сурова документалност. Казвам сурова, за да избягна вече нашумелите понятия като „синема верите“, „синема директ“ и пр., документалност. Която наистина оправдава своето име. Тук се говори за техниката, която наистина ни липсва, за дългофокусната оптика, която едва ли не е по-необходима от светломера, още повече когато говорим за скритата камера, за белотата във филмите, която на някой се струва модно увлечение по полската или чехската школи, и пр. и пр. Неща, които са казвани и преповтаряни. Искам обаче да подчертая въпроса за онова единство на двойката режисьор-оператор, при което отделните функции по време на снимки, пък даже и след това донякъде се дифузират. Казвайки това, не мисля, че режисьорът трябва да грабне камерата, а операторът — ножицата. Далеч съм от мисълта единия да се бърка в работата на другия. Напротив, всеки трябва да знае своята, пък и административно всеки отговаря за различни неща. Но и двамата трябва да чувствуват отговорност един към друг, между двамата трябва да съществува точно разбиране и творческа взаимопомощ, оказана навреме.

Едва тогава операторът ще престане да гони самоцелни снимки, ще престане да бъде фотограф-регратор, а съзнателно и точно ще снима онова, което е необходимо и подсказано от драматургията на филма, съгласувано и решено предварително с режисьора. Тогава той може да се освободи от редица предубедености и свободно да работи даже и тогава, когато е сам на терен, или пък изпълнява репортажно дадена задача.

Доволен съм, че значението на всичко това все повече се разбира и прилага в практиката на нашия документален филм.

Що се отнася до самата картина — налице е стремежът да се очисти кадърът от редицата ненужни неща, които го затрупваха доскоро, да се използва безфокусността на втория план като пластичен елемент, или пък, като се нарушават сенситометричните параметри, да се стигне към едно ново изображение, в което липсват контрастните и сочни небеса и облаци, натежалите предни планове и симетрично разположените елементи в кадъра. Искам да подкрепя мисълта си с няколко примера. Камерата на Хр. Рачев в двата му детски филма — „Симфонията“ и „Дядо Мраз“ интуитивно преследва децата там, където техните реакции са най-интересни. Обектив 135 при него не е на статив. Той е в ръката, която едновременно швенкова и движи фокуса. Рисковете за безфокус са големи, но пък и плодовете на успеха са по-значителни. Ще отбележа и не по-малкия проблем да се намери вярното изображение на филма в зависимост от темата, сюжета и т. н. Това според мен не е лесно, особено когато е необходимо да се съобразява строго през целия филм. И тук не без основание рискът на Ивайло Тренчев с „Дрямка“ на Г. Стоянов се е увенчал с успех. Може на някой да се струва странно изображението, което ни предлага „Дрямка“, но както казва самият режисьор, знаем ли наистина дали снетият във филма разговор не изглежда именно така при една дрямка. Тук присъствието на един даже реалистичен кадър би нарушил всичко. Затова когато на времето трябваше да решим с Е. Захариев филма „Сол“, много нашироко обсъдихме въпроса за най-точното изобразително решение. Ние лесно можехме да постигнем красотата, припущавайки пухкавите облаци на някой от облачните дни да се отразят в басейните с вода. Красота, която впрочем никой от нашите живи герои не вижда, уличан във всекидневните грижи, в напрегнатия труд. Но нали работата не беше вече само в това? Що се отнася до портрета в документалния филм, може да се каже, че и той вече не е същият както преди. Портретът сега е по-верен и поточен в своята крупност и композиция.

Накрая мисля, че като залог за още по-успешната работа си остава и неизменната вискателност.

ХРИСТО БЕРБЕРОВ:

Искам да споделя мисли по един въпрос, който в методологическо отношение ми се струва важен за целия ни разговор. Става дума за тенденциите, които съществуват в нашето документално кино.

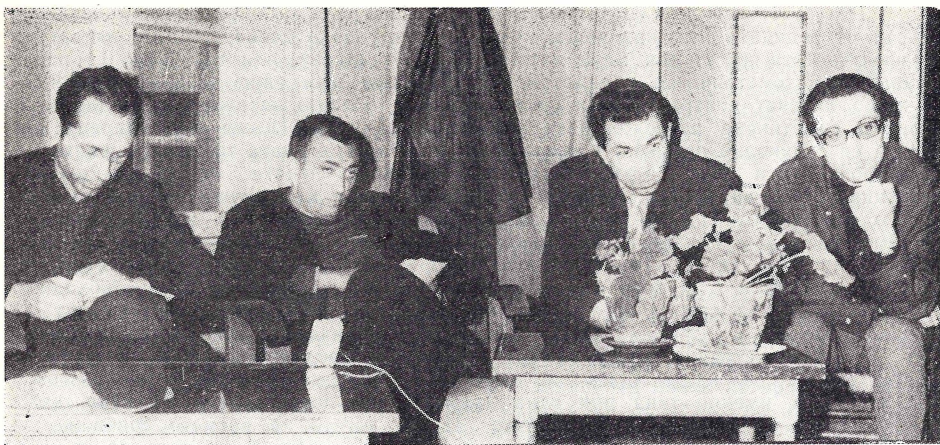
Другарят Богомил Нонев се опита да набележи някои тенденции. Той има възможност по-отблизо да наблюдава Студията за документални филми и нейното производство. Но при все това класификацията, която той направи, не ми се струва плодотворна за днешния разговор.

Разбира се, специфичната област на документалния филм не може да бъде напипана в някаква класификация. Защото все още не е известно дали документалният филм има свой кръг от проблеми в живота, или пък може да се занимава с всичко. Това е един стар и нерешен въпрос. Но така или иначе проблемите на документалния филм са пряко или косвено свързани с ония явления на действителността, които той отразява. Затова никой не може да има претенцията, че знае с какво може и с какво не може да се занимава документалният филм, дали неговата област е социологичната, икономическата, нравствената или чисто политическата? ... Във всички тия насоки има създадени и добри, и лоши филми. Именно затова ми се струва, че класификацията по насоки и жанрове няма да ни приближи до истината.

По-правилно ми се струва да изоставим „специфичната област“ на документалния филм и да разгледаме ония основни тенденции, които са общи за цялото ни киноизкуство (пък, ако щете, и за другите изкуства). Това са изследователската и илюстративната тенденции. Това, което ангажира вниманието ни във филмите на някои млади автори, е преобладаването на първата — изследователската — тенденция. Считам, че то може да се разглежда като нещо ново, защото в документалния филм досега най-често преобладаваше илюстративната тенденция.

Формално погледнато, илюстративната тенденция изглеждаше неувязима, защото се базираше на принципиалното и безспорно становище, че документалният филм е кинопублицистика. Но за някои хора публицистиката се изчерпва с лозунга. А това разбиране лишава кинопублицистиката от най-мощното й оръжие — изследването и анализа.

Например последният филм на Георги Алурков за мен е класически илю-



Юли Стоянов, Вълко Радев, Христо Рачев и Иван Цонев

стративен филм. Всички проблеми в него са проблеми на поднасянето. Това, разбира се, не значи, че филмът е лош. Той има и своите достойнства. Но ето вземете „Дрямка“ на Георги Стоянов. Това не е документален филм, а откривена игрална стилизация. Но от самия филм и от разговорите, които сме имали с автора му, стана ясно, че той е изхождал от определени жизнени факти, които са му добре познати. И се е помъчил да изследва тия факти, да изследва психологията на съвременната интелектуална младеж.

И тука според мен се крие малък парадокс: построен върху документи (серия репортажни рисунки), „Южен кръст“ е преди всичко илюстративен; а стилизираният „Дрямка“ е много по-изследователски.

Разбира се, постиженията в изследователската насока са трудно нещо и успехите засега са частични. И то не само по вина на авторите. Филмът на Едуард Захариев „Сол“ в първия и във втория му вариант е класически образец за двете основни тенденции — изследователската и илюстративната. Във филмите на Невена Тошева се забелязва постепенно навлизане в „дълбоките води“ на изследването и анализа. „Ястребино“, „Толкова ли съм лош?“, „Човек за човека...“ — с всеки филм Тошева навлиза все по-надълбоко и се изправя пред нови трудности в овладяването на материала, в преодоляването на неговата стихия.

Овладяването на материала в една стройна и добре премислена композиция е много по-лесна задача, когато авторът си поставя илюстративна цел. Но ако у нас се развива само илюстративната тенденция (както някои биха желали да видят това), документалният филм бързо ще се изроди и няма да изпълнява обществено дори простите задачи на лозунга. Той ще бъде удавен в безплодна изисканост и естетизъм, ако неговите проблеми бъдат само проблеми на поднасянето. И ще се наплодят филми като „Апасионата“ — една фотографска илюстрация на музикално произведение, която от гледна точка на изкуството е дилетантска и не издържа никаква критика. Такива филми са сигнали, които ни сочат докъде може да стигне нашият документален филм, ако в него се развива само илюстративната тенденция.

Затова и филмите на Невена Тошева, Юлий Стоянов, Оскар Кристанов, Едуард Захариев, Георги Стоянов и другите творци, които в момента са център на нашето внимание, ми се виждат сериозни и перспективни. Не всички филми, които видях, ми харесаха еднакво. Пък и не взимам думата, за да ги обявя за шедьоври. Както казах вече, в тях ме радва присъствието на авторското и изследователското начало, което може да отведе утре нашия документален филм до много по-значителни успехи.



Христо Ганев, Валери Петров и Невена Тошева

ОСКАР КРИСТАНОВ:

„Това, от което се нуждаем, е програма на действие. Вместо това разни личности от разни институции се човъркат в моя сценарен план и седмици наред се мотаят над това, какъв епитет биха могли да припишат към това или онова изречение, потъват в дребнавости, в нищо не са сигурни, от нещо постоянно се страхуват, не забраняват, но едновременно нищо не позволяват и работата се влече, влече, влече...

И в това време всичко се разпада: нужните климатични условия, формата на събитието, отиват си избраните хора, изпарява се авторският ентузиазъм и интересът на сътрудниците, изплъзват се и техническите възможности. След което в последния хубав ден изведнъж избухва паника. По-бързо, по-бързо, трябва да направите невъзможното, ние сме за изкуството, но в никакъв случай за продължаването на сроковете, трябва да изпълняваме плана и т. н.

Но кой ще ми върне всички тези дни, които са се изпарили в процедурата на препоръките и одобряванията?“

Това са мисли на Дзига Вертов и времето, когато са написани, е 1938 г. Макар че тези мисли са писани преди 30 г., до голяма степен са валидни и днес.

В последно време в документалната студия настъпи някакво оживление. Прокарва се стремежът да се повиши тежестта на репортажната линия, да се постигне автентичност на сниманата действителност и да се използва подпомагащата това влечение техника. Това явление не е случайно. То е закономерна реакция срещу предварително измислената инсценировка на изобразяваната действителност, изхождаща от определени заключения-априори, срещу оня вид изразяване, което да потвърждава наложените заключения без оглед на това, което ни предлага самата действителност.

Това е моментът на така нареченото обществено самосъзнаване на документалиста като ангажиран откривател и публицист. Увеличава се отговорността на всеки творец поотделно, което е и най-точното мерило за неговите способности. Затова и първите опити са насочени по тази линия, затова и разговорите ни се провеждат под този знак.

Нестандартните творчески замисли могат да бъдат реализирани само при не стандартни условия и изисквания на сценария, монтажния, целия творчески и организационно технически процес.

Тематичният план всяка година е така подобен на плана от предишната, че това на практика води до снимане на едни и същи филми, по този начин се получава затворен кръг. По-резултатно би било да се предлагат главно теми, а не сценарии, чиято реализация и без това няма нищо с литературната първооснова.

Ако някой има нещо да изрази — да си намери сам тема или автор и от самото начало да бъде сто процента отговорен за материала. Заедно с оператора, с когото си допаднат в мисленето, и другите сътрудници да отидат на мястото на снимането и там да останат по-дълго време, за да се сблизат с непознатата обстановка, с нейните характерни знаци и особености, с нейните обитатели. И чак след това да заснемат филма. Тези лични и непосредствени изживявания и получената информация са предпоставка и предварителна гаранция за правдивостта на филма, за неговото качество.

НЕВЕНА ТОШЕВА:

Може младите, които наскоро дойдоха от киноинститутите, да са имали своя естетическа платформа — изработена през време на следването и в по-големия им контакт със световното документално кино — това те знаят най-добре и не аз трябва да говоря за него. Но за нас, които сме си били тук, нещата стоят малко по-иначе.

Създаването от нас на няколко филма, близки по метод, дойде в резултат на една реакция срещу неща, които ни бяха уморили и които инстинктивно отричахме. Беше се явил стремеж да се каже нещо повече за хората, да се излезе с една авторска заангажираност към проблемите на съвременността.

Иска ми се да припомня ония наши филми и хроники, които първи показаха на зрителя, че има вече и българско документално кино. Имам предвид първите години след 9. IX., когато се създаваше киното ни въобще. Спомням си как ни радваше това кино и как му вярвахме. Тогава аз бях все още само зрител. Това кино ни вълнуваше не само защото си беше наше и се бореше за ония неща, към които всички се стремяхме, а защото беше свежо и искрено и защото в него нямаше нито остарели щампи, нито нашумяла мода. Нарекохме го летопис на новата ни история и то наистина беше и си остава най-яръкият документ за онова време.

По-късно дойдоха ония неща, които го загрозиха, които го отдалечиха от най-преките му задачи, дори и тогава, когато най-много се претендираше за особено важната роля, която то изпълнява. В него се промъкнаха твърде много неща, чужди на самата му природа. Оправдавайки се с определението, че документалният филм е образен вестник, ние забравихме езика на киното и приехме езика на вестника, превърнахме екрана в статия, в плакат. Естествено това започна да отегчава зрителите. По-късно и ние започнахме да усещаме, най-вече по хладината, която идеше от зрителната зала, че нещо не е в ред. Започнахме да търсим причините за умората у зрителите, оценявахме интереса им към една по-друга информация, припомняхме си хубавия език на документалното кино. Това беше дълъг процес на узряване, на задълбочаване, на вникване в същността на нещата. У едни то идеше по пътя на опознаването на съвременното документално кино, при по-честите срещи с това кино през последните години. У други, може би по-интуитивно — в резултат на едно продължително и по-проникновено търсене на контакт със зрителя. От голямо значение, може би от решаващо значение беше развитието на документалното кино в света — шумът през последните години около „синема верите“, „синема директ“ и пр., които носеха голямата опасност да се превърнат в мода, но които бяха много нужни при нас.

Така или иначе, нашият документален филм започна да се връща към себе си, към своите най-преки задачи. Появата на екрана на хора, такива каквито са си, по-голямата искреност и ненагласеност във филмите от съвременността, по-голямата документалност при историческите филми — живият отклик в залата на всички тези неща подсказваха верните пътища. И макар и със забавяне, но не като мода, и у нас на екрана се явиха хора все по-естествени, все по-непринудени: един миньор в „Светлини и хора“ на Христо Ковачев, едно разплакано момиченце в моя „Етюд“, което между впрочем ми е много скъпо, защото именно тук аз разбрах какво е нужно, петима багеристи във филма „Жеко Манолов“ на Георги Стоянов, една птицегледачка в „Люпилнята“ на Оскар Кристанов и т. н. От екрана все по-често се заговори за неща от нашето ежедневие и съвременност, които интересуват и вълнуват хората, и за които носим гражданска отговорност. Това беше нещо ново. И независимо откъде идеше, то създаваше връзка между някоя хора в студията. Тези хора не бяха само млади. И средствата, с които си служеха, не бяха само

скритата и директна камера. Суровата борба на хората с една природна стихия във филма „В ония дни“ на Нюма Белогорски показва още веднъж възможностите, които крие непосредственият репортаж. Когато беше завършен филмът „Дни“, ние се радвахме на чистата документалност, вече ярко прокарана като концепция в един документален филм, на искреността на автора, на онова различие от всички създадени дотогава документални филми на историческа тема, които ни бяха преситили с излишната си патетичност, понякога с натрапчива декларативност, със стремежа непременно да се опоектизира миналото, с възстановки на събития, с масови инсценировки и т. н. и т. н. — неща, които дълго и в някои случаи успешно служеха на киното, но които прекалената употреба беше превърнала в шампи.

Това са само няколко примера. Те растат, умножават се. Това не може да не ни радва. То връща на българското документално кино любовта и доверието на зрителите, а това е най-хубавото, най-ценното, което то би желало да притежава.

Сега остава най-важното: след създаването на нашето документално кино, след като минахме през лакировката и схемата, а след това и през отричането им — да се върнем към онова кино, което явяваше, което се бореше и утвърждаваше и на което вярвахме. Ще бъде чудесно, ако и тогава нищо не ни разедини. Пък нека дойдат още млади и нека към тях се присъединят още стари. Защото ние знаем и не се заблуждаваме — направеното е твърде малко, все още твърде бледо, все още недостатъчно убедително и силно. Важното е да ни подкрепи и критиката, и обществеността, за да може малките кълнове, които са налице, да се развият и да дойдат след тях истински зрелите плодове на нашето документално кино.

ГЕОРГИ СТОЯНОВ:

1. Киното и нещо друго...

Няма търсене на документализм било в киното, било в литературата или в друга област на изкуството. Има разширяване на понятието за отговорност на отделната личност.

Покрай общото развитие на човешкия прогрес или по-точно във връзка с него се е повишила средната стойност на човека, ако е позволено така да се говори. И затова всеки иска да отговаря и за това, което върши сам, и затова, което вършат другите.

А документът най-плътнo допира до сложността на проблема за лична отговорност. Мемоаристиката, документалното кино, личният и обществен протест могат да обдят и мода, и една от формите на този проблем.

Решаването му ще определи и истинската стойност на всички тези неща поотделно.

2. За експериментите

Няма друга кинематография в света, в която така бойко да се експериментира, както в нашата. За жалост всички тези експерименти са или административни или финансови. Вярно е, че и администрацията, и творците (съвкупно) са изправени пред общи проблеми. Но администрацията не допуска творците до проблеми, които сама още не е решила. А решените проблеми в момента, в който са решени, престават да бъдат творчески. Друго за експериментите ще намерите в изказването на Милен Николов.

3. За младите, за буквата и за точката.

От „да бяхме млади“ до „а бяхме млади“ има само една буква разлика. Използвам заглавието, без да имам предвид творбата. За друго искам да говоря.

Понякога се сърдят, когато в едно произведение (сигурно не шедевър), при автор-дебютант (и не само дебютант), изведнъж се повдига въпрос за махане на мъничко нещо, една дреболийка, просто смешно е да се споменава какво, а той — авторът не иска да се вслуша в благосклонните съвети, които му се внушават (не налагаат!), само се внушават... Че гова какво ще е, ако не е самозабравяне? И то за една буква?! Взел и решил, че от една буква може да се промени смисълът на цяло изречение. Втълпил си е, че от едно кадърче зависи цял един епизод във филма и не иска да го махне.

А това обижда. Толкова хора го съветват.

Всеки от нас рано или късно ще бъде изправен пред факта „... а бяхме млади“. Дали няма да зазвучи по-другояче, ако вместо изрази „да бяхме млади...“ имаме основание да употребим: „Да. Бяхме млади!“

Въпрос на една точка в края на краищата.

ЛЮДМИЛА ШИШКОВА:

Искам да споделя някои мисли във връзка с отношението или по-скоро — липсата на отношение на критиката към българския документален филм. Този въпрос ме вълнува от момента, от който започнах да правя филми. На него особено често се връщам по време на 13 фестивал на югославския късометражен и документален филм през тази пролет, на който присъствувахме. В конкурса участваха 60 филма. Много от тях бяха първи творби. И ни един от тези филми не остана извън вниманието на критиката. Особено филмите на младите автори. Те бяха и прицелна точка — и заради свежестта на идеите и решенията, и заради слабостите и недостатъците, които не бяха малко, преди всичко поради липсата на опит, поради недостатъчна зрелост. Мисля, че точно това оцени югославската критика и точно в това се състоеше нейната градивна роля. Тя не избързваше с хвалебствени тиради, но и не унищожаваше. Не мислеше само за отделния творец. Вглеждайки се в него, тя търсеше да открие онова хубаво и положително, което доразвивайки се по-нататък в творчеството му, би допринесло за развитието на националното кино като цяло. Искренността, уважението и преди всичко компетентността у критика задължава твореца. Кара го сам по-дълбоко и критично да се вглежда в своята работа. Луис Бунюел беше казал за критика Андре Базен: „Той откри такива страни и аспекти в моето творчество, за които аз сам не подозирах. Как да не му бъда благодарен!“ Тази задълбоченост в изследванията на критика говори за уважение и вяра в твореца. Да създадеш един творец, т. е. да му помогнеш да се изяви по-пълно и цялостно, е много по-трудно, отколкото да го унищожиш. Но и по-благоприятно. То говори за уважението на критика към собствената му професия. Защото киното, това не е едно име, а сбор от много имена, от много усилия. Нужен е труд и талант от страна на творците, но е нужно и доверие към тях. Всеки автор се нуждае от поощрение и от разбиране. Това особено се отнася за младите, за тези, които сега навлизат в киното. С какво самочувствие един млад творец ще продължи своя творчески път, след като още първите му стъпки, дори ако те са съвсем неуверени (но първи), са били посрещнати с неприязън и ирония. (За съжаление биха могли да се посочат немалко примери). Става дума не за отрицателната оценка, а за начина, по който е изразена. Оттова зависи и нейната тежест и сила.

Нужна е по-голяма любов и загриженост на нашата критика към българското документално кино, за което почти не се пише. А то съществува вече повече от двадесет години. Има своя история. И свое настояще. Нека с общи усилия създадем неговото бъдеще.

Срещата, която сп. „Киноизкуство“ уреди с някои творци от документалния филм, говори именно за такава загриженост и сериозно отношение към проблемите на документалното ни кино. Дано тя стане повод и за други срещи и разговори и не само на страниците на нашето списание.

ВАЛЕРИ ПЕТРОВ:

Би трябвало да говоря съвсем кратко и внимателно, защото не добре познавам състоянието и проблемите на документалното ни кино. Сервирах на наведнъж 10—11 филма — как да запомни човек авторите им, как да усети художническите отлики помежду им, как да оцени значението на цялата тази група от творби? Бих изказал само няколко предпочитания между различните филми от едни и същи автори.

„Толкова ли съм лош?“ ми се вижда по-добър от „Ястребино“, другият филм на Невена Тошева.

„Другарска среща“ на Юлий Стоянов е за мен по-интересен от неговите „Дни“.

„Жеко Манолов“ на Георги Стоянов ми е по-близък от „Дрямка“.

Между двата варианта на „Сол“ от Едуард Захариев първият ми допада повече.

С дарба и вкус са направени и „Абитуриенти“ на М. Евстатиева и „Люпилня“ на Оскар Кристанов.

“ Но кое ме кара да предпочитам един филм пред друг, кой е основният ми критерий? Струва ми се, че най-са ми допадали филмите, в които има повече правда за живота, нелишена от авторова мисъл, и повече оригинално виждане, освободено

от маниерничене. Тук бе формулирана антитезата „илюстриране — изследване“; аз мисля, че въпросът може да се изрази и по-просто: истина или неистина, защото илюстрирането също би могло да бъде правдиво. Второто нещо освен правдивостта е художественият, оригиналният начин, по който правдата за даден къс от живота се издирва и показва. Тези две неща, повтарям, честността и даровитостта на автора, са качествата, чието наличие в повечето от творбите ме радва най-много. Това наличие именно като общ знаменател, отличава тези филми от обикновената досегашна продукция на студията и всъщност ни кара да гледаме на тях, взети вкупом, като на едно радостно явление. Ясно е, че в студията на документални филми се зараждат нови сили, нови дирения, нови нетърпения, които не искат да се задоволяват със сивотата и посредствеността на голямата част от досегашната продукция. И това е, разбира се, радостно.

Но не трябва да бързае със суперлативните думи. Преди всичко нека не забравяме, че творбите, за които говорим, се явяват в години, когато документализмът е обхванал дори игралното кино, и че не за пръв път виждаме арсенала от технически и стилистически похвати, с които се отличават разглежданите филми. Освен това не рядко в тези филми срещаме известна неяснота и маниерност, които понякога си сътрудничат успешно. „Ястребино“ например разказва за убийство на деца, а избраният сложен художествен похват не успява да донесе възлението до нас. В „Дрямка“ се чувства младежка дързост, но мисля, че за изразване на неяснотата сред някои наши младежки среди са били необходими малко по-ясни филмови средства. Учудва ме твърдението, че филмът се разбирал и посрещал добре. Пък кой знае, може би ние продължаваме да подценяваме кинопубликата... Филмът „Човешина е“ търпи критика по линията на дискретността, която се изисква от киноокото, хващашо скрити моменти от поведението на човека от улицата. Но на тази тема ще говори навярно др. Христо Ганев, когато не веднъж съм слушал да развива мисли по нея.

Та искам да кажа, че е нужна скромност.

И още, че много съм радостен. Филми като „Сол“, „Другарска среща“, „Толкова ли съм лош“, „Жеко Манолов“, „Абитуриенти“, „Люпилнята“ са постижения за студията, каквито не всеки ден се срещат. Нещо чисто, честно, младо, съвременно лъха от тях. Чувства се общественическо заангажиране, желание да се навлезе в ежедневието, да се открият корените на злото и кълновете на доброто, да се участва в изграждането на живота. И може би трябва тези характерни черти да се поставят върху фона на характерните за миналото помпозност, официалност, лакировка, за да усетим сериозността на направената крачка.

Но това е все пак само крачка. Като прокарвам през паметта си видените филми, идвам до мисълта, че бъдещият напредък ще зависи от това, как българските документалисти ще съумеят да запазят едновременно своята непредубеденост пред новооткрития, отделени от ежедневието ни, и своята генерална убеденост в сумата от всички факти, която се нарича наш днешен живот. Как да насочваме камерата към даден отрязък от живота, без предварително да сме решили, че знаем истината за него, и в същото време да ни е ясно какво изобщо искаме да кажем с филма си — в това се крият голямата трудност и големият залог за бъдещите успехи.

ХРИСТО ГАНЕВ:

Трудно е човек от едно поколение да се приспособи към друго, без да бъде заподозрян или още по-лошо, разобличен в неискреност. Съществуват много бариери, прескачането на които би направило смешни както по-младите, така и по-старите. Но не бива също да забравяме, че всяко поколение не е единно, и то си има своите разслоения и когато човек не намира нещо сред своите връстници, естествено е да го потърси или при по-старите, или при по-младите. Ето защо нека днес поговорим за неща, които ни вълнуват независимо от възрастта, независимо от жизнения и творческия опит, независимо от това, дали ни обсъждат или обсъждаме.

Чудно ми е, че тук се отправи апел за помощ на нашите по-млади колеги. Аз пък бих искал да кажа, че ние — другите, от по-старото поколение — се нуждаем от тяхната помощ. По някаква стара инерция се счита, че оказваш на някого доверие, когато му помагаш. А колко по-голяма и силна е вярата в него, ако търсиш помощта му. Филмите, които видяхме, укрепват нашата вяра в творческите възможности и гражданските позиции на младите ни колеги и ние с пълно осно-



вание и големи надежди разчитаме на тяхната помощ. А помощта, която могат да окажат и на нас, и на кинематографията, е огромна, защото те идват свободни и независими в себе си, необвързани с успехи и провали, с награди и наказания, незаангажирани в борбите и лъкатушенето на нашето развитие. Те идват с едно непонамислено самочувствие и ако успеят да го вдъхнат на нашето киноизкуство, това ще бъде най-голямата помощ, която могат да му дадат. Поне така трябва да бъде и така ми се иска да вярвам, че ще бъде.

Не е възможно от малкото филми, които видяхме, да правим някакви генерални оценки и прогнози за качествата и бъдещето развитие на техните автори. Можем само да поздравим младите творци с желанието им да скъсат с рутината, която мъчи най-вече студията, в която работят.

Ако говорим за тези филми, то е преди всичко заради стремежа им да скъсат с иллюстративното показване на събитнието, да навлязат в дълбочината на явленията, да се доближат до действителността и да я видят с непредубедени очи.

В противопоставянето на творчеството срещу рутината, на мисълта срещу безсмислието, на вълнението срещу безразличието изключително интересно явление за нас, като единствен случай в практиката на българската кинематография, представляват двата варианта на филма „Сол“. Наличието на тези два варианта (а всъщност това са два различни филма, две различни концепции) говори за висока авторска принципност и за младежка дързост, от която нашето киноизкуство се нуждае най-много.

Едва ли трябва да говорим доколко първият вариант на „Сол“ има несравнимо по-силни качества на изкуство от втория вариант. Но трябва да дадем право и на онези хора в Студията за документални филми, които не приеха първия вариант, защото чист и просто те в продължение на 15—20 години са приемали само втори варианти и им е трудно да се откажат от себе си. Във втория вариант на „Сол“ Захариев се отказва от себе си, за да се приближи до тях, и по този начин онагледява борбата на двата принципа в документалната кинематография. Такива са обективните заключения, които се натрапват от последователното гледане на двата варианта.

Това, което ме смущава във факта с двата варианта на „Сол“, е съмнението дали вторият вариант не е плод на желанието да излезе филмът на всяка цена и колко голяма е тази „всяка цена“. Искане ми се да вярвам, че бъдещите произведения на Едуард Захариев ще имат единствен вариант.

Проблемът за варианта в документалното кино се различава коренно от неговото значение в игралното кино, защото в документалния филм самото изображение, всеки отделен кадър има много по-голямо, а често пъти и решаващо идейно и емоционално отражение върху съдържанието на филма и концепцията на автора. Нека не забравяме, че в документалното кино няма дубли и всяка снимка на един обект се отличава от всички други снимки на същия обект, защото животът е нещо неповторимо. Вариантът в документалното кино е не само вариант на формата, а почти винаги и вариант на съдържанието, на идеята. Не е случаен фактът от историята на киното, че най-голям принос в развитието на специфичния кинематографичен език са дали документалистите.

Много се говори за авторско кино, за това, че кинематографистът трябва да бъде творец, който пише с камерата, чували сме и други шаблони от този род. Но ако това е вярно изобщо за киноизкуството, за документалното кино то е неотменим закон. Когато авторът отива да снима директно едно събитие или едни реални герои, той подлага на изпитание не само тези, които ще снима, но преди всичко себе си — доколко той ще бъде умен, наблюдателен, прозорлив, находчив, чувствителен, за да възприеме събитията в неговата дълбочина и широта. Ето защо моите претенции към някои от филмите, заснети по метода на скрита камера или директно снимане, се отправят именно към авторското участие на режисьора, който интервюира героите си, за да разкрие дълбините на характера им. Ако самият режисьор не е достатъчно находчив, ако той самият няма богати познания по проблема и достатъчно остра наблюдателност, ако не е тънък психолог, за да разбере и влезе в положението на интервюирания, той естествено не може да предизвика в него интересни и искрени отговори. Той самият не му задава интересни въпроси, затова и героя му отговаря скучно, безстрастно. Повтаря се едно и също нещо — не може да се навлезе в проблема от различни страни. Ето защо това, което ни се поднася като някакво изследване, често пъти не става изследване, проникване в характера и явленията, а само

зафиксиране на едно определено статично и безизразно състояние на обекта, защото авторът не е съумял да го мръдне от това състояние.

В това отношение филми като: „Толкова ли съм лош“?, „Абитуриенти“, „Другарска среща“, колкото и свежест да носят, все пак са обединени от едно странничество към проблемите. Четох няколко критики за „Другарска среща“. Авторите на статиите откриваха във филма проблеми и мисли, които лично аз не можах да възприема в такава дълбочина и не ми бяха внушени така осезателно от самия филм, както от авторите на рецензиите. Например у мене остана много повече самият физиологически паралел между младостта и естественото остаряване на човека, отколкото внушението, че зад тези естествено остаряващи, естествено погорознели и естествено надобелели и успокоени хора се крият и някакви изменения от морален характер. Самият филм не ми дава достатъчно документален материал и проникване в личността на героите, за да ме убеди в отражението на годините (било отрицателно, било положително) върху тези хора. Не казвам, че филмът няма своя мисъл и оправдание. Той и така ни приближава към образите на наши съвременници, и така ни подкупва със своята непосредственост и наблюдателност. Дори самото намерение да се покажат тези хора във възрастта на надеждите и във възрастта на стабилитета ни изпълнява вече с много житейски истини и мъдрости. Нека само се предвардим от такива критики, които преувеличават възможностите и предимствата на един метод пред друг, защото пътищата към истината са различни.

Методът на директното кино се увенчава с толкова по-голям успех, колкото по-голяма откровеност у героите е постигната. Тази откровеност няма нищо общо с естествената игра на актьора или натурщика, защото тя е откровеност не на изпълнителя, а откровеност на човека, на мислите, на чувствата.

Тъкмо това не е постигнато в „Абитуриенти“. Филмът, който се обвързва с едно такова обобщаващо заглавие, не ни потапя в тревогите и грижите на младежи и родители, държи ни настрана от проблема, защото в интервюто с героите не е преодоляна хипнотизиращата сила на камерата и микрофона и не навсякъде възприемаме техните думи като техни мисли. Поради това и паралелното интервюиране на абитуриенти и родители не прераства в един задълбочен диспут по този проблем, така важен за всяко семейство и общество.

Невена Тошева както в „Етюд“, така и в „Толкова ли съм лош“ показва рядка способност да подбере и разкрие образите на своите малки герои. Нейните деца са живи, искрени, интересни. Тошева улавя не само състоянието на духа им, а самото раждане на чувствата. Камерата и следи процеса на мисленето у детето — мъчителното избистряне на мисълта и дори отсъствието на конкретна мисъл. Тя успява да присъствува незабележимо при своите герои.

Но в „Толкова ли съм лош“ като че ли са разместени акцентите върху разните аспекти на разглеждания от нея проблем. „Толкова ли съм лош“ отдава повече дан на преднамереното убеждение за количествена претрупаност в учебната програма, отколкото на по-важния въпрос за схематизма, диспропорциите и несъобразностите в нея. Тошева е тръгнала по инерцията на изработеното обществено мнение, вместо да си постави задачи на откривател.

Двата филма на Кристианов събуждат у мен противоположни оценки. Може „Човещина е“ да предизвика по-жива реакция на публиката, но „Люпилията“ е безспорно по-добрият филм. Даже, бих казал, най-добрият от всички, които гледахме. Това е филм, колкото непретенциозен, толкова и благороден. Направен е с уважение и искрени симпатии към работничките, към техния всекидневен труд. От целия филм блика нравствена красота и чистота. Филмът е прост, ясен и искрен.

Като харесвам толкова този филм, не мога да се съглася обаче с творческия маниер на „Човещина е“. Не ми е приятна тази скрита камера, която ще ме заснеме там, където аз не желая да бъда заснет. Искам хората да имат своите интимни малки кътчета, където да останат сами със себе си и да знаят, че никой не ги наблюдава, никой не ги слуша и никой не знае какво мислят. Не ми е приятна такава скрита камера, защото тя не е камера на истината. Човек в края на краищата не се осъществява, когато е сам, не се осъществява в сервизните помещения, не се осъществява в леглото, а в своите обществени прояви. Уважавам правото на хумор, злъч и остроумна наблюдателност, но ми липсва социалната характеристика на всички тия типове, които авторът претендира, че разкрива чрез техните дребни жестове или личното им поведение във всекидневния живот. Може би това е недостатък на моето възприемие, но може да е недостатък и на самия филм.

Искам да кажа няколко думи за филма на Георги Стоянов „Дрямка“. Когато се появи едно такова произведение от млад автор, естествено е всички да се нахвърлим и да го обвиним във влияние, подражателство, маниерност. Лесно е да прикачим тези епитети и към филма „Дрямка“. Но пък хубавото е, че Георги Стоянов вероятно е предполагал всички тия неща и е проявил тази хубава нескромност, от която, струва ми се, не трябва да се плашат младите автори. Вярно е, че изразните средства, които Георги Стоянов е избрал, са необичайни средства за нашето кино, но отдавна и много използвани в чуждите кинематографии. Вярно е, всеки може да си каже, че линията на абсурдното е най-лесната линия и най-лесно е да направиш нещо интересно, като го извлечеш от неговото реално пласиране и го поставиш в абсурдни обстоятелства. Но също така е вярно и това, че тази говорилня, тази необичайност и абсурдност на ситуацията във филма „Дрямка“ отговарят напълно на неговата идея. В този смисъл за мен „Дрямка“ е цялостно осъществено като идея произведение, защото тази ненасоченост, тази нецелестременост на някои младежи, това незнание как да се оползотворят стремежите, как да се излезе от съмнамбулното състояние всъщност намира отражение и в самата форма на произведението.

Като обсъждаме сега тези млади и спечелили нашите симпатии документалисти, ние не сме сигурни дали утре те няма да бъдат млади и не знам дали спечелили нашите симпатии режисьори от игралния филм. В това нещо не съм сигурен, защото по някакво странно класифициране на професиите и жанровете в нашата кинематография ние сме си създали представата, че най-горе стои режисьорът, под него сценаристът, после операторът, под тях стои документалистът и най-накрая научно-популярният кинематографист. И непрекъснатият стремеж за изкачване по тази фалшива стълбица е гибелна тенденция на слаб професионализъм и деквалификация в нашата кинематография. Но както и да е. Младите автори още търсят своето пласиране в кинематографията. Не ги задържам в документалния филм, но се въздържам да ги обединявам в една група и да им възлагам бъдещи перспективи и задачи, които не знам дали самите те възлагат на себе си.

Накрая искам да им отправя едно пожелание — никога да не режат като Васил Мирчев сцената с парите, защото ако нещо ги обединява с техните филми, а това обединява в края на краищата и всички хора със съвременен социалистически морал, това е именно предпочитанието на един танц пред парите, и когато този танц се танцува върху пари, когато това е идеята на филма, те да не се съгласяват да режат всъщност идеята на своя филм. Надявам се, че това вече не само те ще получат подкрепата на по-възрастните си колеги, но и ние ще получим тяхната подкрепа.

ВЪЛО РАДЕВ:

Казаха се толкова много неща, че почти не остана какво да се прибави. Още повече, че проблемите на документалното кино рядко са били много близко до мен и обикновено съм се докосвал до тях повече като зрител и по-малко като професионалист.

Случи се така, че съм гледал системно документални филми само на годишните прегледи и на фестивалите във Варна. От последния фестивал досега се получи пауза, през която не съм видял почти нищо. И ето изведнъж ни показва 11 филма.

Трябва да кажа, че за мене това беше малък шок; едно откритие, че нашето документално кино е преминало в някаква по друга качествена категория; че тук в продължение на година или две са се развили явления, положителни и интересни, които могат само да ни радват.

За мене беше изненада, че Юлий Стоянов например сега се представи пред нас като режисьор много по-дълбоко мислещ, по-дълбоко откриващ в сравнение с миналото. Това важи и за другите, изявились вече режисьори, за по-старото поколение оператори.

Радостен е и фактът, че в документалното кино е влязла група млади хора, които работят интересно и умно, говорят по вълнуващите ги проблеми проникновено и честно.

Бях много приятно изненадан от констатацията, че изобразителната структура на филмите, които видяхме, се отличава от всичко, което е съществувало по-рано. Повече, отколкото идейно-мисловната страна; повече даже от новия за

нас метод на скритата камера; повече от другите изразни средства, които се използват сега от кинодокументалистите ни.

Беше време, когато операторите и режисьорите от Студията за хроникални и документални филми страдаха от чувството за малоценност главно поради това, че нямат възможност да снимат като в игралния филм. Имаше стремеж да се правят необикновено интересни композиции, работеше се с прекалено много осветление, снимаха се ефектни портрети, контражурът и яркият блик бяха признак на добър вкус и т. н. Изучаваха се упорито всички изразни средства, които бе достигнал игралният филм, правеха се усилия да се пренесат те и в документалното кино.

Сега откриваме, че операторите и режисьорите на филмите, които ни бяха показани, са тръгнали по по-нов, но несъмнено по-прав път в развитието на документалното кино. Едно снимане непосредствено, точно, фактурно и ясно; умело използване на дългофокусната оптика; скромност и съдържаност, които носят свежа непосредственост и голяма въздействена сила.

Може би съм прекалено оптимист, но споделям тук само своето лично усещане като кинематографист и зрител.

Аз не знаех нищо от историята с филма „Сол“. Когато прожекцията започна, някой в залата се обади, че показват втория вариант. Тогава тази забележка не достигна до мене. Гледах филма без никакви предварителни комплекси. Поразих ме една интересна изобразителна работа; една композиция, която не съществуваше в нито един от прожекциите филми; един маниер на работа, по-суров и монументален; един явно експресивен стил. Нарочно търсената многопланова композиция, особената пластичност, съпоставянето на черното и бялото в големите плоскости и др. са неща, които се хвърлят веднага на очи. Но когато филмът свърши, у мен остана чувство на неудовлетвореност. Първо, от музиката, която явно неподхожда за този материал. Тя е прекалено оптимистична, прекалено лирично настройваща. А изображението е строго, сурово, издържано в свършено други тонове. Второ, органически не достигат крупни планове. Искаше ми се да видя повече лицата на тези хора, да усетя поезията на техния тежък труд, да има и нещо още, което сега във филма не съществува.

След прожекцията разбрах, че филмът има друг вариант, в който тези неща са съществували. Не съм видял този вариант, но съм убеден, че само в сложното, понякога противоречиво, многостранно и задълбочено показване на живота е истината. Противното води до обедняване.

Още нещо, което искам да споделя във връзка с гледането на тези 11 филма: усетих, може би за първи път в наш филм да ме лъха завладяваща достоверност. Струваше ми се, че и аз съм бил при героите, които ми показваха, че съм седял на другарските им срещи, че съм се радвал заедно с тях. Достоверност, която на места е постигната на висок професионален уroveň.

Това хубаво впечатление важи в различна степен за филмите: „Другарска среща“ на Юлий Стоянов, Иван Цонев и Христо Рачев, „Люпилнята“ на Оскар Кристанов и Кирил Тошев, „Абитуриенти“ на Мариана Евстатиева и Христо Рачев, „Толкова ли съм лош“ на Невена Тошева и Иван Цонев, „Жеко Манолов“ на Георги Стоянов и Никола Златанов, „Дядо Мраз“ на Людмила Шишкова и Христо Рачев и др.

Макар да ми се струва, че вече е дошъл оня пределен момент, когато поне десет години не трябва да се правят филми за деца. Защото още от момента на създаването си та и до днес нашето документално кино всяка година прави филми с детска тематика, и то с една и съща, повтаряща се до втръсване тематика.

Разбира се, почти във всичките 11 филма, с изключение може би на „Люпилнята“ и „Другарска среща“, овладявайки нови изразни средства, достигайки до по-висока изобразителна култура, прониквайки по-дълбоко в същността на проблемите, режисьорите-документалисти допускат и слабости, които засягат и идейно-мисловната, и формалната страна на филмите им. В най-общия си вид тези слабости могат да бъдат сведени до две: липса на яснота и нарушено чувство за мярка.

Ако идеята на интересния експериментален филм на Георги Стоянов и Ивайло Тренчев „Дрямка“ беше по-ясна, той несъмнено би имал и по-силна въздействена сила.

Или филмът „Дядо Мраз“ — много нов със своето необикновено интервю: съществува ли Дядо Мраз, не съществува ли? До едно време всичко върви добре. Но в момента, в който започва свършено традиционният епизод на коледната

елха с вечните искри на бенгалския огън, с детайлите, които сме виждали хиляди пъти в хиляди варианти, общото настроение пада и цялостната идея на филма се накърнява.

Нещо подобно става и с финала на хубавия филм „Симфониета“.

Ако си спомним въздействието върху нас на по-ранните документални филми, ще видим, че то почти винаги е вървяло по линията на емоционалността. Повече от филмите, които най-много са ни харесвали, са ни въздействували със своята поетична форма, с особената си ритмика, с опоетизирането на човешкия труд и т. н. Тази сила на документалното кино при филмите, които видяхме сега, е почти изчезнала. Тя е отстъпила място на средства, които въздействуват повече на разума, които карат човек да се замисли, оставяйки го понякога студен и безразличен.

Струва ми се, че старите оръжия не трябва да се игнорират. Иначе отново има опасност да плащаме данък на еднообразието, на единствената догма.

Общо взето за мен пътят, който някои от нашите документалисти са си избрали, е плодотворен и интересен. Той е път на търсене, на все по-пълно разкриване на живота, на все по-пълно приближаване до човека. Да им пожелаем в този път да достигнат до своите големи открития.

ЕМИЛ ПЕТРОВ:

Днес един от съдбоносните проблеми за нашата кинематография е проблемът за прилива на млади творчески сили в нейните редове. В това отношение ние лесно бихме могли да се успокоим, ако вземем само количествените показатели. Наистина сравнително немалко са новите имена, които се появяват сред имената на създателите на нашите филми. Могат дори да се посочат годишни производствени планове, в които процентът на дебютантите е надвишавал „застрашително“ броя на утвърдените имена.

И въпреки това ние имаме тревожното основание да твърдим, че в нашето днешно кино не се чувства осезателно положителното присъствие на младия кинотворец. Тук се забелязват твърде много „метеорни“ явления, голямо число аварии и бързо банкрутирали надежди. И което е най-лошото — младите в нашето киноизкуство (имам предвид нашия игрален филм) не успяха да внесат в него вълна от свои дълбоко изживени творчески замисли, от свои органически граждански и лични теми, от свои съкровени идейни и творчески търсения. Разбира се, щастливите изключения са налице, но те не могат да изменят „пейзажа“, недоброто състояние на нещата в тая област.

Ето защо ние не можем да не се радваме на появата в документалното ни кино на някои млади работници, които правят впечатление, не бих казал с общия си патос, защото тая дума е може би преждевременна в случая, но с известна очертала се общност и еднопосочност (в хубавия смисъл) на творческите усилия. И тук неуспехите, незрелостта и слабостите не винаги са избягнати. Лично аз имам впечатлението, че тия наши млади документалисти не са набрали нужната висота за изява на творческите си амбиции, че техните работи — в това число и дебютите им — можеха да имат по-категорична творческа стойност. Но това, което радва преди всичко — е именно тоя вътрешен напор на насъбрала се енергия, това, че те имат какво да споделят със зрителите, бих казал, тия белези на осъзната програмност, в която наред със слабостите и неуспелите неща има несъмнени положителни, перспективни, водещи напред елементи за нашето документално кино.

Тая осъзната насоченост, тая програмност според мен засега е най-доброто и обещаващото в техните филми.

Нека им пожелаем както страстно да отстояват и развиват в бъдещите си творби това, което е подсказано от живота, което е плод на искрените им и честни граждански възнения, на творческото им неспокойствие, така и да преодоляват всичко незряло, наносно и незадълбочено в своя поглед към действителността и в разбирането си за задачите на изкуството.

МИХАИЛ РОМ

ЗА ДОКУМЕНТАЛНОСТТА НА ХУДОЖЕСТВЕНИЯ ФИЛМ



Между два игрални филма случи ми се да работя над документален филм. Както във всеки документален филм, опираш се върху исторически материал, работата преди всичко се състои от прожекции. Отначало гледаш с интерес, после става трудно, после — непоносимо, после се появява „второто дихание“ и дотолкова привикваш към прожекциите, че вече не можеш да си представиш работния ден без многочасово седене пред екрана.

След като прегледах първите стотици хиляди метра чужда лента, забелязах, че някои видове материали престанаха да ми харесват, учудвах се, че хората, случайно влезли в залата, са поразени от ефективността на кадрите, които ми правеха впечатление на твърде посредствени. Извършваше се постепенно преоценка на ценностите.

Своеобразието на материала, който гледаше нашата снимачна група, се заключаваше и в това, че наред с документалните филми, с безкрайната хроника ние през цялото време гледахме и игрални филми от същите години. По такъв начин хрониката от времето на Ваймарската република се монтираше у нас с немски филми от 20-те години; хитлеристката военна хроника — с Марика Рьок и с други фашистки игрални филми; нашата военна хроника — с нашите игрални филми за Великата отечествена война. Такива съпоставки неволно предизвикаха множество сложни осмисляния на прегледания материал.

Съществено обаче е, че не може да се прегледат милиони метра хроника без твърде сериозни последици: да се запомни тя, разбира се, е невъзможно, но този поток от кадри през цялото време по нещичко преустройва в мозъка ти. Той оставя някаква гъста утайка и първата последица от тая прожекционна травма е рязкото прераждане или по-мекото казано, изменение на вкуса. Така например забелязах, че работата на актьорите, която постоянно се съпоставяше с многобройните впечатления от хрониката, започва да се възприема по друг начин. Особено остро това се чувствава, когато един откъс от игрален филм възниква на екрана неочаквано, по средата на работния ден. Да кажем, за днес са поръчани 28 части хроника и 5—6 части от някакви предварително определени игрални филми. Когато документалният откъс изведнъж, без предупреждение се сменя на екрана с игрален, възниква усещане за груб шок.

Сега стана модно да се включва в игралните филми хроника. Понякога тия включвания са твърде сполучливи, те разширяват рамките на филма, повдигат дълбоки пластове на времето. Обаче в други случаи хрониката нанася сериозен удар върху игралните откъси, тя действа разобличително.

Често ни се случва да чуваме или сами да си говорим: „Това престана да се харесва“ или „нещо се е случило с еди-кой си актьор, по-рано той ми харесваше“.

Говорим за това така, сякаш промяната на вкуса е някаква случайност като модата за дължината на дрехите. Но дори модата на късите дрехи не е само каприз на парижкия Дом на моделите. Ето вече повече от четиридесет години законодателите на модата се опитват да удължат женските поли, понеже от това са заинтересовани фабрикантите на платове, обаче оказа се невъзможно да се върне отново модата на дългите поли. Полата се удължава, спуска се до средата на прасците, колебае се някъде на това равнище, а после отново се издига. Борбата се започна след Първата световна война и още не е завършила. Вероятно кибернетическите машини някога ще съумеят да предсказват по-нататъшното движение на модата и ще установят закономерност дори в женските капризи.

Някакъв вид изкуство престава да се харесва, понеже нещо ново му е нанесло удар. Щом като на човек се е харесал Скрябин, нещо друго е престанало да му харесва. Харесва се нов актьор, с нов маниер на игра, нов режисьор, филм от нов тип и наградата, която се изпитва в тия случаи, автоматически води до изблидването на нещо друго. Не може да се видят един милион метра хроника и да се остане на предишните позиции към игралните филми. Това не ми се удаде и на мен.

Предполагах, че ще направя един документален филм между два игрални и ще се върна на изходната точка, ще продължа започнатото от по-рано. Очевидно това е невъзможно. Думите „харесва ми — не ми харесва“, „започна да се харесва — престана да се харесва“ се чуват все по-често и по-често в нашата прожекционна зала. Всички изпитваме въздействието на хрониката, въздействието на документа. А понеже нашият филм предполагаше включване в тъканта на повествованието на игрални откъси, налагаше ни се волю-неволю да оценяваме по метода „харесва се — не се харесва“ и игралното кино. Гледахме и стари филми, и днешни филми, и филми, отдавна забравени, и филми, още не излезли на екран. Това ни принуждаваше непрекъснато да размишляваме за пътищата в развитието на кинематографа.

*

Не съм в състояние да гледам каквото и да е материал, каквито и да са филми повече от 6—7 часа на ден. След като съм се нагледал на фашистка хроника от военните години, не е по силите ми да се заставя да отида в Дома на киното и да гледам нов филм; просто не ми остава за него място в мозъка. Затова питам всички, които гледат нови филми: що за филми са това?

И ето чувам такива отговори: „Направено е в традиционен маниер, нищо ново няма, но, знаете ли, не е лошо.“ Или обратното: „Много съвременно, но нещо не достига.“

Атестирайки филма като съвременен или, обратното, като старомоден, кинематографистите имат предвид не само съдържанието на филма, но по-скоро характеристиката на сумата от чисто професионални работни похвати, характеристиката на чертите, определящи строя и тъканта на произведението.

Могат да се посочат най-отличителните черти, които според мнението на моите колеги определят „съвременността“ в стилистиката на филма. В задграничната и в нашата преса те са посочвани нееднократно, но аз ще си позволя да приведа един единствено приблизителен списък от белези, защото всеки критик и всеки режисьор има свой собствен вариант на този списък.

Ето този списък:

отказът от традиционна драматургия, в която всяко обстоятелство се използва многократно и старателно се обиграва от всички страни в желязната логика на развитието на сюжета и характерите; свободното и дори сякаш случайно редване на епизоди, тяхната незавършеност;

отсъствието на привычна логика вътре в епизода;

честата употреба на ретроспекции;

внедряването на хроника;

капризния и дори алогичен монтаж;

твърде подвижната, на пръв поглед безсмислено блуждаеща камера;

небрежността на панорамите и изобщо на движението на камерата;

назорно небрежната и далече от каквито и да са живописни правила композиция на кадъра;

снимането в истински интериори вместо в декорации;

преобладаването на натурата;

резките контрасти на светлината;

скритото снимане, специално при масовите сцени; внедряването на актьорите в неорганизирана среда (разбира се, също със скрита камера);

отново възкликналите търсения на типаж, както през годините на нямото кино; общата небрежност на режисурата (разбира се, привидна небрежност), която открива възможност за актьорска импровизация...

Безусловно бих могъл да продължа този списък, той е далеч непълен и, повтарям, субективен. Изредих в съвременен небрежен стил това, което съм чел, чувал или видял на екрана през последно време. Но при цялото несъвършенство на моя списък уверен съм, че мнозина ще се съгласят с мен; ако не във всичко, поне по линията на това изреждане.

Питам се: какво е общото между всички тия като че ли нови похвати? Има ли в тях единен смисъл? Има ли изобщо всичко това, макар и малко значение?

Един френски критик в рецензия за „9 дни от една година“, рецензия като цяло похвална, между другото писа: „Жалко самс, че камерата на Ром е не твърде съвременна. Неговите панорами са по-скоро традиционни.“

!Прочетох тази фраза и повдигнах рамене: тя ми се стори наивна и може би дори не много умна. По-късно — залових себе си, че мислено преглеждам кадрите на филма, че си припомням панорамите и че се старая да им придам по-стремителен, непринуден и капризен ритъм. Какво би спечелил филмът, ако камерата можеше да лети във въздуха? Като че ли нищо. Има ли изобщо някаква правда във всички тия новости? Или всичко това е само безотговорно, лекомислено гонене на модата? Искях да намеря отговор на този въпрос не за да използвам в собствената си работа чужди похвати (това е вредно и глупаво), а за да се оцени обективно диалектиката в развитието на нашето изкуство.

Смятам, че истинският, подводен, дълбок смисъл на изредените от мен по-горе новости, много от които ще отмрат, други ще се изменят до неузнаваемост, трети ще се развият в генерални похвати за построяване на филма през втората половина на XX век, че истинският смисъл на тия търсения се заключава в стремежа да се върне на филма изначално присъщата му документалност, да се върне на зрителя вярата, че кадърът на филма е преди всичко зафиксиран върху лентата жизнен факт, действителна случка, а не измислен откъс от нещо ловко скроено, изиграно от актьорите съответно с правилата на актьорската игра, в условни декори, при изкуствено павилионно осветление. Подчертано литературното построяване на сценария, основано върху традиционните, многократно проверени драматургически ефекти, условното актьорско изпълнение на ролите, твърдата режисьорска дисциплина в построяването на мизансцените, ефектната композиция на кадъра, ефектните декори на художника, „кинематографическата“ светлина — всичко това откъсна художествения кинематограф от неговата документална основа.

Колкото по-нататък се развиваше кинематографът през последните петдесет години, толкова повече всеки кадър ставаше кадър-автограф: под него сякаш стоеше подписът: „Режисьор еди кой си, оператор еди кой си, художник един кой си и т. н.“

Между това изкуството на кинематографа се появи на бял свят като илюзия на документ за текущия живот. На времето си брадвата, вдигната над главата на героинята, се възприемаше като реална заплаха за нейната безопасност. Вярата на зрителя в истинността на кинематографа е почти безгранична.

Подчертавам думата „почти“. С всяко десетилетие това обстоятелство ще става все по-подчертано, вярата явяно ще спада.

Не без причина в света сега отново възникна увлечение по пълнометражните документални филми. Отначало западните продуценти не искаха и да чуват за тях, но неочаквано тези филми имаха търговски успех. Сега те се появяват във всички страни.

Игралното кино, изпитващо натиска на телевизията, е принудено да се отбрънчава от него с широкия екран, цвета, синерамата, които освежават първичното усещане за екранното чудо.

Но и широкият екран, и синерамата могат да разчитат на възбуждане на предишните емоции само в отделни случаи и за късо време.

Прословутият ефект на присъствието, който създаде такава сензация около първите широкоекранни и широкоформатни филми, постепенно започна да губи притегателна сила. Нито широкият екран, нито синерамата не могат да изменят същността на кинозрелището. И затова толкова по-силно работниците на кинемато-

трафа изпитват необходимостта от възраждане на някогашната въздействена сила на киноизкуството.

Динамичността и лекотата на движещата се камера по същество само повтарят динамичността и лекотата на непрекъснато движещия се поглед на човека. Свободният монтаж, изглаждащата нестройна случайност на наблюденията, скритата камера, свободният диалог — всичко това са опити да се утвърди на екрана обикновеният поток от впечатленията на човека, неговото поведение по време на работа, у дома или на улицата.

Ако се опитаме да проанализираме приведените от мен по-горе белези на това, което смятат за нов стил, неизбежно ще стигнем до извода, че всичко това се свежда до редица опити да се върне на художествения филм достоверността на жизнен документ.

*

Документът не старее, напротив, времето му придава само нова ценност като на добър филм. Що се отнася до художествено-игралните филми, те стареят бързо и неотвратимо. Наистина не всички еднакво. Да кажем, „Потомъкът на Чингис хан“ от Пудовкин е добър и днес. А ето филмите на Протазанов от същото време са станали просто непоносими. Но нали „Потомъкът на Чингис-хан“ на времето си поразяваше със своята „документалност“. Не напрасно в него главната роля изпълняваше бурятът Инкижинов, общо взето, почти не актьор.

Вилхелм II приема парад, президентът Поанкаре пристига в Санкт-Петербург, Николай II с императрица Александра Федоровна, вдовицата-императрица Мария Федоровна и наследникът цесаревич Алексей Николаевич са благоволили да напуснат Кремъл в дните на тристагодишнината на рода на Романовците, първите автомобили привличат всеобщото внимание по улиците на Париж, обявяването на войната и тълпата пред зданието на немското посолство в Петербург, парижките таксита се отправят на фронта през дните на битката при Марна — всички тия кадри са поразителни не само със своята достоверност, но и с удивителната сила на чисто художествената изразителност. Те никак не са остарели.

Нека сега да видим художествените филми от същото време, тези пълни с драматизъм кинематографически пиеси, направени преди четиридесет години. Смешни, къси дамски рокли, завършващи значително по-горе от колената и с колан, разположен значително по-ниско от талията; рокли от времето на неп, от времето на Баймарската република — тези рокли ние виждаме и в хрониката, и в художествените филми. В хрониката са интересни, дават остра характеристика на епохата. В художествените филми това облекло е непоносимо, понеже безпощадно компрометира самата драматическа ситуация. Силно гримираната, ридаеща героиня, чийто колан е разположен, простете, на меките части, предизвиква смях; толкова повече, че тя играе също така старомодно, както старомодно е и нейното облекло.

Очевидно работата е в това, че всичко в този кадър е изкуствено стилизирано към епохата, а не е точно възпроизвеждане на епохата, къс от живота по това време. Стилизирани са декорите, стилизирано е облеклото, стилизирана е режисьорската работа, стилизирано е поведението на актрисата, стилизирана е дори нейната външност. Героините от 20-те години имат непременно римски носове и всички те са значително по-пълни, отколкото героините на 50-те години. Героините от 50-те години непременно имат големи уста. Не зная как се прави това — дали девойките се раждат с други носове или носовете се менят с движението на човечеството напред, а всъщност най-вярното е, че игралният кинематограф шампова тези носове, тези уста, тези очи, тези гърди. Та нали в хрониката хората си остават еднакви и през 20-те, и през 60-те години. Изменя се само облеклото. А в игралния филм работата стои по-сложно. Желязната закономерност на кинематографическите традиции смисла и одялва диалога и формата на лицето, маниера на жестикулиране и интонационния строй, осветлението и декорите, кадъра и мизансцена, накъсо казано, решително всичко, от което се състои филмът. Този одялкан, рендосан, боядисан и нагоден към обикновеното възприятие киносвят изглежда на съвременниците и правилен, и традиционен, и реалистичен, а всякаквите нарушения на приличния киносвят изглеждат неправилни, дръзки и нереалистични.

А всъщност въпросът стои точно обратно. Само силата на навика ни пречи да забележим фалша в речта на огромното множество актьори и стандартността на огромния брой мизансцени. Тази сила на навика се увеличава още и с това, че

внедрени в живота ни, радиото и телевизията направиха възприемането на актьорския фалш непрекъснато, всекидневно и денонощно. Понякога се учудваме, че дори в юношеската самодейност ученичка от осми клас чете някакъв откъс от Толстой или Чехов и още не опознала живота, вече подражава на многоопитните, знаещи всичко, умеещи всичко, от нищо не удивляващи се актьори. Тя дори не се опитва да произнесе този монолог поне някакси по свой начин.

Усилията да се възвърне на художествения кинематограф силата на документа понякога се изливат в може би донякъде наивни, но въпреки това интересни опити за прилагане в художествения филм на чисто документални начини за снимане и построение на сюжета. Най-последователни в това отношение са някои чехословашки кинематографисти. „За нещо друго“ на Хитилова, „Обвиняемият“ на Клоз и Кадар, „Черен Петър“ на Форман, „Вик“ на Иреш са търсения на пряко и понякога най-просто съединяване на документалния и актьорския кинематограф. Тук има всичко: и скрита камера, и типаж, и документален метод при снимане на игрални сцени, и импровизация, и третиране на фабулата в съответствие с документалния филм. Авторите на изброените от мен филми, опитвайки се да разширят рамките на художествения кинематограф и да намерят в него нови неща, направо черпят своите похвати от арсенала на документалното кино.

Може по различен начин да се оценят тези филми, може да се спори с някои от тях, но не бива да не се види принципността на художествените търсения.

Обаче сам по себе си стремежът към документализъм, към сходство с живота (тъй като именно в това е една от най-важните черти на кинематографическия документ) не изчерпва същността на изредените от мен по-горе кинематографични новости. Твърде важно е да се разбере позицията, която заема художникът, ползващ се така или иначе от камерата.

На времето си камерата играеше ролята или на равнодушен наблюдател, или на строг съдия, но и в двата случая разглеждаше събитие от страни.

Сега камерата, както е известно, става активен участник в събитията.

В най-чист вид това бе продемонстрирано от Урусевски и Калатозов. Но и освен Урусевски и Калатозов в цяла редица филми може да се открие камера, която живее заедно с улицата, камера, която участва в събитията като едно от действащите лица. Оттук идва увлечението по ръчната камера, по панорамите „от ръка“, които се съпровождат от неизбежно друсане. Това друсане също става естетически похват, понеже доказва, че с камерата е бягал човек.

Огромна роля днес играе размерът на снимачния апарат. Това вече не е въпрос на удобство, това е въпрос на стил. Леката камера, която операторът държи в ръка, принципно се отличава от тежката, която се налага да се прикрепва към неподвижен статив или да се поставя на количка, да се плъзга по релси. Същност стативът или релсите е също така особен и условен начин да се вижда света. Дори идеално дрсираният часовей на пост не може да вижда света така неподвижен, както го вижда поставената върху статив камера.

Неотдавна НИКФИ демонстрира различни, твърде скъпи нови методи на кино, като например огромен екран от четири сектора, закриващ целия ГУМ. Снимането на филм за такъв екран подразбира едновременно действие на четири камери. Предлага се също така сферическо кино, действието в което протича не само от всички страни, но и над зрителя и под него.

Всички тези изобретения предполагат множество тежки камери, докато съвременният кинематограф изисква едно-единствено око и при това око леко и подвижно, което би могло също така ярко, живо и остро да вижда света в непрекъснатото му движение, както го вижда детето, когато за пръв път излиза на улицата и се оглежда наоколо и всичко привлича неговото внимание.

Активната камера прави зрителя съучастник в събитията, тя сякаш го извлича на екрана.

Също толкова силно действие оказва и скритата камера. Хората, които живеят пред апарата, без сами да подозират това, предизвикват свършено нови усещания у тоя, който гледа на екрана. Във филма*, над който работя, направихме опити за снимане със скрита камера. Нямахме никакви специални приспособления освен дългофокусната оптика. Сравнявайки откъсите на уличния живот, снети със скрита камера, с обикновената хроника, се убеждаваме в принципната

* Става дума за „Обикновен фашизъм“ (Б. Р.)

разлика между тези два метода на снимане. Скрытата камера едва започва своя жизнен път. Тя бе прилагана и по-рано, но се прилагаше в редки случаи и не принципно. Сега тя все повече започва да привлича към себе си вниманието на работниците от документалния и художествения кинематограф. Нито един актьор не може така да изиграе нежност, скръб, самота, очакване, тревога, радост, както това правят хората, снети тогава, когато нямат понятие, че съвсем близо се намират киноапарат.

Неотдавна видях твърде интересен материал: речта, която произнася на уличен митинг старият вълк, вождът на английските фашисти Мосли. Възникна общо сбиване. Възмутените противници на Мосли попритиснаха неговите привърженици. Пострада и самият Мосли — здравата го натупаха. Полицията разгонваше биещите се, вземаше Мосли под своя защита. Всичко това са снимали двама оператора с 16 мм камера. Един от тях е работил във висша степен активно. Хвърлял се е сред биещите се, внезапно се е спирал, забелязвайки някаква особено интересна фигура, отново се е вклинявал в кипящата тълпа, изскачал е от нея, хвърлял се е пак сред биещите се и отново е излизал оттам като тапа. Накъсо казано, неговата камера е участвувала в стълкновението. Този материал би могъл да стане самостоятелен епизод във всеки съвременен игрален филм. Той би бил стилистически единен с него.

Другият оператор е действувал по-традиционно. Той се е опитвал да запечати хода на схватката в ефектни общи планове. После е преминавал към средни планове, към отделни къси укупнявания и т. н. Това също е добро, но по такъв начин са снимали преди десет, двадесет и четиресет години.

Подвижната 16 мм камера е лека, мобилна — това е истинско кинематографическо оръжие на сегашния ден. Именно в нея виждам принципността на новото в кинематографа, а съвсем не в широкия екран и съвсем не в синермата. При достатъчно ситнозърнеста лента е възможно това изображение да се приведе в съвременен формат и при съответна оптика в кинотеатър вие ще получите почти широкоекранен филм, но филм необикновено подвижен, динамичен, леко заснет, с пристрастна, заинтересована, активна камера.

Ето едно странно обстоятелство: в началото на века хрониката снимаше всичко — улици, автомобили, коне, семейни тържества, къпане в морето, туристи в Швейцария — с една дума наред с грандиозните събития се снимаха и събития повседнежни. Този материал е станал днес безценен. Но колкото отиваме по-нататък, толкова повече хрониката влиза в официалното русло. Може да изгледате сто хиляди метра хроника от края на 40-те години и ще видите само едно и също нещо: събития, събития, събития и събития и никакви човешки наблюдения. Те са редки като диаманти.

Хроникьорите са чакали излизането на Хинденбург или Хитлер, на министрите или посланиците, а в най-лошия случай поне на депутатите от райхстага, паради, пищни сватби, демонстрации, дипломатически визити, погребения и т. н. и т. н.

Само през най-последно време хроникьорите започнаха от време на време да се интересуват просто от хората. Между това най-скъпото, което може да остави хрониката на потомството, е именно животът на хората на Земята. Не през дните на тържества и погребения, не през дните на коронации и паради, не в моменти на катастрофи и пожари или на бележити спортни състезания, които всички си приличат един на друг като две капки вода, а именно през обикновените дни. Това, което днес ни изглежда с нищо незабележително, става поразително вече след десет години.

Новото в хрониката трябва да се заключава в нейното сближаване с игралния кинематограф, като се има предвид изборът на обектите за наблюдение, подробността на наблюдението, вниманието към човека.

Новото в игралния кинематограф трябва да се заключава в неговото сближаване с документалния, сближаване, което преследва целта за точното отражение на жизнената правда във всичко — в драматургията, в диалога, в строежа на епизода, в актьорската работа, в поведението на камерата.

Колкото по-силен е стремежът към документалност в игралния кинематограф, толкова по-жизнеспособен се оказва филмът, толкова по-нататък той ще запази своята ценност. Стремежът към документалност в игралния кинематограф съвсем не означава нито принижаване на темперамента, нито премахване на остротата на конфликтите или на точното изпълнение на замисъла в работата на режисьора и оператора.

»ОБИКНОВЕН ФАШИЗЪМ«

„Аз тогава се възмущавах от хладнокръвното и човеко-ненавистното у тях, в убиването на човека в мисълта им, в словото, което те изрекоха в „Майн Кампф“. Там лежи ужасът на фашизма.“

Илия Бешков

Те обичаха да се фотографират с жените си, с децата си, в уютното семейно гнездо, сред акуратно подредените градинки на своите спретнати и чисти къщи. Това беше човешко и разбираемо... Но заедно с тези снимки те носеха в джобовете си фотографии на обесени, разстреляни, изгорени, изнасилени. При това снимаха момента преди и след екзекуцията, показваха как живите стават мъртви. А самите те винаги излизаха усмихнати, самоуверени и безстрашни, те — обикновените фашисти. Фюрерът Адолф Хитлер им беше осигурил хилядолетно господство над света, а това беше едва първото десетилетие на техния победоносен марш...

Снимаха добросъвестно и кинохроникьорите, те осигуряваха славния летопис на хитлеризма, снимаха подробно масовите паради и масовите „прочиствания“ на завоюваните територии. Трупите на Хитлер и Гьобелс изгоряха, но милиони метри филмова лента остана... Остана, за да свидетелствува и обвинява. Михаил Ром сценаристите Мая Туровска и Юрий Ханютин са видели „само“ 2 350 000 метра кинолента и от нея са създали своето философско филмово есе „Обикновеният фашизъм“.

По своята художествена образност, емоционална сила, философска вглъбеност и поразяваща острота този филм ми напомня статиите на Иля Еренбург по време на войната. Като тях, този кинодокумент хваща душата на зрителя, приковава го със своеобразната си емоционалност, с богатството от чувства, които поражда. Този филм не звучи само на една пронизваща нота на проклятието и изобличението, а прониква в психозата на хитлеризма, дава душевното и емоционално състояние на един народ, прелъстен и измамен от една лъжлива човеконенавистна идея.

Има публицистични произведения, които се ценят само по тях-

ната фактическа натовареност и изобличителното им острие, случаят с „Обикновен фашизъм“ на Михаил Ром не е такъв, защото неговият филм е произведение на голямото киноизкуство. Аз нарочно не казвам „на документалното“ киноизкуство, защото границата на жанра тук отделя само формата, защото тук творецът „режисира“ събития и актьори от недалечната история на човечеството, но ги режисира със същия творчески заряд, с който прави своите игрални филми. Без да оспорвам спецификата на документалното кино, мисля, че мога да утвърждавам общите страни от творческите изяви на М. Ром, както в досегашните му игрални филми, така също и в този документален филм.

За мен е много важно, че големият кинорежисьор Ром е едновременно и голям кинописател-сценарист, а заедно с това и смел кинотеоретик. Да бъде кинорежисьорът едновременно истински кинописател значи винаги да прониква по-дълбоко в човешката душа. А ако освен това е и напредничав кинотеоретик, емоционален публицист, това значи, че той може да доведе кинодокументите до голямо философско и историческо обобщение. Такъв е Михаил Илич Ром в своя високохудожествен документален филм „Обикновен фашизъм“.

Ленин е определил документалното кино като образна публицистика, но сякаш едва сега можем да разберем какво значи тази образност. За игралния филм въпросите за човешките образи и специалната кинообразност са разисквани в теорията и критиката много повече, защото те са много по-очевидни, пък и произведенията, които дават основа за дълбок анализ, са повече. В документалното кино това става твърде рядко, щастлив случай да се поговори за това е филмът на М. Ром.

Аз пак твърдя, че работейки изключително с документален материал, Ром не е изменил в основата си на режисьор на игрален филм именно в строежа на тази образност. И сигурно му е било много по-трудно да „пресъздаде“ образите на фашистките водачи в светлината на съвременността, отколкото да заснима една сцена с киноактьори. Навярно по-леко е било, когато е създавал историческата среда в своите игрални филми, отколкото чрез тези кинодокументи да разкрие опаката страна на историческите факти. Когато е снимал игрални сцени, той предварително е знаел техния монтажен строй, а когато е гледал милионите метри на Гьобелсовия „Райхсфилмархив“, той чрез монтажа е трябвало да прави оценка на една страшна епоха. За да излезе победител в това, аз виждам както силата на личния талант, така също и качествата, и опита на режисьора от игралния филм.

Заедно с това „Обикновен фашизъм“ е чисто документален филм и тъкмо в това е неговата сила, друг той не може да бъде, защото само чрез неопровержимия исторически документ изобличителната сила е най-голяма. Документът може да се коментира, но той не може да се оспори, да се приравни към художествената измислица, към фалшивата инсценировка. И в края на краищата най-важното е, че талантът на кинорежисьора е намерил ярка изява в специфичната среда на кинодокументалистиката. Решаващото е, че е



Из филма „Обикновен фашизъм“

създадена образна публицистика, която създава своето естетическо наслаждение, която има своята приковаваща емоционална сила, способна да създаде катарзис в душата на зрителя съвременник.

Защото важно качество на този филм е съвременната позиция на неговите автори, те не просто изваждат на бял свят част от това ужасно минало, те го преосмислят чрез най-напредничавата мисъл на нашия свят — комунистическата, и го заострят със средствата на изкуството така, че то да служи като предупредителен сигнал за бъдещето. Защото тези, които видяха с очите си фашизма, преживяват филма като свидетели или жертви, но за по-младите това са само неща, резюмирани в учебниците по история или превъплътени в изкуството. Силата на този филм е в туй, че той е не само поучителен, но и интересен за поколението, израснало след разгрома на фашизма.

Интересът идва и от това, че когато се градира например образът на Хитлер, той има своето драматургическо развитие — в началото на своята кариера той е просто полицейски доносител, после нацист № 7, след това раболепен карьерист пред Хинденбург, внимателен и стеснителен сред своите колеги при първото сядане в министерското кресло... И чак след това е вече фюрер, един единствен човек, упълномощен да мисли за цяла нация, за когото се изнася едно единствено кресло, а всички останали са правостоящи...

Интересни са и детайлите от личните фотоалбуми на фанатизирания маниак, който всъщност се разкрива като дребничък, самовлюбен и „чувствителен“ еснаф. Как умело е проведен паралелът с репетицията на Хитлеровите жестове и техните прояви по време на „френетическите“ речи. Или да речем, цялата клоунада с първата копка на аутобана... Всичко това създава документален кинообраз, който дотук звучи учудващо смешно, макар навремето всичко това да е снимано съвсем сериозно, при това с цел да вдъхнови масите...

Но едновременно с палячовщината върви и страшната историческа истина за начина и средствата, с които един народ се превръща в истерична тълпа, после във фанатизирани и идеално подредени факлоносци, които накрая поголовно, „тотално“ се вливат в армията и чрез това да осъществят „най-висшето“ единство на нацията за завоевател... И оттук започва да звучи най-силно главната тема на филма — обикновеният, делничният фашизъм, в който хората постепенно се превръщат от мислещи индивиди в изпълняващи същества. В този делничен фашизъм целият обществен и политически живот е подчинен само на ритъма на маршируващите ботуши, а народът постепенно придобива сивозеленикавия цвят на военния мундир. В тези идеално маршируващи редици човек изведнъж открива, че не вижда лица, не вижда очи... Това е страшната сковаваща сила на обикновения фашизъм, идеалният механизъм, който е годен само за война, разрушения, екзекуции, масови изстребления, унищожения на цели народи и страни...

Разбира се, днешният зрител възприема това, след като е преживял или знае последиците от Втората световна война, но това не би било достатъчно, ако нямаше онова монтажно съпоставяне на дадените кинокадри, блестящото им контрапунктиране, създаването чрез това на художествено-публицистични кинообрази и внушения. Монтажът на този документален филм е един от главните лостове за художествено и публицистично въздействие, той изведнъж придава на изображението остър съвременен смисъл, дълбоко човечно осмисляне на този небивал масов ужас.

Като противоположно течение на фашизма Михаил Ром пуща темата на днешния човек, проявите на неговия характер, зафиксирани от скритата камера в техния най-непосредствен израз... И достига естествено до извода колко са различни, колко са интересни и ценни хората, обикновените хора: студенти, влюбени, майки, деца... Как различно мислят и чувствуват тези хора, колко скъп и ценен е всеки човек, как всеки по своему изразява своите чувства в най-делничните неща... И може би само влюбените по цял свят имат нещо общо...

Като най-ярък и най-емоционален израз на човечността и вярата в бъдещето на хората, Ром изтъква образите на децата, които „едва що се научили да говорят и ходят, почват да творят. И колко са различни тези дечица!“ Да, човек се ражда, за да твори, за да се изгражда като индивид — мислещ и чувстващ за благото на всички хора... И от майката, която прегръща днес детето си, изведнъж скок към онзи немски войник, който застрелва майката, прегърнала своето детенце... „Така беше...“ само това отронва дикторът.

Диктор е неправилна дума за коментатора на този филм, точно е Авторът, Участникът, Човекът. Рядко и щастливо съвпадение — режисьорът създател изнася пред зрителя своите мисли сам и от това става още веднъж истински автор. Жалко, че много наши зрители няма да чуят гласа на Михаил Ром, за да почувствуват колко може да бъде единно киното по изображение, мисъл и звук. Какво говори този Човек? Той, първо, е толкова жив, че ние, без да го виждаме, си го представяме — мъдър и малко уморен, говорещ на всеки от нас просто, без патос, ту с остроумие, което пробужда, ту с изгаряща злъч. Това не са писани истини, консервирани и безвкусни, това е жив размисъл на духовно свободен човек, който може да говори за всичко и на зрителя му е безкрайно интересно да общува с него, той е уверен, че този Човек няма да го излъже, няма да скрие от него нищо. Защото този Човек говори от позициите на своите комунистически идеи и защитава най-голямата Правда на човечеството. Той има право да говори от името на тези идеи, от името на съветските хора, които смазаха фашистката хидра. И все пак той е толкова скромен, толкова обикновен, той с нищо не напомня заслугите, не призовава за безпощадна мъст, той само разкрива истината и предупреждава. Той води с нас една размисъл за съдбините на нашата планета.

Защото това — не може и не бива да се забравя!

Но това и сега звучи в устата на озверената морска пехота, в речите на Мосли, в сборищата на реваншистите и индустриалците от Федерална Германия... Очите на тези хора пак така стъкленаят и губят човешкия си образ! Нека не губят те своите светли искрици! Нека си останат човешки!

Защото Германия е не само Хитлеристка, тя е и на Маркс и Енгелс, на Гьоте, Хайне и Бетовен... Тя е и на Телман, и на германската Революция... Тя е на онова момченце, което стои изправено на градския площад с плакат на гърдите, защото не се е побояло да каже „не“ на подкования и безмилостен ботуш... Защото сега съществува Германия демократична и социалистическа.

Има един знаменит кадър във филма, когато се показва втората клетва пред Хитлер в навечерието на поражението. Тогава лицата на войниците и офицерите изглеждат други, гласовете звучат иначе, а в очите вече се чете м и с ъ л... След толкова кървави страдания нещо човешко почва да проблясва в очите и да стопля каменното войнишко лице...

Очите на хората също се превръщат в една тема, която така завладяващо минава през цялата картина. Това са очите на Мъртвите, на Жертвите, на Заклинателите, които в своето безмълвие викат на цял свят:

— Бъдете бдителни! Помнете!

Епизод, който навярно ще остане в историята на киното. Толкова силен и толкова сложен в своето емоционално и философско звучене. Спомнете си накрая момиченцето (Бъдещето), то разказва за златното яйце, което се счупило, но кокошчицата ще снесе друго (дано то не се счупи!)... И образът на това дете изчезва, за да се появят очите на Хората.

Очите, които гледат право в нас.

«началото на една ваканция»

Бих предпочел да не участвувам в разговор, чиято цел се свежда само или главно до оценката на този филм и до мотивиране на тази оценка чрез механично изброяване на сума от конкретни доказателства. Филмът е откровено слаб, аргументите за това сами се предлагат. Неинтересно, безполезно, а и неудобно е да се доказва надълго и нашироко една очевидност просто, за да се отбележи, че тя съществува.

Ето защо няма да търся и да изброявам доказателствените факти. Ще се опитам да разкрия смисъла на някои от тях, връзките на някои от тях, с надеждата, че това ще направи бележките ми по-интересни и по-полезни.

1.

Разсъжденията си за един филм обикновено започваме с уточняване на авторовите намерения. В случая с „Началото на една ваканция“ това изходно начало в нашето мислене е особено оправдано, защото в първите минути след гледането на филма ние просто сме склонни да допуснем, че нещо от тия намерения като че ли сме недоразбрали.

За щастие тук имаме възможност да цитираме изцяло първата глава от повестта на Герчо Атанасов „Ваканция на изненадите“ — литературният първоизточник на филма „Началото на една ваканция“. Ето впрочем тази

„Първа глава,

в която авторът разказва част от намеренията си.

Още самото начало подсказва моята искреност. И моята неопитност. Наистина кой здравомислещ автор започва с намеренията си?

— Да-а — казах си. — Всяко правило си има своето изключение.

Отивам в училището, скривам се зад някоя колона, изчакам своите герои и тръгвам подире им. Какво може да се случи на тия момичета и момчета два дни преди и двадесетина дни след започване на ваканцията?

Ето ви и моето намерение.

Какво остава? Една дреболия — да го изпълня.

Което и започвам.“

Преведени на езика на възрастните, намеренията на автора в първата глава на неговата повест би трябвало да получат следното значение: той, авторът, иска да увлече своите непълновъзрастни читатели в една разходка из тяхното ежедневие и без да налага педагогическото си присъствие, да ги насочи към самостоятелен размисъл върху по-дълбокия смисъл на обикновените факти и явления от това ежедневие.

Както е известно, едно такова намерение е в съзвучие със съвременните търсения и на литературата, и на киното, които все повече губят бившото си желание да откриват действителността без творческото съучастие и за сметка на читателя и зрителя, да хегемонизират и назидателствуват.

Но приемайки по принцип това намерение, веднага искам да направя и някои необходими уговорки.

Първо: то трябва да се основава на искреното, изстраданото и последователно доверие на автора към неговите читатели. На дълбокото убеждение, че читателят може самостоятелно да разкрива и осмисля явленията, да стига до свои изводи за тях. Защото, както е известно, именно това доверие лежи в основата на споменатите съвременни търсения в литературата и в киното.

И второ: то не бива да служи за оправдаване на едно евентуално маломерно съдържание. Например ако авторът, след като добросъвестно е наблюдавал своите герои „два дни преди и двадесетина дни след започването на ваканцията“, изведнъж заяви, че през тия дни всъщност нищо особено не се е случило и че следователно няма и за какво толкова да се мисли, не бих могъл да уважа намеренията му. В такъв случай читателят на повестта очевидно има цялото право да иска от автора продължение на неговата разходка из делниците на героите дотогава, докато тия делници придобият едно по-голямо значение, докато се усмислят по-дълбоко от гледище на изискванията на изкуството. Добре е казал за такива случаи съветският естет и кинокритик М. Блейман: „Ние можем правдиво да покажем човека, но нищо за него да не разкажем. В това доблест няма, защото наблюдателността и правдивостта сами по себе си са само условие за изкуство, но не и самото изкуство. Изкуството възниква тогава, когато възниква анализ, когато възниква мисъл.“

След привеждането на тия две уговорки (които, разбира се, не аз съм измислил!) на мен ми остава, както навярно би се изразил авторът на повестта, една дреболия — да проследя доколко и как са взети те под внимание в неговите намерения.

Не са взети или половинчато са взети под внимание.

Преди всичко авторът не вярва дълбоко и последователно на

своите читатели. Той по-скоро създава една видимост на такова доверие. С какво? С това, че им дава възможност свободно да наблюдават също така свободните действия на героите от повестта. И още, че им дава възможност свободно да мислят върху действията на героите. Без груба намеса, без външни прояви на недоверие.

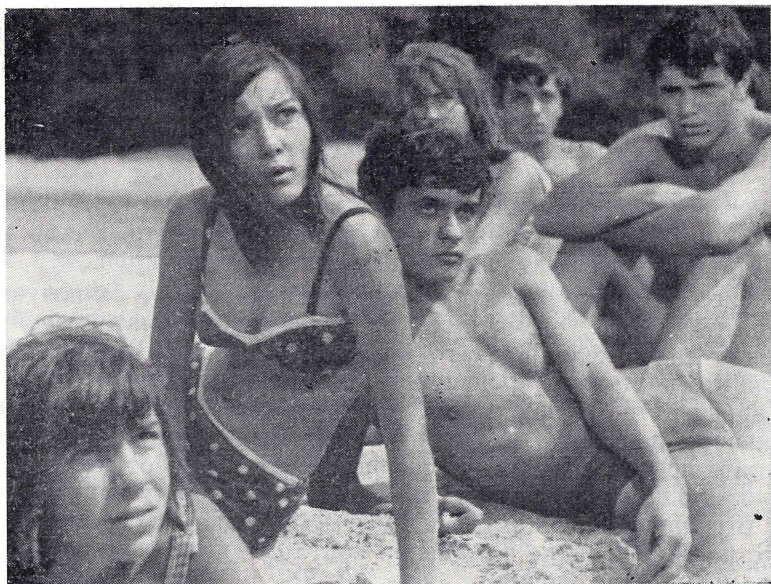
Работата обаче е в това, че младите читатели на повестта всъщност няма за какво да използват дадената им свобода и декларираното им доверие. По-точно — те няма за какво толкова да мислят. А няма за какво да мислят не защото в живота на петнадесет-шестнадесет годишните няма истински и сериозни проблеми, а защото авторът не желае да постави тия проблеми с цялата им острота пред своите „малки“ герои и пред своите „малки“ читатели. Какво доверие е това?

Съществува например в повестта една Елка. Каква е тази Елка? Тя е честолюбива, амбициозна, неискрена, боязлива и... подла. Как се е създал този характер, какви обществени предпоставки са го моделирали, какви са перспективите му, каква може да бъде евентуалната му обществена роля, какво би могло да бъде отношението към него и подобните му? Ето според мен една потенциална възможност да се провокират сериозни мисловни импулси у младите читатели на повестта. Между впрочем толкова необходими за бъдещето, пък и за настоящето им участие в живота. Но възможността е останала в голяма степен наистина потенциална. Като мотивировка на този характер авторът боязливо е намекнал, че бащата на Елка е началник на пощата в града (т. е. Елка е от бяло брашно замесена) и че директорът на училището всъщност се е отнесъл благосклонно към нейния донос за провинението на Петьо. Но именно за това, че тази мотивировка е и недостатъчна, и боязлива, Елка е останала просто банален тезис на лошо младо момиче. Естествено това не предизвиква широките центробежни кръгове на мисълта.

Неотдавна слушах да разказват за един ученик — умно и чувствително момче, — който бил доведен до крайни действия над себе си заради това, че пушел. С провинението му се ангажирали и учители, и комсомолската организация. Особено присърце взела въпроса секретарката на Комсомола, също ученичка, която организираща хилядогласа тревога — от специални материали в стенвестника до специални писма, адресирани до родителите на момчето. Провинилият се обещал да се поправи и не сдържал обещанието си. Секретарката на Комсомола лично го видяла да пуши отново, незабавно „поставила въпроса“ и тогава усърдието на всички нямало край. После момичето искрено обяснявало, че считало действията си за изпълнение на комсомолски дълг.

Припомням си този случай, докато мисля за Елка и за Петьо, за провинението на Петьо и за издайничеството на Елка в повестта на Герчо Атанасов. Не за да внушавам теми и да чертая перспективи. А за да изтъкна, че остри проблеми и интересни, с широки обществени измерения характерни съществуват и в света на юношите, че юношите мислят и могат да мислят върху тях.

И така според мен в повестта „Ваканция на изненадите“ проблемност не е постигната. Какво остава тогава? Остава истински реа-



Сцена от филма „Началото на една ваканция“

лизирана оная част от намеренията на Герчо Атанасов, която се отнася до добросъвестния външен показ на поведението на героите „два дни преди и двадесетина дни след започването на ваканцията“.

Разбира се, във всичко казано дотук повече или по-малко е отразено отношението и оценката на един читател и зрител, отдавна напуснал юношеската възраст. А повестта все пак е адресирана до младежите от последните класове на средните училища, които може би я четат, тълкуват и оценяват иначе? В един разговор със създателите на филма младите изпълнители на главните роли обаче еднородно заявяват, че сценарият (чийто първоначален вариант според неговия автор Герчо Атанасов е бил създаден почти точно по повестта) им се е сторил наивен, конфликтът и постъпките на героите — недостатъчно мотивирани. Това обстоятелство вече има твърде определено значение. И именно затова отношението и оценките на изпълнителите на образите във филма са били взети под внимание от авторите и са станали една от причините за ония различия между повестта и завършеното кинопроизведение, които се натрапват веднага.

Намирам за напълно естествено и необходимо да се върви към поправки и изменения на повестта, щом като се е стигнало до нейното филмово претворяване. Защото филмовото изображение по силата на своята специфична природа много ясно разкрива и подсилва слабостите на литературната основа. Но съм изненадан от посоката и смисъла, бих казал още, от безсилието на тия поправки и изменения.

По своята външно-действена, фабулна структура конфликтът

от повестта е останал непроменен и във филма: Петьо и другарите му бият риба с бомба, Елка ги изненадва и съзнателно ги издава.

От гледище на възпитаните у нас възгледи за изкуството въпросът, „какво е станало“ между младежите, е второстепенен и много по-несъществен, отколкото въпросът „защо е станало това“, какви мотиви са действували и как те се проектират в обществена плоскост.

В повестта си Герчо Атанасов се опитва да посочи тия мотиви главно в далеч несъвършения характер на Елка, който, макар твърде примитивно и недостатъчно, е обществено жалониран.

Разбира се, при работата си над филма авторите са почувствували примитивността, схематизма в образа на главната героиня и основателно са пожелали да го усъвършенствуват. Вместо твърде едносложните и открито проявяващи се в повестта качества на Елкия характер те са потърсили една, така да се каже, по-голяма диалектичност, по-голяма сложност и мотивираност на тия качества и на техните прояви. Как? Като са превърнали Елка от момиче, което постъпва лошо главно поради лошия си характер, в момиче, което обича и отреагирва сложната си обич към Петьо по начин, който самото то не винаги може да обясни, който се диктува от повече или по-малко интуитивни пориви.

Именно това искрено ме изненадва.

Трудно ми е да приема като правилен стремежът на авторите да усъвършенствуват образа на своята героиня по линията на неговото субективно-психологическо и биологическо мотивиране, а не по линията на едно много по-дълбоко, отколкото в повестта, обществено мотивиране. По този начин възможността за откриване и анализиране проблемите на нашето съвременно общество, отразени в характерите и взаимоотношенията на младото поколение, се измества от възможността за показване отношения между младежи от всички времена и общества. Не е проява на дълбокомислие в изкуството, когато проблемите на хората се схващат главно или преди всичко като възрастови проблеми, като проблеми например на шестнадесетгодишните, на двадесетгодишните, на четиридесетгодишните. Това фактически води до силно свиване сферата на реалистичното изображение на действителността и до депроблематизиране. Нима авторите на филма не са разбирали това? Нима не са си давали сметка, че по този начин не могат да захранят оная мисловна енергия у младия зрител, която се е така враснала в целите и стремежите на съвременното киноизкуство? Или и тук са плащали данък на априорни схващания за онова, „което може да се каже и да се разбере“ от адресантите на тяхната творба, и онова, „което няма смисъл или не следва да им се каже“?

Така или иначе, но фактът е налице: филмът не е отишел подалеч от повестта в осъществяване на намерението да постави проблеми и да провокира сериозен и самостоятелен размисъл у младите зрители. И доказателство за това, разбира се, не е само образът на Елка.

Какво остава тогава? Принуден съм да повторя: остава главно разходката с кинокамерата из ваканционните делници на „тия мо-

мичета и момчета“ независимо от наличието на такъв уж многозначителен по смисъл епизод, като тоя на събранието или на няколкократно прозвучаващата песенчица, в която се внушава мъдростта за значението на другарството.

Колкото се отнася до тая разходка — тя е реализирана наистина с неограничен размах и искрено увлечение.

Дебютът на Зако Хеския в игралното кино — филмът „Горешо пладне“ предизвикваше чувство на уважение, но заедно с това и желание за известна проверка на режисьора в следващото му произведение. Това желание произлизаше от обстоятелството, че изобразителният ключ, който Хеския приложи в своя първи филм, беше съобразен с някои съвременни схващания за киноформата, но не и с особения дух на мисленето и изразяването на Йордан Радичков — автора на сценария. И самата проблематика на филма не даваше широка възможност за установяване евентуалните особености, енергия и самостоятелност на гражданското мислене на режисьора. Във втория си филм — „Началото на една ваканция“, Хеския като че ли е избрал сценарния материал именно с оглед възможността за прилагане на готовия си и веднъж вече използван изобразителен ключ. Но особена ревност към проблематиката на предпочетен сценарий очевидно не е проявил. Това навярно е и една от предпоставките за незадоволителната му работа с младите актьори, които или не е имало какво да играят, или са се отнасяли с неразбиране и недоверие към онова, което все пак е трябвало да играят. Всичко това не е основание за скептицизъм, но е повод за изказване на някои опасения.

Боя се, че очевидният стремеж на режисьора да се изразява съвременно е значително по-силен от стремежа му да мисли върху проблемите на съвременната действителност. Боя се, че желанието му да прави кино силно доминира над разбирането, че киното е средство за откриване и анализиране на обществената действителност, за енергична и отговорна намеса в нея. С една дума — боя се, че той е в сферата на влиянието на ония тенденции в нашето днешно игрално кино, които раждат филми като „Мъже“, „Призованият не се яви“ или такава завършена посредственост като „Вечен календар“.

Дано следващите филми на Хеския докажат несъстоятелността на опасенията ми, дано „Началото на една ваканция“ се окаже случайност в биографията на режисьора.

Сценарий: Герчо Атанасов, постановка Зако Хеския, оператор Тодор Стоянов, композитор Борис Карадимчев. В ролите: Дили Бъчварова, Мая Драгоманска, Крум Ацев, Катя Филипова, Тодор Павлов и др.

„МАГАЗИН НА ГЛАВНАТА УЛИЦА“

Сценарий: Л. Гросман, Ян Кадар и Е. Клос, режисьори: Ян Кадар и Елмар Клос, оператор: Владимир Новотни, в главните роли: Ида Каминска, Йозеф Кронер, Франтишек Зварлик и др. Производство — „Филмова студия Барандов“ — Прага

Чехословашките кинорежисьори Ян Кадар и Елмар Клос са творци с изявено предпочитание към гражданската проблематика, към актуалните човешки проблеми, към въпросите на деня (Те са създатели на известните и у нас филми „Смъртта се нарича Енгелхен“ и „Обвиняемият“. В своя последен филм — „Магазин на главната улица“ — Клос и Кадар ни връщат към Втората световна война, но не за да ни разкажат с нов патос за битките, за зверствата, за еврейската трагедия, а за да поставят въпроса за отговорността на човека, за виновността на обикновените, добри хора, които позволиха да ги излъжат, да ги направят съучастници в насилието и зверствата. Филмът е адресиран към всеки човек, който няма смелост да се съпротивлява на беззастенчивостта, в каквито и форми да се проявява то.

Героят на филма Тоно Бртко (тази роля се изпълнява от талантливия чехословашки актьор Йозеф Кронер) няма маниери на шурмовак — фашист, лишен е и от расови предразсъдъци. Но той прави компромис, фатален нравствен компромис, заради който заплаща с живота си. Приел да стане аризатор, Бртко се оказва в трагикомично, двусмислено положение: старата стопанка на еврейското магазинче, което той получава като „подарък“, дори не разбира какво означава тази дума „аризатор“. В образа на пани Лаутманова откриваме обобщен, символичен смисъл; пред нейната нравственост и устойчивост фашизмът е безсмислен.

Като анулират по такъв начин конфликта между „господаря“ и жертва-

та, авторите прехвърлят противоречията изцяло у Бртко. Не, те не създават интелектуална драма; героят не анализира собствените си постъпки, не раз-

съждава и за последствията от тях. В началото той само се раздвоява между добродушието и егоизма, между алтруизма и алчността. (В грижите си за пани Лаутманова Бртко е много естествен, отколкото в ролята си на аризатор.) Трагикомичната ситуация обаче преминава в чиста трагедия. Бртко е в плен на обстоятелствата, разкъсан между задължението да предаде старата еврейка и между човешкото си право да я спаси. Неговата драма нараства естествено през ужаса и страха до физическото самоубийство. Веднъж направен, компромисът унищожава човека, разрушава личността.

В този филм няма изключителни герои, няма и остро драматични събития. Под сянката на новопостроената кула с фашисткия знак малкото провинциално градче е приспано от политическата си пасивност. (Единиците, които правят изключение, се сблъскват с фашистката безпощадност, но това е оставено на по-задан план.) Тук и евреите изселват сякаш без особени жестокости, просто по установения ред. Всичко е изобразено в туширан, спокоен тон, дискретно, външно уравновесен ритъм. Една трагична човешка съдба разкрива дълбоко жестоката действителност, изобличава равнодушието и пасивността към злото. Епилогът на филма — не действителен, стилизиран, поетичен — е израз на авторовото убеждение, че хората, добрите хора имат право на хармония и щастие само ако останат верни на високите човешки принципи.

На Международния кинофестивал в



Кан — 1965 г. полската актриса Ида Каминска, която изпълнява ролята на пани Лаутманова, получи най-високо отличие.

Няколко дни преди появяването му по нашите екрани филмът „Магазин на главната улица“ получи наградата „Оскар“ за най-добър чуждестранен филм през 1965 година.

„ДОКАТО ЖИВЕЯ“

Сценарий: Михаел Чесно-Хел, режисьор: Гюнтер Райш, оператор: Хорст Бранд, музика: Ернст Майер, в главните роли: Хорст Шулце, Людмила Касянова, Рита Крикс, Михаил Улянов и др. Производство на ДЕФА, Берлин, 1965 г.

Филмът е посветен на живота и делото на големия германски революционер и общественик Карл Либхкнет. Не претендира за пълна изчерпателност в проследяването на жизнената му съдба, а акцентът е поставен върху събитията от времето на Първата световна война, когато особено ярко се изявява гражданската смелост и бунтарска непримиримост на пролетарския вожд.

Нужно е да се отдаде дължимото на създателите на филма за грижливото и точно проучване на фактите, свързани с биографията на К. Либхкнет, за старанието им да не напускат сигурната основа на документалната достоверност и да не се поддават на изкушенията на догадките и белетризираните предположения. Не оставаме чужди и на опиеността им от светлата личност на големия човек и революционер, на дълбокото им чувство за признателност, на преклонението им пред заветите на великото дело.

И все пак решителни възражения се надигат у нас и ни пречат да приемем произведението на германските кинематографисти за сполучлива творба. Мисля, че преди всичко вината е в неестествено приповдигнатия патос, с който ни се поднася повествованието. Патос, който не блика от мащабността на революционната романтика, а крие зародиша си в напомпаната публицистична възторженост на весниците. И нещо друго: личат остатъците от някои порочни тенденции на далечното минало, когато личността на историческия герой се обкръжаваше с ореола на необикновеното, той се поставяше с няколко стъпки по-високо от останалите. Това отдалечава образа от непосредстве-



ността, противопоставя го по своеобразен начин на обкръжението. Германските другари не са съзрели в тях по-верния и по-действения път за сближаване с великите образи от миналото. Простотата на поведението, която не само че не снизява мащабността на подвига, на мислите, а напротив — подчертава ги, стопля ги.

Сега филмът остава да въздействува преди всичко с познавателните си качества, с верността си на историческите факти.

„РАЗДЕЛЕНО НЕБЕ“

Сценарий: Криста и Герхард Волф по романа с едноименно заглавие на Криста Волф. Постановка: Конрад Волф. Снимки: Вернер Бергман. Музика: Ханс-Дитер Хозала, в главните роли: Рената Блуме, Еберхард Еше, Ханс Хартлоф и др.

Името на кинорежисьора Конрад Волф, автор на такива творби като „Лиси“, „Професор Мамлок“, „Звезди“ (известната българо-германска продукция) и др. ме накара да очаквам среща със сериозно произведение на изкуството. Основания за подобни надежди можеха да се съзрят и в драматургичния материал, възникнал на базата на книга, ползваща се с голям успех в родината си и събудила широк обществен отзвук.

И в този си филм Конрад Волф отново се насочва към жизнено важен проблем за германската нация, отново в центъра на вниманието му са въпроси, които занимават съзнанието на всички граждански съсловия. И отново честно и смело, без всякакви следи от прекамерена дипломатичност той навлиза дълбоко в анализа на изследваните проблеми, не отминава неща, от които боли. И също тъй отново е верен на стремежа си да разкрива действителността без вся-

каква подправеност, нетенденциозно, без насилствено търсене на изходи, които могат може би да защитят една вярна мисъл, но не намират покритие с логиката на живота.

Същевременно този последен филм на Конрад Волф го разкрива и от една друга страна — очевидни са експериментаторските настроения, които са го обхванали при диренето на експресивен филмов израз, при търсенето на такива похвати, които да дадат възможност да проникнем в цялата сложност на вътрешния живот на героите му Манфред и Рита. Цялата онази обърканост и комплицираност на конфликта между тях, която ги довежда до задънена улица, до невъзможност нито да продължат заедно, нито решително да се разделят, го е заставило да потърси и съответна филмова форма, в която също тъй нещата да не са поднесени категорично, а в тях да се съдържа многозначността на действията и мислите, да се долавя наличието на противоположни изходи, да се даде възможност за раждането на верига от асоциации у зрителите. Няма съмнение, че в диренето на подобен филмов изказ Конрад Волф се е ползвал от уроците на режисьори като Ален Рене, Антониони, Трюфо, които обогатиха възможностите на киното да прониква в най-дълбоките гънки на интимния живот, да приобщава публиката към богатия вътрешен свят на образите от екрана.

Целият този неспокоен експериментаторски дух ни е крайно симпатичен, той е доказателство за творческата младост на Конрад Волф. Но също тъй не можем веднага да не отбележим, че хубавите му намерения в много случаи не се увенчават с очаквания успех. Очевидно е, че ред стилови похвати не са родени от дълбока органична потребност, а че с тях се опитва да се постигне нещо с целия риск, който се съдържа при

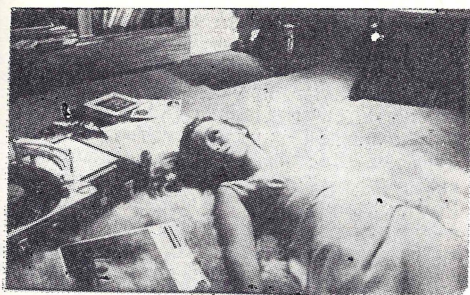
всяко изпробване. Ефектни и професионално вещо осъществени неща си остават само като доказателство за висока филмова култура, но не си кореспондират вътрешно със същността на драматургията, с характера на конфликтите. И може би именно заради това от филма вее някаква студенина, ние не сме приобщени до такава степен с неговите герои, че остро да изживяваме тревогите и мъките им, да усетим с цялата дълбочина трагичността на конфликта, който разделя не само тях, но и синовете на цяла една нация, разделя на две един народ.

„КЛИМАТИ“

Сценарий и диалог: Р. М. Арло, Ален Деко, Бернар дьо Фалоа, Стелио Лоренци и Мишел О'Глор. Постановка: Стелио Лоренци. Оператор: Роже Фалу. В главните роли: Марина Влади, Емануел Рива, Жан-Пиер Мариел, Александра Стюарт и др. Френско-италианска продукция.

Този филм е овободна и смела екранизация на известния роман на Андре Мораа. Литературното произведение е трактувано в съответствие със съвременния бит и ритъм на живот. Изборът на този роман говори за способността на Стелио Лоренци (работил досега предимно като телевизионен режисьор), да открие основното жизнено начало в едно произведение, което носи белезите на друго време, на друга динамика и на един по-стар литературен маниер. Впрочем както в романа, така и във филма човешките отношения са видяни в най-личен план; съвременното осветляване на личните съдби също не е внесло обществен аспект. В този смисъл филмовата версия само пренася в наши дни сложния психологически тезис на Мораа. Този тезис има няколко страни. Едната от тях е: „човек придобива характера на съществото, което обича“; другата: „човек е верен на типа психика, която най-напред е обичал“. И третата страна, която е обобщение на първите две: „нашите воли и нашите съдби свирят винаги в различни тактове“. Познавач на съдоносните сцепления на силите, действащи в дълбочината на човешкото сърце, Мораа затваря в трагедия борбата между волята и съдбата. Интересът му към човека е тясно субективен; той иска да открие метафизичес-





зависел, съгъдени композиции. Това е в унисон със стремежа на режисьора към съсредоточаване в душевните движения на героите. Но въпреки всичко през цялото време, докато гледаме филма, не ни напуска усещането, че от произведението на Мороя са останали само жалоните, опорните точки; във филма до голяма степен отсъства именно „климатът“, отсъстват бавните интонации, широкият и детайлиран размах на психологизуването, характерен за прозата на Мороя.

ките тайни на психологическата структура.

Съвременният зрител, който изисква диалектическо разглеждане на личните съдби, се съпротивлява на този статичен, в известен смисъл идеалистически тезис. Там, където Мороя намира оправдание в интуицията, ние търсим потвърждения на логиката. По силата на логиката в света на неговите герои откриваме заразата от отчуждението — една от сериозните болести на буржоазното общество. Героите на Мороя са способни на любов, но не са способни на взаимна любов. Техният стремеж към щастие е неосъществим, любовта им е лишена от крепкото и пълно чувство на радост; съпричастие то на душите е невъзможно. И все пак филмът, както и романът, е чужд на съвременното твърдение на буржоазното изкуство за всеобща атрофия на присъщите на човека нормални, здрави чувства. Философията на Изабела изглежда авторската концепция към едно по-рационално начало; в известен смисъл тя опровергава идеята за „типа“ на обичайния човек, а така също и другата — за фаталното противоречие между волята и съдбата. Тази героиня твърде много печели за своите позиции от изпълнението на голямата френска актриса Емануел Рива.

Храбро заемайки се с високата проза, Лоренци правилно започва работата си с избора на актьорите. Както Емануел Рива, така и останалите изпълнители — Марина Влади, Жан-Пиер Мариел и Александра Стюарт покриват нашите представи за героите с правдиво и точно физическо самочувствие, с пълнота на живота. „Климатът“ на техните взаимоотношения е изпълнен с трепет и чувствителност, с ежесекундна еманация на любовта.

Що се отнася до режисьорската работа, тя е стилистически издържана в техниката на едно почти телевизионно изображение: интериор, центриран ми-

„ТРИ“

Сценарий: Александър Петрович и А. Исакович. Режисьор: Александър Петрович, оператор: Томислав Пинтер, в главните роли: Бата Живоинович, Али Ранер, Слободан Перович и др. Производство „Авала-филм“ — Белград

На миналогодишния национален югославски кинофестивал в Пула филмът „Три“ получи първа награда за режисура. В справедливостта на тази награда се убеждава дори и най-непросветеният в тайните на киноизкуството. Създателите на филма — режисьорът Александър Петрович и операторът Томислав Пинтер използват всички възможности на съвременната кинотехника, сменят плановите и ракурсите с такава динамика и смелост, каквато рядко сме виждали на екрана. И при това нямаме право да ги обвиним в самоцелно експериментирание и самолюбование на майсторството. Техническата сложност е обмислена от многоплановата, вътрешно комплицирана драматургия.

Трите новели, обединени във филма, са екранизации на три разказа от известния съвременен югославски белетрист Антони Исакович. В своето творчество Исакович се интересува преди всичко от сложните морално-психологически проблеми, от интимните човешки дилеми и изпитания в трагичните моменти на войната и съпротивителната борба. Героят на трите новели е един и същ човек, но сюжетно те са независими. И в трите случая той е изправен пред лицето на безсмислената жертва, на неслепата човешка омърт, поставен е в невъзможност да прояви доблест и героизъм в защита на жертвите, макар че вътрешно е готов за това. Поотделно всеки от случаите, които стоят в основата на новелите, звучи достоверно и убедително, но трите, обединени в едно, създават усещане за тенденциозно деге-

роизиране на личността, за прекалено усложняване на човешката психика. Ми-навайки от една новела в друга, геро-ят не претърпява развитие към актив-ност: ако в първата, макар и плахо, той все пак издига глас срещу несправедли-востта, в третата е почти напълно ре-зигниран. И все пак авторите не стигат до крайност. Те са потърсили сериозна и убедителна мотивировка за поведе-нието на своя герой в обективните об-стоятелства. В такъв смисъл тяхната крайна цел не е да дискредитира човеш-ката личност, а да произнесат присъда над жестоката военна действителност, в която понякога личната отговорност и активност се обмисля от големите кон-фликти, от масовата психоза, от воен-ните команди. Един път срещу героя се изправят изплашената от войната тъп-па и тъпата военщина, втори път — оз-верени и силни фашистки оккупатори.

В третата новела срещу неговите сим-патии и великодушна хуманност стоят неумолимите закони на възмездие. В тази новела поведението на героя е най-сложно, а обстоятелствата най-малко изяснени и тъй като тя е последна, то-ва се отразява неблагоприятно върху об-щото идейно и философско звучене на филма.

Разказите на Антони Исакович, в то-ва число и екранизираните в този филм, са изпълнени с визуални метафори, ин-тересни за осъществяване на киното. Редом с това обаче той повествува и с помощта на достоверни детайли, а не се отказва и от традиционните драма-тургични ефекти. Затова във филма съ-седствуват експресивната фактура (ра-зиграването на мечката), „документал-ните“ снимки на тъпата от хора на га-рата и графичната стилизация (гонитба-та в блатото). От трите новели стилово най-чиста и строга е втората.

„ПЕТЕРБУРГСКА НОЩ“

Сценарий: С. Рошал и В. Строеза [по едноименното произведение на Ф. М. Достоевски]. Режиcьори: Гр. Рошал и В. Строева, оператор — Д. Фелдман, в главните роли: Б. Добронравов, А. Го-руньов, К. Тарасова, Л. Орлова и др. Производство Москинокомбинат — 1934

През месец април по нашите екрани се появи и един филм на тридесет и две години. Филмът на известния съ-ветски режисьор Григорий Рошал „Пе-тербургска нощ“ е създаден през 1934

г. — времето, когато се усвоява зву-кът; да се създаде музикален филм в това време е цяло геройство. Когато творбата била представена на екрана, мненията се разделили на две: едни го обвинявали в мелодраматизъм и из-мяна на Достоевски; други оценявали високо свободната интерпретация на Рошал, музиката на Кабалевски в из-пълнението на Давид Ойстрах и игра-та на актьорите.

Съвременният зритель, далеч по-виз-кателен към филмите от така нарече-ния музикален жанр (към които услов-но можем да причислим и „Петербург-ска нощ“) и към кинопреработките на Достоевски също открива някои непре-ходни качества на филма: отличния монтаж, стройния ритъм, атмосферата на стария Петербург...

„АКРОБАТИ“

Сценарий: Я. Илясов, А. Ташкетбае-ва. Режиcьор — Р. Батиров. Оператор — Д. Фатхулин. В главните роли: Р. Хам-раев, Рустам Сагдалаев, И. Джантурин и др. Производство — Узбекфилм

След фестивала на младите съветски кинорежисьори, чиито филми очарова-ха зрителя с дълбочината на мисле-нето, с новата си стилистика и с из-искания вкус, появяването на този филм в централните столични кина бу-ди известно недоумение. Той наистина не е лишен от благородно преклонение пред героизма на обикновените хора, от своеобразната атмосфера на Сред-ния изток, но действително и динамика-та в него се граят върху наивни си-туации, които извикват онизходително умиление, а не сериозен интерес и на-прежение.

„ЛЮБОВТА Е ЗАБРАНЕНА“

Сценарий: Г. Палаши и Т. Рени [по новели на съвременни унгарски беле-тристи]. Режиcьор — Тамаш Рени, опе-ратор — Ото Фаргач, в главните роли: Мари Тьорочек, Тери Тордай, Илдико Печи, Анамария Силваши и др. Произ-водство — Игрална студия — Будапеща

„КОЙ КАКВО МОЖЕ“

Сценарий — Ференц Йорши; режи-сьор — Тамаси Фейер. Оператор — Ищван Хилдебранд. В главните роли: Гюла Бодроги, Анамария Силваши, Мо-ни Киш, Ференц Зенте и др. Производ-ство — Игрална студия — Будапеща.

Като изключим няколко филма, съз-дадени в експерименталната студия



„Любовта е забранена“



„Кой какво може“

„Бела Балаш“, усилията на унгарските кинематографисти да открият в живота на съвременните младежи своеобразната романтика, да намерят кинематографичните проекции на техните ду-

шевни преживявания, на новата динамика и новото светоусещане все още не са дали сериозни резултати.

Филмите „Любовта е забранена“ и „Кой какво може“ са младежки комедии, но те не излизат от сферата на конвенционалните представи за този жанр. Хуморът в тях е лишен от подтекст, от подводно течение. Интригата в „Любовта е забранена“ е построена върху баналната метаморфоза на заклетите ергени във влюбени кандидати за женитба.

...Тук естествено си спомняме мисълта на Станиславски, че за да бъде добра една комедия, в нея трябва да има елементи на сатира.

„ПОРАЗЯВАЩАТА РЪКА“

Сценарий: Ладислав Фодор и Роберт Щемел. **Режисьор** Хуго Фрегонезе, **оператор** — Зигфрид Холд, в **главните роли:** Лекс Баркер, Пиер Брис, Далма Лави, Ралф Волтер и др. **Съвместна продукция на Западна Германия, Италия, Франция и Югославия.**

Цветният широкоекранен западно-германо-италиано-френско - югославски филм „Поразяващата ръка“, създаден по мотиви от произведения на Карл Май, не извика въодушевление дори у най-запалените почитатели на романтиката и приключенията. Може би това е естествено изчерпване на интереса към подобен род филми, които напоследък зачестиха по нашите екрани. А всъщност в известни отношения този филм е интересен опит да се осмисли по новому творчеството на Карл Май, като се акцентува повече върху идеята за расовото равенство, за равноправието между хората.

Материалите в рубриката написаха: **Вера Найденова** — „Магазин на главната улица“, „Климат“, „Три“, „Петербургска нощ“, „Акробати“, „Любовта е забранена“, „Кой какво може“, „Поразяващата ръка“ и **Атанас Свиленов** — „Докато живея“, „Разделено небе“.



СЕРГО ЗАКАРИАДЗЕ

Един стареещ човек с побеляла брада, тромава походка, мълчалив, със зареен поглед между лозите върви и сякаш не чува онова, което говори жена му.

Той отива на фронта, при ранения си син...

Внушението от тези първоначални кадри на филма, от този своеобразен мълчалив пластичен монолог на актьора е толкова силно и покоряващо, че остава като доминанта и сега в спомена за образа на Георгий Махарашвили, пресъздаден от Серго Закариадзе. Защото още тук се срещаме с органическата естествена цялост на образа, намерила покритие — нещо повече, — сляла се с неотразимото обаяние на една актьорска личност. Махарашвили на Закариадзе ще си остане такъв и до края на филма; мълчанието ще бъде понякога смешна мълчалива важност, тромавостта ще се почувствува още по-силно в атаката. Характерът ще варира — ще открива нови неща, ще изстрадва стари, но всякога неговите проявления ще са зримо конкретни, индивидуално точни за образа на Махарашвили. От първия до последен кадър ще имаме точното усещане за съдбата и духовната същност на един определен герой. Да, превъплотението е пълно, постигната жизнена достоверност (почти автентичност) е абсолютна. Но да кажем само толкова, значи да признаем само половината от силата на образ, създаден от Закариадзе...

Тромав и непохватен, смешен и даже нелеп е този стар, небръснат войник сред хаоса на сраженията. Иначе не би могло и да бъде. Той е селянин по бит и душа, а става войник по жестоката принуда на времето. Махарашвили е дошъл на този свят за друго — да отглежда лозя, за да налива вино, да бави внуците, за да играе темпераментна лезгинка на сватбите им. А войната нищо не ражда, на нея нищо не се отглежда — тя стъпка лозите и пресушава калкумите с вино, еничарски разделя човека от земята, от природата. От начало до край Махарашвили (Закариадзе) не я разбира, не я приема, отрича я. Отрицанието черпи импулси в естествения хармоничен живот и затова може би героят стига до изградения извод, че пътят за връщане към естественото и хармоничното минава през неумолимото разсичане на този страшен възел. Още повече, че любовта към земята е свързана с понятието Родина.



Серго Закариадзе във филма „Бащата на войника“

Всъщност темата за деформиращата античовешка природа на войнзта не е нова — най-малко пък за съветското киноизкуство. Но онова, което идва като внушение от филма „Бащата на войника“ и най-вече от актьорския образ на Закариадзе, не е просто, механично повторение на казани неща. Творческата позиция на автора има корен в тревогите на нашето съвремие и точен адрес към това съвремие. Изпързнен от своето естествено състояние, попаднал някак случайно във водовъртежа на войната, преживял тежки часове, видял жестокост и отмъстител за нея — все пак Махарашвили на Закариадзе се съхранява вътрешно цял, душевно съизмерен. У него няма спзматични гърчове, породени от абсурда на заобикалящото го, той не познава страха и раждащата се от него жестокост. Закариадзе си остава бащата на войник или по-точно — бащата на войниците (така както Альоша Скворцов си остана любещият син). Спомнете си сцената, в която танковете изпомачкват лозето; героят е преминал през десетки сражения, но и сегз, в края на войната, е готов да се бие даже със своите, за да запази лозите. Както се писа някъде, в тая сцена Закариадзе не е вече само тромав и детски наивен — той е силен и прекрасен в своето чудачество. И така не толкова „войнишкото“, което превзема траншеи и крепости, а природно съобразния творчески труд — ето (да се изразим с езика на театъра) истинското зърно на образа, пресъздаден от Серго Закариадзе.

В края на двадесетте години. В Шкловски обясняваше причините за успеха и хипнотичното въздействие от екрана на популярната за времето си грузинска актриса Ната Вачнадзе с чистотата на етнографическия тип. Серго Закариадзе носи в себе си тази „етнографическа чистота“. Струва ми се, че тя завършва и закръгля успеха на актьора, привнасяйки допълнителна истинност и автентичност на поведението му. Ако разграничим понятието от неговия фотографически смисъл, ще открием зад актьора душевността на грузинеца. При абсолютната си жизнена достоверност Закариадзе е някакси орнаментален, източно пищен в жеста си, рязък

в контрастите. Добродушието съжителствува с хитростта, наивитетът — с „притеглянето на кантар“. И още нещо (може би най-важното), което актьорът така добре е изразил в едно интервю: „В Грузия човек, както никъде другаде, е така близък до природата. И природата му е сродна. В това е своеобразието на моя народ. За да го изиграеш дълбоко и вярно, трябва да постигнеш характера на народния живот. От детство на нас ни говорят и това е всъщност така, че човек живее, за да познае и обясни законите на природата. А остарявайки и поумнявайки, забелязваш, че и самата природа много вярно може да обясни човека. Такъв например като стареца от филма „Бащата на войника“.

Бях споменал, че да се задоволим само с констатацията за свършеното превъплотение на Закариадзе, значи да кажем твърде малко, почти нищо, да покажем едва ли не неприлично снисхождение към таланта му. Защото той не направи само „чудесна роля“, не създаде просто обаз, движейки се като слепец единствено по авторските указания. Актьорът пресъздаде нещо свое, интимно, нещо, което вълнува него и което той открива като застинал въпрос в очите на нацията, на съвременниците си. А това в края на краищата означава, че образът на Георги Махарашвили не е само демонстрация на актьорското майсторство, а белег за вълненията на един съвременник, израз на простото човешко въждеделение, на надеждата за цялост, хармония, за мир.



МИХАИЛ УЛЯНОВ

Филмът „Председател“ (сценарист Ю. Нагин, режисьор А. Салтиков) за ролята на Трубников, от който Михаил Уляно в получил Ленинска награда, още не е видян от нашия зрител. Но от няколкократните гостувания на вахтанговци и от редица филми българската публика добре **познава** своеобразния талант на този актьор. Яростно трагедийният Рогожин („Идиот“), вътрешно събрания Сергей („Иркутска история“), целеустремено увереният Бахиев („Битка по пътя“), или пък незуйтски добронамереният Биков („Тишина“), остро ироничният Бритела от приказката на Гоци — това са все познати жалони на една интересна актьорска биография. Ако трябва да обобщаваме актьорския опит до Егор Трубников, бихме споменали за неотразимото впечатление, че всички създадени образи са някаква странна метаморфоза на един конкретно осезаем човешки тип. В осъществяването си нему всякога е трудно, защото той не познава златната среда, заобиколните, легатни пътища към целта — отдава се цял и в подвига, и в предателството, безкомпромисен е като изобличител, неистов е като саморазобличител. Вахтановското кредо, вахтанговския темперамент събират разхвърлените по сцената и екрана образи и от обикновена хронология ги превръщат в стил, в понятие. Егор Труб-



Михаил Улянов във филма „Председател“

ников е най-хубавата роля на Михаил Улянов. В нея достойнствата на актьорския талант са придобили една допълнителна интензивност. Бахирев, Сергей и Кайтанов от „Доброволци“ неколккратно са откривали за актьора характера на неговите връстници, на съвременниците му. Сега, след „Председател“, разбираме, че те не са били случайни ескизи към бъдещото платно, волни предпремиерни екзерсизи, а изстрадан опит, необходим, за да се появи характер като Трубников.

И филмът „Председател“ не се появи на пусто място. Всеки би могъл да изреди заглавия на романи, пиеси или кинокартини, построени на същата фабулна основа като на „Председател“: в изоставаш колхоз е назначен нов ръководител, преодолявайки инертността и неверието у хората, той успява да го издигне между челните. Приемствеността е очевидна, но има и нещо, което отделя филма от потока на познатото, шаблонното. В случая сюжетната канава не само разкрива суровата истина за колхозната действителност, но и обаладава чертите и силата на определена историческа конкретност. В ней-общи линии това би могло да се отнесе и към образа, пресъздаден от Улянов. Трубников на Улянов се завръща от фронта не само физически осакатен, като че ли някъде в страшния огън на сраженията са изпепелели благата дума и кротката доверчивост към хората. Той заварва едно село, в което хората са оглушели и ослепели за смисъла на своя труд. За него възстановяването на колхоза означава събуждане на естествената човешка реакция, възстановяване на достойнството. Само не си го представяйте като добродушна сантиментална няня! Напротив. Уляновският Трубников е остър и гневен, твърд и безкомпромисен — шокът се лекува с шок. Срещу обезвереността той застава със своята безгранична вяра. Тя е толкова всеобхватна и така свята, че той не може да ѝ прдаде участта на клубна агитация, на наставническо убеждение. За него предварително понятието „възстановяване на колхоза“ е загубило прагматичното значение и се реализира във висшия смисъл — като събуждане и съхраняване у хората на вярата в съветския строй, в социализма. Това е източ-

никът за повишения ритмичен тонус, за вътрешната напрегнатост и целеустременост на актьорския образ. Улянов не опипва, а хваща яко предметите, не влиза, а връхлита в кадъра, гласът му е равен, но остър като нож, казаните думи са наистина „хвърлен камък“. Нерядко в дълбоките, сякаш вкопани в скулистото лице очи ще се прокрадне лукава усмивка, дружеско одобрение или подкрепа, съчувствие или съжаление. Но това са краткотрайни бликове, сякаш издебнати мигновени проявления на една упорито прикривана същност. И отново „кракът е настремето“ и пак гласът се извисява като за проповед.

Странни са пътищата на асоциациите, но сега, когато се връщам към ролята на Улянов, кой знае защо си спомням за изпълнението на Бабочкин в „Чапаев“. Осъзнавайки качествената разлика, склонен съм да си обясня връзката с дълбокото вътрешно сходство на актьорския темперамент. Както при Бабочкин, така и при Улянов онова, което най-силно покорява, е органическата цялостност на героя. Нему са чужди психологическата раздробеност и скрупулното самоанализиране...

Подчертавам тези черти в актьорското изпълнение на Улянов, за да стане зримо по-осезаем създаденият от него образ, за да се усети по-добре неповторимостта и актьорската индивидуалност. Но Уляновският Трубников съвсем не е еднолинеен, абстрактно-плакатен портрет, а достатъчно сложен реалистически образ. Може да звучи като парадокс, но именно фзнатичната вяра и увлечение на Трубников усложнява характера. Получава се силният и неочакван обрат, трагичното-внушение: слабостите на Егор произтичат като пряко и логично продължение на неговият характер. Героят остро чувствава, че вината за студената стена, която понякога се изправя между него и съселяните му, е само негова, че понякога суровостта му го отвежда близко до Калоевци. Куражът на сценарист, режисьор и актьор е в това, че те не се заемат да реабилитирват или оневиняват и още по-малко да идеализирват своя герой, а остават верни на времето, на историческата правда. Цената на тази правда е твърде висока, но в нея са заключени силата на съветското общество и... живецът на изкуството.

Филмът „Председател“ е спорна творба. Безспорна е интерпретацията на Михаил Улянов. Излишно е да изреждам отделните епизоди, в които актьорът се издига над авторския замисъл, коригира го, полифонизира го, обогатява го. Но най-важното — както отбелязаха в съветската критика — създаденият от Улянов образ трябва да накара да се замислят онези, „които се надяват да намерят ключа към образа на положителния герой, строейки този образ върху щатното разписание на предписаните му добродетели: най-напред чувствителност, след това — непримиримост, най-напред разпаленост, след това — разсъдителност и т. н., защото Уляновският Трубников най-добре напомня, че умозрителността в подхода към характера на съвременника е безплодна“.

ИВАН ДЕЧЕВ

6 италиански филма

За някои от шестте филми, прожектирани у нас през Седмичата на италианския филм, ще бъда лаконичен — с много от съжденията в статиите, публикувани още през април във вестниците, съм напълно съгласен. Ще си позволя да се разпростра по-широко там, където мисля, че има по-големи основания за различни мнения и оценки. И ще разглеждам филмите по реда на личните ми предпочитания.

„ЕВАНГЕЛИЕ ОТ МАТЕЯ“ — реж. Пиер Паоло Пазолини

Искам да защитавам този филм. От всички възможни обвинения и всички неприятели, полуприятелите и страхливи приятели отляво. От неприятелите му отясно не искам да го защитавам. Тяхната ярост ми доставя радост.

Най-объркващият пункт е, че авторът на това кинематографично евангелие е марксист. „Как така, откъде накъде — марксист, пък прави на кино евангелието!“ — сме склонни да се възмущаваме. Вместо да изправим въпроса на краката му: „Ако все пак един художник с марксистически мироглед се нагърбва с такава творческа задача, какви са действителните му съображения и намерения?“ Би могло да се започне с изявления на самия Пазолини. Но нека разгледаме подхода му към материала и получения вследствие на това резултат, а авторските изявления да използваме като допълнително осветление.

Много съществен за разбирането на подхода към материала е изборът именно на първото от четирите евангелия — от Матей. Едно съпоставяне на евангелията ни изправя пред силната изява в Матеевото на три важни елемента: историзъм в разкриването на епохата, народностен дух и здрава сюжетна конструкция в обективно-повествователния тон на хрониката. Пред тази очевидност намеренията на художника-марксист са извън всякакво подозрение в двусмисленост: епично-драматична хроника на живота на един народ през определен исторически период. Още в тази формула ясно прозира стремежът към демистификация, която по най-парадоксален начин се реализира в стриктното следване на ситуацията и текста на евангелиста. По-нататък ще се опитам да разкрия хитрия механизъм на „стриктното следване“, на моменти звучащо най-неочаквано чрез някои леки акценти, но засега трябва да признаем, че видимостта на това следване е извънредно силна, а в основни линии то е действително. Ето един белег, който за много хора се оказва достатъчен за квалифицирането на филма като „религиозен“ и „илюстративен“. Филмът не може да бъде илюстративен, защото, както вече видяхме, се изгражда върху определена авторска концепция. Но вече е уместно да се даде думата на Пазолини: (на въпроса как се отнася неговият филм спрямо американските филми с аналогични сюжети): „Разликата е основна. Операцията е стилистически напълно различна. В моя филм преобладава поетичното търсене, докато в работата на американските режисьори главното търсене е илюстративното.“ (Интервю с Луиджи Фачини и Маурицио Понци, сп. „Филмкритика“, бр. 156—157). Пазолини изяснява, че иска да остане верен на Матей от естетически съображения (за да акцентира

епичния дух на разказа), а също защото му се струва най-верен исторически и добавя: „Аз не искам да правя в общо живота на Христа, да компилирам евангелията и да реконструирам живота на Христа; искам да правя точно евангелието на Матей и останах верен на тази си идея“ (Същото интервю). Оказва се, че точното следване не е илюстративност, тъй като отговаря на авторската концепция, а даже напротив — воюва с илюстративния подход. А дали точното следване на евангелието задължително прави филма религиозен? Спомням си, че преди няколко години най-големият киновраг на католицизма, на християнската религия вобще и на християнизма като философия и човешко поведение — Луис Бунюел — беше казал: „Една от големите ми мечти е да направя филм за Христос, като следвам точно евангелието. Това ще бъде едно брутално изображение на Христос, ще бъде един експлозивен филм.“ (Цитирам по памет.) Пазолини изпревари стария майстор. Но на какво се дължи удивителното съпадение на концепциите? Разбира се, на отличното познаване на материала. Оголеният скелет на поредицата от събития съдържа сериозни предпоставки за демистификация. Разбира се, с уговорката, че „стриктното следване“ на евангелието предвижда операцията „оголване на скелета“. И какво се оказва, когато останат сухите факти? Че в поведението на Христос пероблаждат действието, а не съзерцанието, решителността, а не упованието в небесния отец, силата на волята, а не примирението. Всички тези качества Пазолини обединява в неукротимия бунтовен дух на един смел народен трибун и вожд и демистификацията е извършена. Създаваният векове от религията образ на божия син рухва. Остава единствено образът на сина човечески, който всъщност ще се слее в съзнанието ни с другите многобройни образи на човечески синове, загинали в многовековната борба на хората за освобождение. И ето че в резултат евангелието от Матей, реализирано във филма „Евангелие от Матей“, се е превърнало в епопея на народните страдания и гняв!

Много голяма роля в демистификацията на евангелието, в превръщането му в народен епос играе актьорският типаж — изключително постижение на режисьора — начело с Енирике Ирацоки (поразително е още физическото несъответствие на този необикновено темпераментен и необикновено мургав Христос със строго установения канонически образ) и майката на Пазолини в ролята на старата Богородица.

Чух хора, които се възмущаваха от „неприличната дързост“ на Пазолини да използва за една „църковна история“ революционна и руска народна музика. В действителност тази музика се превръща в могъщ съюзник на режисьора, в един от най-силно въздействащите компоненти на филма.

Отправяйки посланието на своята творба и към верващите, Пазолини е трябвало да отчете и някои по-специфични изисквания. В цитираното интервю той подчертава: „Но аз мисля, че филмът трябваше да има (и се надявам, че има) известна функция от смъртно религиозен тип, функция на диалог с тези, които правят от религията своя идеология.“ Спазването на това изискване е в тясна връзка със сложната поетично-образна система на филма, с прилагането на „непряката свободна реч“ — термин, широко въведен от Пазолини в познатото на читателите теоретическо изследване върху поетичното кино. Ето как Пазолини обяснява този феномен: „Аз не можех да построя евангелието като класически разказ, защото не съм вярващ, а атеист. От друга страна обаче, исках да снимам „Евангелие от Матей“. Значи, трябваше да разкажа една история, в която самият аз не вярвам. И така, без да го искам точно, трябваше да преобърна всичките си кинематографични изразни средства и в резултат се роди тази стилистическа магма, която е присъща на „поетичното кино“. Защото, за да мога да разкажа евангелието, аз трябваше да се превъплъщавам в душата на някой вярващ. Точно това е непряката свободна реч: от една страна, разказът е видим от моята гледна точка, от друга страна, от гледната точка на един вярващ... Отношенията между мен и този вярващ не са нормални. Това са конфликтни отношения... Според мен има един момент, където равновесието е нарушено: когато Христос ходи по вълните: тук се чувствава преди всичко присъствието на вярващия...“ (Интервю с Бернардо Бертолучи и Жан-Луи Комоли — „Кайе дю синема“, бр. 169)

Струва си обаче да се обърне внимание върху редица съществени моменти, когато равновесието също е нарушено, само че се чувствава присъствието на Пиер Паоло Пазолини. Неговата авторска концепция се извява в твърде определени идейни акценти, оказва се, че „стриктното следване“ на евангелието си има свой механизъм. Ал. Твардовски е категоричен: „Там няма патос на страданието, там няма любване на страданието.“ Как е възможно това в един филм за Христос?



Сцена от филма „Евангелие от Матей“

Чрез грижливото осмисляне на цялостната композиция, чрез смисловото, а оттук и по времетрайност степенуване на отделните епизоди. Не напразно някои западни критици обвиняват Пазолини, че „претупва“ самите „страсти“ Христови. Твардовски говори: „Филмът е въодушевен от идеята за единството на думите и делата, от страстно, яростно осъждане на този свят, който обрича човечеството на кръстни мъки.“ Главната идейно-драматургическа тежест на филма пада върху бунтовните проповеди на Христос, които бихме могли да окачествим като политически речи. Във всички епизоди, където Христос проповядва, равновесието на гледните точки е жестоко нарушено в полза на Пазолини. Актьорската интерпретация на Ирацоки носи голям дял от страстта и патоса на изобличението и вероятно подтиква Твардовски да употреби прилагателното „ярко“. Но режисьорът съумява да изтръгне неочакван ефект дори от привидно най-добросъвестно илюстративните епизоди. Блестящ пример: танцът на Саломе. Този епизод отдавна има самостоятелен живот в изкуството. Всички досегашни трактовки — спомнете си Оскар Уайлд — са в подчертано еротичен план. Пазолини го подава със спокоен ритъм в сивотата на дворцовото ежедневие. Саломе изненадващо се оказва малко момиченце в дълга бяла дреха. Тя иска главата на Йоан Кръстител просто защото е царска дъщеря и защото всичко ѝ е позволено. Еротичната трактовка е заменена от социална. Накрая можем да споменем и стремежът на Пазолини пряко да актуализира редица ситуации, образи и взаимоотношения.

Все пак за мнозина въпросът, защо Пазолини се обръща към религиозен материал, остава съмнение в ефикасността и актуалността на творбата му, остава убеждение, че неговите предпочитания като художник са неприемливи и несъстоятелни от гледище на задачите на прогресивното киноизкуство...

Че религиозните теми са основните му предпочитания, това Пазолини не е показал нито в обширното си литературно творчество, нито в немалката си филмова дейност. И все пак религията заема важно място в творчеството му. Но нека позволим на хора, които го познават по-отблизо: Маурицио Понци („Предадената религия“ — Филмкритика, бр. 161): „Забележителни са присъствието и ролята на религията при Пазолини поета, писателя и кинематографиста. За този човек, внимателен към движенията на съвременната история, религията представлява ирационален момент и му позволява да пренесе в артистичен план това, което за него е едно от най-големите предателства на господстващите класи.“ Трябва да се позволим на новелата му „Изварата“ от сборния филм „Роголар“ (1962), защото между нея и „Евангелието“ има тясна връзка. А пропо — за тази новелка и досега не видяла екран, Пазолини е бил осъден на 4 месеца затвор условно за обиди на черквата.

Там също има един режисьор-марксист, който снима страстите Христови. И Пазолини осъжда своя герой (игран от Орсон Уелс) като човек, изневерил на идеологията си, защото той за пари снима именно една правоверно-католическа илюстрация на евангелието. В „Изварата“ темата на религията служи на поета и кинорежисьора Пазолини като благодарна основа за философски размишления и поетически смели паралели, с които разрушава религиозния постулат, че смъртта на кръста преди 2000 г. е обусловила и разрешила световните проблеми.

Човешкото съзнание е обременено с огромно и сложно наследство. Нима преоценката и новото осветление на вековни, утвърдени и шаблонизирани устои, тяхната демистификация не е също така дял от борбата за умовете на хората, както и директното изобразяване на съвременните социални и морални конфликти? Нима този, който третира подобни проблеми, следва да бъде лишен от гордото право да се нарича съвременен и ангажиран художник?

Това беше предпоследният ми защитен пасаж. А ето и последния. Ако се съгласим, че: 1) Пазолини превръща евангелието в една човешка история; 2) или по-точно — в отрязък от човешката история; 3) при това в светлината на един историко-материалистически възглед, тогава: каква е разликата между този филм и всички останали исторически филми, създадени от същите позиции или още не създадени, като бъдещия български исторически филм за богомилите?

„ПОЗНАВАХ Я ДОБРЕ“ — реж. Антонио Пиетранджели.

Преди една година гледах (разбира се, не на български екран) сега предпоследния, а тогава най-новия филм на Пиетранджели — „Великолепният роконосей“. Уго Тонячи и Клаудия Кардинале, изобразяващи богат провинциално семейство, разиграваха талантливо смешна история за глупашки ревнивия съпруг, който сам усърдно тласка жена си по пътя на изневярата. Водевилната фабула, водеща началото си в западноевропейското изкуство още от молиерово време, биде разгъната със замах и висок професионализъм, но това при всички случаи не стига, за да се получи сериозен филм. Порази ме друго — богатството, осмислеността и точността на детайлите, които издават познаване на живота и се превръщат в познание за живота, талантът на Пиетранджели да превръща втория план, описанието на средата, в образ на един свят.

Сам той по повод на същия филм потвърди тази страна на художествените си пристрастия: „Не обичам този филм като цяло. Но самият сюжет не е мой — такива принудителни компромиси са обикновено явление. Мой е образът на смешния и абсурден живот на богатия провинциален индустриалец. В случая описанието на средата е по-важно от нищожния сюжет.“

Веднага ще добавя: не само „в случая“. Вниманието към средата, плътността и пълнотата на пресъздаването ѝ, са най-ярката особеност в творческия маниер на Пиетранджели, която го свързва с традициите на неореализма. И когато сюжетът и проблемите, които той носи в себе си, са на равнище, се ражда значително художествено произведение — филмът „Познавах я добре“. От петте филма на съвременна тема този най-добре ми показва лицето на днешна Италия и ми казва най-много неща за живота на страната. Без блясъка, напрежението и константната сила на един „Сладък живот“, но и без неговото самоотграничение, а в големия епизод с прочутия актьор — с равностойна безпощадност и може би с по-дълбока аналитичност.

Разбира се, прецизният и нюансиран психологизъм на „Познавах я добре“ далеч надминава нивото на неореализма и нарежда новата творба на Пиетранджели между най-добрите постижения на новото италианско кино. Качеството, което се ражда от съчетаването на тези две страни — пресъздаването на средата и психологическата характеристика на образите — е изтъкнато с удивителна точност и лаконизъм от Уго Казираги:

„Един свят, който ни е описван толкова пъти, но който тук получава съвършено ясен и определен обем на банкрута на един човешки живот.“ („Унита“ — Милано, 2. XII. 1965)

Струва си да се отбележи великолепният актьорски ансамбъл в този филм. Изразителната и същевременно натурална игра пред камерата е обща „болест“ на италианските актьори, но уменията на Пиетранджели в работата му с изпълнителите са от много висока класа. Вярно е, че Стефания Сандрели премина през школата на Джерми, но едва тук тя постигна истинска артистична зрелост, което за



Стефания Сандрели и Уго Тоняци във филма
„Познавах я добре“

момиче на нейните години по начало е рядко изключение. Блестящо изпълнени са епизодичните роли на Нино Манфреди (Чанфана) и Еирико-Мария Салерно (актьорът), а магьосникът на италианския екран, този нов Чаплин, Уго Тоняци създава от трагичната краткотрайна поява на унизения Баджини най-съвършеното си творение.

Въпросът защо Пиетранджели напоследък неизменно работи с Тоняци (следващият му филм ще бъде също с неговото участие) ни обръща с лице към под-чертаните жанрови предпочитания на режисьора: трагикомедията.

„Аз съм реалист — ми каза той, — а в живота няма чисти жанрове. Всъщност на това ни учи и примерът на най-голямото изкуство. Трагикомедията означава топлина, човешкото участие на художника в съдбата на героите.“

Когато го запитвах кого от майсторите на киното счита за свой учител, спокойствието от увереността, с която чаках отговора, се превърна във вълнение от бързината и категоричността, с които той дойде, и от рязкостта на тона: „Не Драйер и не Бергман! Може да се сторя някому старомоден, но това е старикът Чаплин!“

Всъщност имам и един упрек към филма „Познавах я добре“. Струва ми се, че в сложната слав на отрицание, ирония и съчувствие към Адриана, Пиетранджели във финала нарушава пропорциите в полза на едно съчувствие, което преминава в съжаление. Само така мога да си обясня самоубийството на героинята. За мене Адриана е напълно интегрирана в света, който я заобикаля, всъщност той вече не я заобикаля, тя е станала част от него, тя е включена в този начин на живот и е усвоила и неговите навици. Липсва ми доказателството, че разочарованието ѝ е толкова тежко и непоносимо, за да я накара да се самоубие.



Клаудия Кардинале във филма „Бледите звезди на голямата мечка“

„БЛЕДИТЕ ЗВЕЗДИ НА ГОЛЯМАТА МЕЧКА“ — реж. Лукино Висконти

По време на гледането този филм ме разочарова, даже ме отблъсна. Сигурно защото видимо твърде се отдалечаваше от утвърденото ми схващане за характера на творчеството на Висконти: епос, в който мощно нахлува историята. Разбира се, формата или по-точно сложността и богатството на изобразителните решения ме поразиха веднага, но не исках да допусна да се агитирам сам по такъв начин в полза на Висконти. Е, ако и това нямаше, какъв Висконти ще е тогава? Формалното съвършенство е задължително при него, то не следва да се сочи като постижение.

Всъщност филмът далеч не е формално съвършен. Конструкцията и композицията са въпроси на формата. И точно тук е голямата грешка на Висконти — в неверните съотношения — и това прераства и във въпрос на съдържанието: за какво всъщност е филмът? Вероятната кръвосмесителна връзка, която следва да е само един от елементите на повествованието, един от обектите на критичния прицел на автора, се е превърнала в главен елемент, който притеснява и изтласква останалите по периферията, а същевременно загубва стойността си като обект на критичния прицел и като че ли се превръща в самоцел.

Ако се опитаме да възстановим нарушеното равновесие, филмът се изправя

пред нас с действителните си идейно-художествени стойности, които далеч не са останали само авторско намерение: една фреска, нарисувана с подчертана от автора студенина и неприязън, на един всестранно деградиран свят. Една фреска с по-малък мащаб в сравнение с „Гепардът“, но в която, макар и косвено, съвсем осезателно се чувства конкретната историческа обусловеност не само на отрицателните събития, а даже на настоящите интимни взаимоотношения. По този начин контекстът на семейната драма става определено социален.

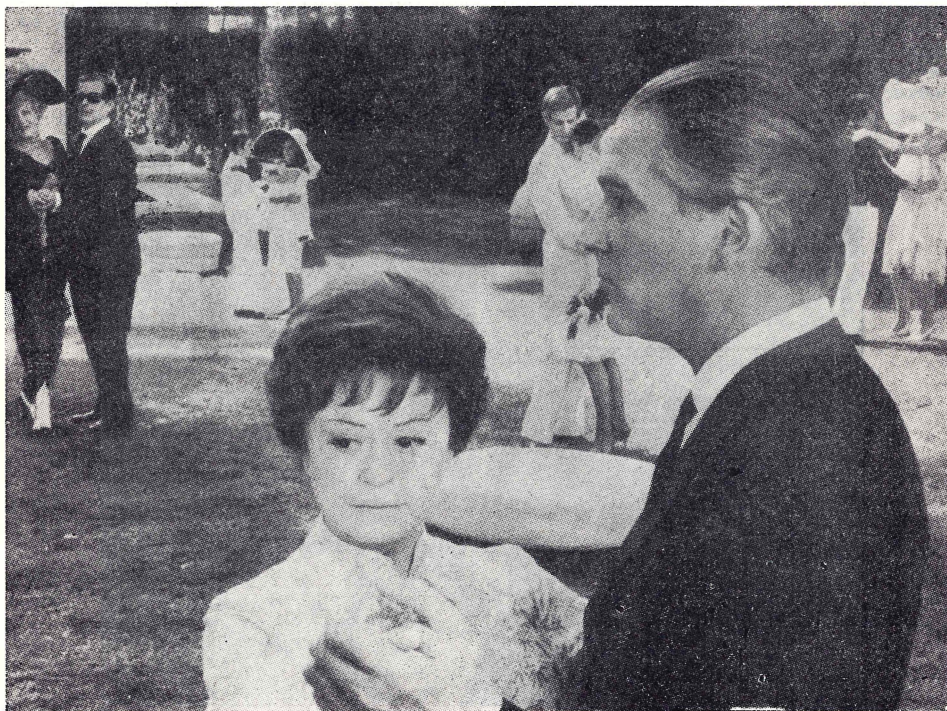
И филмът престава да звучи подтискащо и безизходно: Сандра, искрената и упорита търсачка на истината, се прониква от съзнанието, че стремежът към осезателно се чувства конкретната историческа обусловеност не само на отрицателните събития, а даже на настоящите интимни взаимоотношения. По този начин контекстът на семейната драма става определено социален.

Такъв е смисълът на тази история, в която поривите се превръщат в конвулсии.

„ДЖУЛИЕТА И ДУХОВЕТЕ“ — реж. Федерико Фелини

Никога не бих се заел да отхвърлям един авторски филм под претекст, че този автор не прави това, което на мен ми се иска да прави. Още по-малко основателни са подобни претенции по отношение на Фелини — художник не само с ярка индивидуалност, но и със строго и категорично афиширан тематичен кръг. Обаче въпросите за що, как и доколко прави това, което сам иска да прави, никога не могат да бъдат напълно лишени от основание.

Напълно се присъединявам към всички забележки за разточителство, излишество и т. н. на иначе блестящата форма на филма. Лично мен Фелини ме



Жулиета Масина и Хосе де Вилаланга във филма „Джулиета и духовете“

умори, може би защото при цялата му изобретателност започват да се промъкват досадни повторения на мотиви, може би защото в последния му филм философската вгълбеност започна да отстъпва на самолюбувашото се зрелище. Изключително точна ми се струва в тая връзка една лаконична констатация на Пазолини: „При Фелини няма пълна интериоризация; при него орпеделящ е спектакълът. Интериоризацията е претекст да се направи спектакълът онирически, а не реалистичен.“

Не бива да се твърди, че голямото обобщение и обществената значимост са стеснени от индивидуалния проблем: Джулиета и нейното духовно освобождение. Точно индивидуалният проблем дава широта на обществената значимост, защото всъщност това е сериозен обществен проблем. Даже следва да се приветства Фелини, че излиза в една твърда положителна програма. Бедата на автора е, че тази програма е схематично вградена в тъкната на произведението и че е декларативно изложена. Най-после за сетен път се убеждаваме колко безпомощен е Фелини в мироследно отношение: той иска да ни убеди в духовното освобождение на своята героиня, оставяйки я в рамките на същата нравственост, от която тя би следвало да се освободи. Кръгът се затваря без резултат.

„КОМПЛЕКСИ“ — реж. Дино Риво, Франко Роси и Луиджи-Филипо д'Амико.

Забавно, приятно, остроумно, свежи жизнени наблюдения и добри актьорски изпълнения.

Като проблем според мен интерес представлява само новелата на Роси с Уго Тоняци в главната роля: критика — достатъчно остроумна и достатъчно ехидна — на един невъобразимо фалшив морал, който в цял свят има многобройни привърженици. По-скромните от тях се занимават само със собственото си семейство като професор Боеци. Те са поне истински принципи — ходят с един балтон по 10 години и имат само два чифта обувки. Но по-разпространени са тези, които се грижат за морала на цялото общество. Те, изглежда, са опасни, влиятелни и авторитетни, защото обществото мълчаливо ги търпи и се подчинява на моралните им догми. Това са хора, за които и Венера Милоска е гола жена. Те например биха нарязали „голата“ сцена от чехословашки филм „Любовта на русокосата“.



Алберто Сордие (дясно) в новелата „Зъбатият“



Уго Тоняци във филма „Американската съпруга“

„АМЕРИКАНСКАТА СЪПРУГА“ — реж. Жан-Луиджи Полидоро

Филмът продължава линията на „Дяволът“ на по-ниско равнище и с едно, предполагам, неволно, но чувствително изкривяване в цялостното му идейно-художествено внушение: стремейки се да критикува фрапантните противоречия в американския начин на живот, режисьорът сам се е оплел в същите тези противоречия,

УГО ТОНЯЦИ

Уго Тоняци е актьор, който постигна бързо голяма популярност в киното благодарение само на личните си качества. За разлика от редица други хегемонизирани звезди Тоняци е извървял трудния и неблагоприятен път на артист, започнал кариерата си от сцената на малките провинциални театри и достигнал до грамадните зали, изпълнени с блясък и акламираща публика.

Първите си стъпки във филма Тоняци прави като партньор на Валтер Киа-ри, Рашел, Тото и преди всичко на своя приятел Раймондо Вианело. От особено значение е сътрудничеството му с Вианело, което му дава възможност да прояви своята дарба на комичен актьор и което води началото си от успешното участие на двамата в телевизионни програми с комични сюжети. Най-характерно в това отношение е участието на двойката Тоняци — Вианело в пиесата, предавана по телевизията „Едно, две, три“. В тази пиеса по подобие на известните американски комици Лаурел и Харди, Тоняци и Вианело постигат забележителни комични ефекти и остроумни решения, характерни още за немия филм, като неочаквани взаимни заливания с вода или с вар, хвърляне на торти или кисело мляко в лицето и пр. В тези случаи Вианело изпълнява повече второстепенна роля, като участието му има преди всичко за цел да даде възможност на главния герой да постигне комичните ефекти. Успехът на Тоняци обаче не се дължи само на изпълнението на главната роля. Напротив, пиесата добива истински комичен характер благодарение на безпристрастния израз на неговото лице, на неочакваните промени на физиономията му, на проявите му на низен хитрец, на непринуденото и завладяващо изпълнение. Въпреки че всички тези прийоми не са нови и са познати както от периода на комичния италиански театър, така и от годините на немия филм, телевизионните програми създават голяма популярност както на Тоняци, така и на Вианело и им отварят пътя към киното, където те в продължение на повече от три години участват във филми със сюжети, подобни на пиесите от телевизията. Тук с особено комично майсторство те изпълняват ролите на пирати, джазови певци, моряци и космонавти.

Първият филм, в който самостоятелно участва Тоняци, е „Федералистът“ на младия режисьор Лучано Салчи. Независимо от редица идеологически слабости този филм пресъздава със средствата на сатирата и смехъ образа на неориентирания италианец, попаднал по стечение на редица обстоятелства в мрежата на фашистките организации. И тук най-силно емоционално въздействие върху зрителя оказват внезапните промени, които Тоняци умее да предзва на своята физиономия. Следващите филми, някои от които са заснети в Америка, Франция и Англия, дават нова възможност на Тоняци да прояви своите качества на голям комик, който използва смешната ситуация не като самоцел за евтини външни ефекти, а като средство за изразяване психологията на героите. Най-характерни в това отношение са ролите му във филмите „Луда страст“ с Катрин Спаак, „Жената мзймуна“ с Жирандо, „Пчелата царица“ и „Походът към Рим“ с Гасман, както и „Американската съпруга“ и „Зверове“ пак с Гасман. Тези произведения дават възможност на Тоняци да създаде свой творчески стил, който подхожда напълно на новата комедия с еротично-психологически характер, както и в онзи жанр на комедията, в който гротеската достига върхове на истинско изкуство. В пресъздаването на характерите, в изграждането на образите, в показването на типичните герои, Тоняци проявява своя индивидуалност, свой личен маниер за изразяване на комичното или трагичното, на гротескното или смешното.

Най-новият филм на Тоняци, озаглавен „Престъпление и чест“, пресъздава известния разказ на Арпино, по който Джерми създаде своята прекрасна творба „Развод по италиански“. И тук актьорът проявява напълно своето голямо майсторство на комик, създал не на самоцелни и глупави образи, предназначени да предизвикват само смях, а на образи, рожба на едно общество, обзето от безразличие и неизвестност за утрешния ден. Без да бъдат натрапчиви, образите, създадени от Тоняци, проникват в нашето съзнание и подчиняват нашия вкус със сила, задълбоченост и убедителност, каквито малко артисти са постигали.

Карло ди Стефано

разговор
с
волфганг щаудте

Как се ражда един Ваш филм: пред Вас е най-напред идеята, тезата или образна представа?

— Такъв въпрос не подхожда за мен. Всъщност това е някакво състояние или ситуация, която ме възбужда, раздразва; и тъй като не разполагам с друго средство за изява освен киното, търся да намеря някаква форма, в която да изразя това, което ме вълнува. Следователно в началото винаги има едно раздразване.

Раздразване от някаква ситуация?

— Да, ситуация.

А филмът е за Вас нещо вторично, нещо случайно?

— То е дотолкова случайно, доколкото не притежавам други способности. Например ако бях блестящ писател или великолепен публицист, сигурно не бих прибягнал за изява към такъв комплициран и скъп начин. Бих писал с огромно удоволствие, ако можех да пиша.

Да пишете полемично?

— Да, аз бих участвувал в обществения живот, в политическата борба. Го-



Волфганг Щаудте по време на снимките за филма
„Верноподаникът“

ляма част от моите филми, носят също повече или по-малко отпечатъка на участието. Това наистина ми създава известни безпокойства, но е не по-малко неудобно и за другите. И въобще извънредно трудно е човек да иска да промени нещо на този свят и да бъде принуден да върши това с парите на хора, които пък намират, че този свят е напълно в ред. Веднъж някой ме укори: „Г-н Шаудте, защо с Вашите филми постоянно провокирате? Това започва още с „Убийците са между нас“ и продължава през „Верноподаникът“, „Рози за г-н прокурора“ и т. н. и винаги Вие дразните хората...“ На това аз отговорих: „Аз не провокирам никого, а мене ме провокират! И тъй като ме провокират, аз създавам тези филми.“ Чувствавам се провокиран например във филма „Кирмес“ просто от това, че в нашето общество бивши националсоциалисти днес пак са видни функционери. А това, че се вълнувам от такива неща в обществото, доказва само мой ангажи-мент!

Във връзка с това изниква съвсем конкретен въпрос. Говори се, че сте написали сценария за Вашия пръв следвоенен филм „Убийците са между нас“ още преди 1945 г.?

— Това не е точно така. Преди 1945 г. бях изготвил не сценария, а експозето на този филм. Това експозе бях показал на моя тогавашен приятел, оператора Фридел Бен-Грунд. За нас двамата бе напълно ясно, че ако някой намери това експозе, не ще преживеем края на войната. Въпреки това се заклехме, когато всичко премине, да направим непременно този филм. Тогава филмът не се наричаше „Убийците са между нас“, а „Човекът, когото ще убия“. Наистина това е съвсем лична история, която ме принуди да напиша експозето. Един аптекар, СС-оберштурмфюрер, ме заплаши веднъж със своя пистолет, и то по политически причини. Тогава той не натисна спусъка. Аз обаче си казах: Какво ще направя с този негодник след половин година, когато всичко свърши? Къде ще иде той, какво ще стане с него? Сега той би могъл наистина да извърши убийство, което да бъде дори законно, но тази законност ще е в сила още само половин година. Тогава наблюдавах войната най-непосредствено, но от своеобразен ъгъл на зрение, като цивилен — не биваше да се показвам много в обществото, но още притежавах достатъчно граждански разум, за да съзнавам чудовищното в тази война, пълното безумие, зловещата престъпна глупост на тази война.

В образа на Брюкнер филмът рисува един тип, който след катастрофата стъпва веднага на краката си и на твърде съмнителна база започва незабавно отново да се изгражда без всякакви морални скрупули. Беше ли такава Вашата концепция още преди 1945 г.?

— Да, тя беше точно такава още в първия ми вариант. По-късните промени и допълнения само уточниха нещата такива, каквито те действително станаха след войната. С това експозе отидох тогава при най-различни хора — при американците, при англичаните и французите, но всички го отхвърлиха. Единствено руският офицер по културата се заинтересува много от моя проект. И само в едно единствено отношение той упорито силно влияние върху филма. В моя вариант именно Мертенс застрелваше Брюкнер. И тук руският офицер възрази: Всичко друго е вярно; но не бива да внушаваме на зрителя да води своя лична война на отмъщение. Трябва да попечим на това и преди всичко трябва да попечим на Вас дори да загатнете за такава възможност. Тогава аз бях страшно разгневен... Но след това разбрах, че тази наложена корекция е абсолютно правилна. Така се роди вариантът, в който се появява девойката и не позволява на Мертенс да извърши убийството, оттук и сцената с решетката.

Интересно е във връзка с това да се узнае с какви аргументи отклониха филма представителите на останалите окупационни войски?

— Ах, с напълно външни аргументи. Тогава американският офицер по културата бе днешният германски актьор Петер Ван Айк; той въобще беше на мнение, че германците не трябва да правят каквито и да е филми през следващите 6 години. А англичаните се обявиха за некомпетентни по въпроса, макар че живеех в английския сектор...

Тези преговори се водиха, преди да бъде създадена ДЕФА?

— Да, дори снимките за филма започнаха преди още ДЕФА да бе основана. Когато започнахме филма, съществуваше само един „киноактив“, в който влизаха Клеринг, Фишер и Линдеман... Но вече не си спомням всички подробности от това време.

Оттогава наистина са изминали вече 20 години.

— И все още убийците са между нас!

И затова Вашата първа тема всъщност остана и Ваша главна тема, поне във филмите, които са Ваши, лични, авторски. Сценария обикновено сам ли пишете или със сътрудници?

— Виждате ли, всеки човек се вълнува от много, много „проблеми“ — аз мразя тази дума, но за съжаление не намирам по-добра от нея. Разсъждавайки над тях, понякога разбирам, че ми е трудно да открия за дадена тема точната драматична формула; тогава трябва да се откажа. Аз не съм в положението на писателя. Той може да напише всичко. Аз например бих създал с удоволствие филм за нетолерантността, срещу нетолерантността. Срещу еснафския абсолютизъм. И ето намирам романа на Хайнрих Ман и си казвам: Нещо по-добро едва ли ще намеря, трябва да използвам тази литературна основа. Но има и друга тема, която в момента не мога още да съобща, за която просто не намирам кинематографична формула. И трябва да се откажа. Когато се вълнувах от проблемите на „Убийците са между нас“, работата беше много проста, трябваше само да се бръкне в историята, която беше направо на улицата. И все пак създадох прототипове, измислих образа на една девойка, за да загатна, че любовта и разбирателството биха могли да бъдат може би изход от дилемата, от това човешко нараняване.

Вие сте правили филми, за които сте писали сценария сам, и филми заедно с други автори; най-сетне сте поставяли и чужди сценарии. Въпрос на случайност ли е било всичко това?

— Виждате ли, през тези двадесет години, които изтекоха, творческата ми биография естествено не протече съобразно желанията. Появиха се и филми, предложени ми в определени моменти от индустрията, когато си казвах: Стига съм отказвал, все пак трябва някога да упражнявам своята професия. В такива моменти не съм имал свой сюжет или което е по-важно, не съм успявал да разработя свой сюжет! Такива безрезултатни опити имам най-малко 10... Въобще тук е най-същественният проблем. Например филмът „Рози за г-н прокурора“. Сюжетът е мой. Първоначално заглавието бе „Рожденият ден на мъртвите“ и се разказваше за шестима души, които един военен съд осъжда на смърт. Много по-късно един от шестимата открива, че човекът, който е подписал тогава смъртната присъда, днес е отново главен прокурор в Дюселдорф или някъде другаде. Тези хора се срещат всяка година в деня, в който е трябвало да бъдат екзекутирани, и празнуват своя „рожден ден“. И през време на това празненство, чрез което междувременно е забравена цялата война и което се е превърнало в радостен гуляй, изведнъж пристигна съобщението, че този човек е жив... Това експозе обаче нямаше никакви шансове. Въпреки това продуцентът Курт Улрих прояви много грижи; той ме натова на направя от експозето сценарий. И този сценарий бе написан от Георг Хурдалек. Заминахме двамата с него в Италия и след продължителни дискусии намерихме друга форма. Отказахме се от шестимата приятели по чисто технически причини... Филмът бе роден от необходимостта тази тема да се направи достойно, на възможно широк кръг публика. Въпросът беше как да направим темата колкото се може по-атрактивна. Успяхме да сторим това и все пак Курт Улрих обиколи много разпространители, но всички му отвърщаха: Не, с такъв филм не желаем да имаме нищо общо. По една чиста случайност фирмата „NF“ най-сетне се съгласи да произведе този филм, като каза: Господ да ни е на помощ! През време на снимачната работа — това аз узнах по-късно, в ателиетата се появил човек от Доброволната филмова цензура, който поискал да прочете сценария и заявил: Това е невъзможно. Такъв филм никога няма да бъде допуснат до екраните, той е насочен срещу конституцията, той осмива и опозорява правосъдието.

Извънредно интересно е, че именно във фазата, когато едва са започнали снимките, представител на Доброволната филмова цензура идва да заяви, че такъв филм е недопустим.

— Но такива случаи има много. Днес например финансирането на един филм от която и да е банка зависи от предварителното одобрение на Доброволната филмова цензура. Това нещо за първи път преживях при последния си филм и страшно се уплаших: сценарият трябва да бъде представен най-напред на цензурата и едва ако бъде одобрен, може да се получи кредит от банката!

Но това е форма на предварителна цензура!

— Да, точно така! А всъщност това е форма на икономическа диктатура. Може да дойде някой и да ви каже: ако искате да Ви се отпуснат пари, махнете тази или онази сцена! Но аз мога да Ви разкажа нещо друго. В момента си спомням, че например в „Рози за г-н прокурора“ бе поставена сцена, която няма място

една сатира и поради това е най-слабата; една сцена именно, която показва, че във Федералната република има и други съдии, на които бившите националсоциалисти също създават грижи. Такъв факт не се оспорва от никого. Аз мисля само, че той няма място в една сатира. И около тази сцена избухна тогава голям скандал: когато филмът трябваше да бъде показан на фестивала в Карлови Вари, сцената бе изрязана... Много неща, които преживявам днес, просто не мога да проумея. Чета например, че министърът на бежанците Крюгер е участвувал в масови убийства. После в друг вестник чета опровержение: „Никога не съм участвувал в такива работи, никога не съм имал възможност да сторя това. Наистина през 1933 г. влязох в партията, след това бях в отрядите на СА и групенлайтер...“ А сега аз Ви питам: Когато направих „Кирмес“, в нашия печат се появиха много гласове, че това е преувеличение, че това отново е заядливост и злоба; нещата не са такива и защо трябвало вечно да полемизирам, защо трябвало да прилагам такива брутални и груби средства? Но аз много добре зная, че е имало такива хора, които са влезли в нацистката партия, и зная много добре колко членове имаше тази партия. Но защо такъв човек днес е министър? Това е именно въпросът. Всъщност всичко това го има и в „Рози за г-н прокурора“, и в „Кирмес“, един филм, който много обичам. Този филм впрочем засяга извънредно интересна основна тема. Федералното правителство и немският филм постигнаха в чужбина безспорно голям престиж с „Кирмес“. Аз присъствувах на премиерите в Дания и в Швеция. Имах отзивите за филма, които единодушно говорят, че той е един вид пречистване. Ако такова нещо е възможно в Германия, се казва там, то към тази страна можем да имаме доверие. Но тук у нас този филм ми навлече невъобразими тревоги и трудности.

Вашите филми правят впечатление с редица оптически особено привлекателни хрумвания. Всичко това фиксирано ли е предварително в сценария?

— Не, често пъти те се раждат от самата ситуация и затова не всякога могат да се предвидят в сценария; това са свободи, за които човек си запазва правото. Моят начин на работа е следният: след като съм начертал плана и имам пред очите си целта, а работната книга — като пътеводител из цялата история, аз се старая да остана възможно по-свободен... Но безспорно е, че режисьорът трябва да идва в павилиона с твърдо и сигурно чувство за стила, за интонацията на филма, която трябва да е единна за целия филм и да хармонира вътрешно на темата. В това отношение според мен не трябва да се правят експерименти.

Говори се, че Вашите лични филми са всъщност диалог с обектите. Вие сам съзнавате ли, че тези обекти играят определена роля във Вашите филми?

— Да, аз се опитвам с тези мотиви да концентрирам специфичен израз в изображението. Оттук и моите постоянни затруднения, които имам с Брехт. Това бе една трагедия на ревност между словото и картината. Брехт напълно логично за себе си е казал: Моите пиеси не изискват образност. На това аз винаги съм противопоставял: Вие сам полагате изключително старание и успявате великолепно да постигнете на сцената образната стойност на едно събитие. Например при „Майка Кураж“ колата върху празната сцена. Та това е изключителна, съвсем съзнателно потърсена изобразителна ефектност. При екранизирането на „Майка Кураж“ аз, разбира се, се опитах да реализирам моите образни представи. Но Брехт винаги считаше, че тези картини смущават неговия текст, словото. Наистина ние написяхме заедно сценарий и бяхме тогава напълно единодушни... Но Брехт в края на краищата винаги казваше: Не ми е ясно защо въобще се прави всичко това, защото „Майка Кураж“ съществува само в една единствена постановка и тя може да се види при мен в театъра!

Следсвателно той не разбираше, че от неговата пиеса следва да се направи филм.

Именно затова много по-късно бе направено документално екранизиране на театралната постановка под режисурата на Палич и Веркверт.

Следователно Брехт още тогава е бил за такъв именно създаден по-късно филм, той е изисквал при екранизирането на неговата пиеса театрално отчуждаване?

— Точно така. Той имаше съвсем странни идеи. Например веднъж ми каза: „Говорих с един директор на лаборатория, той ще направи такъв филмов материал, който да изглежда остарял и да предаде стила на средновековните медни гравюри...“ Най-сетне аз запитах Брехт: Какво желаете собствено, може би желаете да направите един езотеричен филм? Но тогава трябва да изменим и словото, трябва да пуснем диалозите от един стар едисонов валяк. Не може, от една

страна, да работим със съвременни звукозаписвателни апаратури и едновременно да накарваме картината така да трепти, като че ли филмът е бил създаден през време на 30 годишната война! Такова нещо не бива. Но ако словото няма да се изменя, и филмът трябва да бъде направен с всички модерни средства. Защото, мисля, че популяризирането на идеята, на мислите и политическата мисия на произведението е по-важно, отколкото да сглобяваш нещо в малко пространство само за познавачи на изкуството.

Когато преглежда човек Вашата филмография, забелязва, че определени актьори Вие използвате от филм във филм, но често сменяте Вашия оператор. Може ли от това да се заключи, че Вие имате по-близко отношение към актьорите, отколкото към оператора?

— Не, съвсем не, точно обратното. Обстоятелството, че сменям операторите е повече случайност, защото в определен момент, когато започвам филма, въпросът се решава с това, кой оператор е свободен. Този, когото бих желал да взема, е зает; за индустрията това е много типично, същото се случва и с актьори, или пък с някои други сътрудници. Но при мен операторът няма второстепенна функция, а напротив, извънредно важно предназначение да реализира моето образно изобразително виждане. Понякога в кинокритики чета приблизително следната формулировка: операторът един-кой си е постигнал великолепни снимки, блестящи гледни точки. Това е заблуждение на критиката. Напълно изключено е един оператор да постигне великолепни гледни точки без режисьора. Аз въобще не съм в състояние да създам филм като режисьор, ако не разполагам с камерата като средство. Тя е моят личен инструмент и сам определям всяка гледна точка. Разбира се, операторът я коригира; нагласявам и камерата дотолкова, за да може той бегло да схване какво желая. Понякога може той да ми предложи и съвсем друга оптика; но не зная какво бих правил в павилиона, ако сам не разполагам с камерата. Искам да Ви обясня моя начин на постановка. Той напълно се различава от начина на редица мои колеги, главно колегите, които идват от театъра: те, първо, поставят една сцена, а след това нагласяват камерата. Аз, напротив, правя точно обратното: камерата е поставена, целият път на камерата е установен, преди актьорите въобще да влязат в павилиона. И тъй като самият съм бил актьор, уточнявам редица детайли с моят оператор или с моя асистент. Казвам: един кой си влиза през тази врата, моля, камерата да се насочи натам; за това изречение, което ми се струва същността на сцената, искам най-изразителна картина. В това отношение никога не съм имал разpravки с актьорите, дори и с най-капризните. Просто те се съгласяваха с моята концепция. И получавах изобразителен акцент на определеното място. Понякога с мъничко насилие, но понякога, когато съм сбъркал, когато някой каже: не ми е възможно в този момент да се кача на масата — изменях нещата и го оставях да си седи на стола.

Практикувате ли снимането на дадена сцена в няколко варианта, може би от различни гледни точки?

— Не, от различни гледни точки това е недопустимо. Ако не зная как трябва да снимам една сцена, тогава въобще не мога да я снимам.

И предварително Вие определяте всяка гледна точка?

— Да. Понякога сменям оптиката, т. е. снимам същата сцена още веднъж с друга оптика, защото различията, получавани от оптиката, понякога се преценяват по-добре на монтажната маса, отколкото в павилиона.

Каква роля играе при Вас монтажът? Сам ли извършвате монтажът на Вашите филми?

— Не. При моя начин на работа монтажът, макар че и тук има изключение, е процес, който не ми създава трудности, тъй като съм снимал вече монтажно филма. Не работя по начина, който се практикуваше по-рано: тази сцена би трябвало да снимам малко по-дълга, онази не стана така добра — и т. н. При мене сцената започва в определен момент; разбира се, аз започвам малко по-отрано, за да могат актьорите да намерят интонацията, нишката, а след това казвам: достатъчно, край, и си въобразявам, че зная: ето тук е смяната на кадъра. И затова изразходвам относително малко материал. Разбира се, винаги има изключения, например едва в монтажа може да се разбере дали една сцена е била съвсем излишна. Без добър монтажист не мога да направя никакъв филм. Той трябва да схване постановъчния замисъл. Например съвсем наскоро ми се случи, че исках да променя нещо в един филм, а монтажистът ми каза: „Не, г-н Шаудте, това не бих направил, защото ще противоречи на Вашия собствен замисъл“. Винаги са необходими добри сътрудници... Все още има много несъвършенства. Ако трябва да бъда откровен,

изпитвам дяволско удоволствие да допускам такива несъвършенства още при самите снимки; макар да зная, че резултатът не е такъв, какъвто съм го желал, не снимам сцената втори път. Защото мисля, че ако един филм е добър, такива неща ще останат незабележими — разбираме ли какво искам да кажа? Например сега кремвиршите са опаковани в целوفан, никой повече не ги пипа с ръце. Само че сега вече те не са така вкусни; произведени са така хигиенично, че са загубили вкуса си. С това искам да кажа, че не търся абсолютното. Може да има и грешки, може всичко да не бъде еднакво силно. Понякога имам възможност да променям, но не го правя.

Понякога ви упрекуват, че стигате само до негативната констатация: колелото се върти, всичко продължава неизменно по стария начин; упрекуват Ви, че не противопоставяте нищо „положително“, както се казва. Но положителното при Вас е, че с това колело Вие се стремите да накарате хората да осъзнаят: ето такова е положението, вижте го и решете; то е такова, но не е нужно да бъде така. Тази мисъл всъщност винаги прозира: не е нужно да бъде така!

— Да, не трябва да бъде така и не бива да бъде така. И аз считам за свой граждански дълг да соча, че всичко би могло да бъде и другояче... Понякога много справедливо ме упрекуват: бил съм твърде много полемичен, не подбирам мно го средствата си. Това е абсолютно вярно. И аз не бих желал да бъде вечно сам; би трябвало да дойдат и други хора, които да подхванат тези теми. Разбира се, аз желая да направя филм, който да бъде гледан от възможно много хора. И аз съм дори готов да жертвувам някой художествен деликатес, дори да пренебрегна при случай някоя позната ми обективност, за да внуша моето намерение насилствено. плакатно, чувствувайки обществената си отговорност.

Биха могли да се открият паралели между Вашите и някои други филми, познати в историята на киното: например начина, по който Вие използвате определени обекти или емблеми като символи във „Верноподаниникът“, например в сцената в съда.

— Да, но за да направи човек това, не е нужно непременно да е гледал други филми. Когато пред Вас е богинята на правосъдието и същевременно поради деспотизъм се издава погрешна присъда, човек би трябвало да е много глупав, ако не му хрумне идеята да използва богинята на правосъдието за символ. Не, аз съм най-лошият филмов теоретик, аз съм всичко друго, но не и киновец!

Това предположение се прави, за да се обоснове, че във Вашите филми се срещат най-различни стилове.

— Наистина нямам никакъв стил. Може би имам почерк, но в никакъв случай нямам определен стил, винаги търся стила за всяка тема, за дадената тема.

Да, тема, идея, но не и единен стил...

— Не, не искам да кажа това. Мисля, че режисьорът безспорно трябва да притежава стилисти средства, но че в никакъв случай не трябва да се отдалечава от темата заради стремежа си да ѝ наложи определен стил. Винаги съм готов да призная, че тук и там съм сбъркал, но не съм съгласен да призная, че съм форсирал например някакъв стил, който според моето мнение не е бил адекватен към темата. Да вземем за пример „Убийците са между нас“. Това е филм, който бе създаден в състояние на известна политическа депресия и който днес ми действа патетично, доколкото цялата тази проблема оставаше тогава за мен нерешена. В този филм има още много неовладени неща, които и реално бяха трудни за овладяване. „Ротация“, напротив, бе създаден от съвсем друга перспектива и няма никаква стилова близост с „Убийците са между нас“; може би само моят почерк обединява двата филма, обаче с „Ротация“ аз исках да създам по-скоро един документ. В „Ротация“ например ще срещнете съвсем малко атрактивно снети кадри. Мислех, че това е правилната форма, че тази пролетарско-дребнобуржоазна среда, която описва филмът, просто не търпи формални екстравагантности.

Изказват се различни предположения за Вашето идване в киното. Говори се, че сте били по-рано художник.

— Не, не съм бил художник. Бях актьор в театър „Берлинска народна сцена“, играл съм още при Пискатор, а след 1933 г. отказах да се включа в „Културния поход“, с резултата, че получих забрана да играя. Това продължи приблизително две години. Като актьор тогава записвах рекламни плочи за радиото. И така се случи, че тази фирма започна да произвежда рекламни филми. Дадена ми бе възможност да пиша сценарии за кратки рекламни филми, а по-късно и сам да ги поставям. Едни от тези рекламни филмчета попадна пред очите на шефа на ТОБИС. Тогава бе в действие акцията за набирање на творческа смяна и се разда-



Сцена от филма „Мъжки излет“

ваха поръчки за 300-метрови филми. Получих такава поръчка, написах сценария по „В гроба нищо не може да отнесеш“ от Аверченко и поставих този филм много бързо. Същият филм бе посочен след това като някакъв образец. В същото време ТОБИС бе ангажирал Чарли Ривелс, обаче нямаха подходящ сценарий. Кандидатствувах да напиша експозето, написах го, а след това и сценария, а след това направих и самия филм. Това бе през 1943 г., а след това снимах още един филм, „Сънувах те“. Сега обаче положението беше променено: сега трябваше да се правят колкото се може по-неполитични филми. Всъщност творческата смяна се възпитаваеше, за да декларира от своя страна утвърденото политическо верую. Но краят на войната ме освободи от подобни задължения. Все пак по онова време не притежавах истинско политическо съзнание. В същността си бях онзи тип немец, какъвто съм нарисувал в образа на машинния техник Бенке във филма „Ротация“. Моите противници ме упрекуват, че през време на Третия райх съм играл във филми, които с право се осъждат. Бих искал към това само да кажа, че при актьор от моята категория работите тогава изглеждаха така: обаждаше се директорът на продукцията и лаконично заявяваше: „Утре сутрин имаш работа при мене, бъди в 7 часа в Бабелсберг. Два-три дни.“ Такъв беше случаят с филма на Файт Харлан „Евреинът Зюс“. Но дори тогава да съм имал възможност да обхвана действителните политически тенденции на тези филми, не знаех какво бих направил. Защото отказването на една роля тогава означаваше повикване в армията. А това нещо не желаех да допусна в никакъв случай.

Кой от Вашите филми изразява най-добре полемичната Ви идея?

— Кой филм считам за най-добър ми е трудно да кажа. Все пак считам „Кирмес“ за филм, който тук — това винаги трябва да го подчертавам, — в Германия, бе посрещнат твърде зле, бе дори подценен. Може би германците действително не желаят да го гледат.

При своята премиера на берлинския фестивал филмът среща малко одобрение.

— Но там се разви огромна дискусия!

Да, дискусия имаше, но ехото в печата не бе никак добро.

— Естествено исках да предизвикам протест!

Цените ли високо протестите в печата?

— Бих казал, да. Считам всяка правилна, истинска дискусия за важна и пло-

дотвърна. Но например никога не съм получил Националната филмова награда — „Рози за г-н прокурора“ получи наистина, но за отделно постижение, за постижението на Мартин Хелд... Но би било абсолютно погрешно да се чувствавам обиден от това. Намирам за напълно законно да не ми се дава Националната филмова награда, защото този, който постоянно ядосва и предизвиква, не трябва от своя страна да бъде ядосан или ужасен — както това допускат някои леви интелектуалци, които постоянно атакуват правителството и обществото — от това, че се стреля обратно и че се получават контраудари. В такива случаи не бива да се разчита на едно официално признание. Уважавам обстоятелството, че филм като „Рози за г-н прокурора“ е бил приет като кандидат за Националната филмова награда, но че аз лично съм бил пренебрегнат, намирам за честна, етична постъпка.

Кои от филмите, които сте снели във Федералната република, сте реализирали действително съобразно Вашите представи? Бихте ли казали, че това се отнася за „Рози за г-н прокурора“?

Да, както и за „Кирмес“. Сега направих един филм, който е много интересен: „Мъжки излет“. Конструкцията на този филм не е само моя, а и на Вернер Йорк Людеке. Той беше написал по този сюжет драма, а аз я превърнах в сатира, защото смятам, че е възможно само като сатира. Този филм е във всяко отношение много интересен. В него се разказва за един немски любителски хор, който заминава за далматинския бряг. Този малък хор се състои от осем души. Тези осем души тръгват обратно за родината си. При един кръстопът те тръгват по шосе, което не познават, което ги води все по-нависоко в планината, докато най-сетне бензинът им свършва. На другата сутрин откриват наблизо село; тръгват към селото, но ги посрещат само жени, облечени в черно жени. В това село вече няма мъже, защото всички са били застреляни от германците; селото е на умиране. Това не е измислено, защото в това село действително са били убити 50 заложници след едно нападение върху германски морски пехотинец. Жените в това село живеят в едно бетонизирано минало. Когато членовете на хора пристигат в селото и става ясно, че те са немци, всички врати се затварят пред тях. И в дългите спорове с югославяните първоначалният замисъл получи оценка, която никога не предполагах и която и немският автор на книгата също едва ли е допускал. Стана ясно, че не само престъпниците трябва да преодоляват едно минало, а и жертвите и че при известни обстоятелства последните много по-трудно могат да преодолеят миналото, отколкото престъпниците; но стана също така ясно, че замръзнатата омраза и бетонизираното минало са също така реакционни, както реакционните елементи в германското филистерство. Така този филм за пръв път се дистанцира в две посоки от миналото. Това, че ние се дистанцираме, е относително просто обяснимо. Но че и югославяните, които дадоха огромни жертви в тази война, са готови също да се дистанцират именно от главния герой в този филм, жената, която остава непримирима в своята омраза, е нещо необикновено. Извънредно трудното и деликатното в този филм беше поставянето му като сатира върху фона на разстрел на заложници. Тази история обаче страшно ме интересуваше.

В момента, в който става ясно какво е миналото на това село, би трябвало сатирата да изчезне!

— Сатирата не изчезва. Тя продължава автоматично при групата на немците. Ситуацията, в която са попаднали, ги заставя да се чувствуват на неприятелска земя; певческото дружество се превръща изведнъж в боен отряд. Макар никой от тях да не е бил в Югославия, всеки има военно минало и пред лицето на опасността започва да се упреква за това минало. Покривалото, с което е било забулено миналото на отделни хора, е все още много тънко и в тази ситуация то се прокъсва.

Съществуват ли въобще в Германия още продуценти, с които може да се работи?

— Продуцентите са само посредници. Решаваща дума имат фирмите за разпространение. Главната пречка е, че хората, които искат да направят с киното пари, се стремят да получат парите си обратно, а тези, които искат да направят изкуство, винаги са законни противници на онези, които искат да направят пари.

Разговора са водили: **Улрих Грегор** и
Хайнц Унгурайт
сп. „Филмстудио“, 48

СССР

Инокентий Смоктуновски се снима сега във филма „Пазете се, автомобили!“ Това е първата комедийна роля на артиста в киното. Неговият герой Деточкин е човек чист, некрен, по детски наивен, справедлив по своему. Всички епизоди се снимат в естествени условия, а и самият мааниер, в който Елдар Рязанов поставя филма, изключва каквато и да било изкуственост. Сценарият, написан от писателя Емил Брагински и Елдар Рязанов, е по повестта „Пазете се, автомобили!“ Дума става за съществуващите още измамници, рушветчин, спекуланти. Един от тях е Дима Семицетов (артист Андрей Миронов). Той е продавач в комисионен магазин, с висше техническо образование, галантен, има солидни познания, чел е Егзюпери. Партньор на Смоктуновски е главният режисьор и артист от театър „Съвременник“ Олег Ефремов. Той играе следователят „с произващи очи“.

Главният герой на филма „Гонитба“, снет от Одеската студия, е Анатолий Иванович, ловец от глухия Мещерски край. Писателят Юрий Нагибин — по негов сценарий режисьорите Б. Исаков и Р. Василевски са поставили филма — много години се познава с него и е направил ловеца герой на своите произведения.

Във филма „Гонитба“ ловецът Анатолий Иванович преследва един браконьер, догонва го и го отвежда в ловното стопанство. В тази история няма нищо необичайно, ако не съществуваше едно малко по-особено обстоятелство. Действителният Анатолий Иванович (а филмът във всичко следва неговия животен път) е загубил във войната крака си. Той е бил тогава на двадесет години. Сега се движи така добре, че никога не би видял в него човек, измъчван от недъг. Двадесет километра през блатата, през горски хралаци и за него нещо обикновено. Във филма тази роля се изпълнява от Н. Ерьоменко, но ар-



Ани Бакалова във филма „Среща в морето“, режисьор Дучо Мундров.

тистът е дублиран в много сцени от истинския герой на произведението. В историята с браконьера се разкрива характерът на този човек — рицар, неспособен при никакви обстоятелства да изкриви душата си, всякога изпълняващ своя дълг докрай. Анатолий Иванович води във филма борба не само и не толкова с браконьерите, колкото с инертността, равнодушието, с тъпата злоба, отравяща живота. Любовта към всичко живо дарява човека с мъдростта на стопанин и с благородството на творец.

Лвовската артистка З. Дехтярева изпълнява главната роля във филма „Авдотия Павловна“, който сега се поставя в Киевската студия. Този филм (сценарий И. Муратов, режисьор А. Муратов) говори за моралната отговорност на съветския учен пред науката. Филмът е насочен срещу лъжеучените, нанесли огромна вреда на съветската селскостопанска наука.

Сценаристите Ю. Дунский и В. Фрид („Живели старец и старица“) са заети сега с нова работа — филм за

Фритюф Нансен, забележителния изследовател на Арктика. Сценарият се пише съвместно с норвежките писатели Од Банг-Хансен и Сигурд Евенсем. Тяжна е и инициативата за създаване на този киноразказ за Нансен. Във филма подробно ще бъдат представени две най-ярки страници от живота на изследователя: пътешествието на „Фрам“ към Северния полюс (на това ще бъде посветена първата част на филма) и обществено-хуманистичната дейност на Нансен след Първата световна война. Ще бъде показано и пътуването на Нансен по гладуващото Поволжие.

„Ние искаме да проследим вътрешните и външните причини, подбудили Нансен да вдигне глас в защита на Републиката на съветите“ — е заявил Д. Фрид.

Георгий Даниеля пише по повестта на Лев Толстой „Хаджи Мурат“ сценарий за филм. В същото време артистът Ераст Гарин ще дебютира като режисьор с филма „Смъртта на Тарелкин“ по пиесата на Сухой-Кобилин. Режисьорът от по-старото поколение Дзиган подготвя екранизацията на „Железният поток“ на Ал. Сефафимович.



Анани Явашев и Елена Райнова в сцена от филма „Карамбол“, режисьор Любомир Шарланджиев.

Колективът на театър „Съвременник“ неотдавна е взел участие в реализирането на филма „Строи се мост“. Кинематографичната биография на театъра ще бъде продължена във филм по повестта на писателя Н. Мелников „Един рейс“.

Чехословакия

Иржи Вайс работи сега над постановката на филма „Новобращни или убийство по нашemu“. По думите на Вайс това е съвременна лирично-би-

това комедия, чийто герой е четиридесет и петгодишен мъж. В неговия живот като райска птица се втурва красива жена. С нея той преживява невероятен романс трагикомичен завършек. Сценарият е написан специално за артиста Рудолф Хрушински.

„Струва ми се, че сегашното положение на чехословашката филмова продукция започва много да напомня на положението на полския филм преди няколко години.

След непрекъснатите успехи в редица конкурси у нас и чужбина все по-често се чуват гласове, понякога песмели, понякога енергични, които съветват и едновременно настояват за снимането на по-малко експериментални и на повече обикновени касови филми — пише чехословашкият кинокритик Иван Соенер. Нищо чудно, че при създаването на ситуацията чехословашките сценаристи взимат нов курс и се ориентират към филми, които биха привличали повече зрители. Половината от тазгодишния план на чешката кинематография е запълнен с криминални и комедийни филми. Между тях е и комедията на Карел Земан „Две години ваканция“. Земан, който помни успехите на своя филм „Дяволското изобретение“, е решил да се върне отново към екранизация на романите на Жюл Верн и да ги снима в цял един цикъл. Засилват се и копродукциите. Режисьорите Ян Кадар и Елмар Клоз през лятото ще започнат снимането на „Война със саламандрите“ по Карел Чапек. Голяма част от снимките ще бъдат направени във Флорида, а в продукцията ще участва една нийоркиска фирма. Карло Понти, който неотдавна е бил в Прага, е сключил договор с режисьора Олдриж Липски („Лимонаденият Джо“) и Карел Земан за снимането на два чешко-италиански филма вероятно с участието на София Лорен.

Заслужава внимание и комедията „Двамата на пътя“, реализирана от Ладислав Рихман, автора на „Старци берат хмел“. Тук главната роля се изпълнява от Ирина Бихдалова.

Полша

В Полша ще се снима част от американския филм „Нощ на генералите“ по популярната на Запад книга на Хелмут Кирст. Действието на филма, който се поставя от режисьора Анатол Литвак, протича в годи-



Из новия филм на младия съветски кинорежисьор Васил Шукшин „Ваш син и брат“

ните на Втората световна война. Това не е исторически филм и събитията не са автентични. „Романът на Кирст е интересна психологична студия. Надявам се, че ще се получи също интересен филм — е заявил Питър О'Тул. — Моят герой, генерал Танц, е психопат убиец и войната е събудила всички неговии инстинкти. В очите на другите е герой и фанатичен привърженик на хитлеровата идеология. Когато биват открити неговите три убийства, той свършва със себе си... Разбирам кошмара на онези години. Дори и днес само вида на немски мундир предизвиква у мнозина чувство на ужас. За мене това обстоятелство е много важно при изграждане образа на моя герой.“

Както съобщава сп. „Филм“, режисьорът Войчех Хас се заел с постановката на „Шифри“. Това е психологичен филм със съвременна тематика, макар отнасящ се до събития в миналото... В страната се завръща стар вече мъж, който е оставил преди години жена си и синовете си. Той иска да разбере обстоятелствата, при които през време на окупацията е загинал неговият по-млад син. И тук се натъква на печални неща и въпроси често без отговор. Кой е издал помещението на организацията; загинал ли е младежът; ако ли не, кой го е спасил; кой действително знае за неговото арестуване? Бащата се среща с хора, познаващи някога неговия син. Сега те живеят друг живот и все пак войната е оставила у тях трайни следи.

В главните роли ще играят артистите: Ян Кречмар, Елжбета Барчевска, Барбара Крафтувна, Збигнев Цибулски.

След свършването на филма Войчех Хас ще екранизира „Кукла“ по Волеслав Прус. Сценарият пише Казимеж Брандис. Филмът ще трае не по-малко от два часа.

Румъния

Новият филм на Ион Попеско Гопо „Белият мавър“ (по приказката на румънския класик Ион Крянге) се посреща с голям интерес от румънските кинематографисти, както всички филми на този забележителен режисьор. Героят на приказката, царският син — Белият мавър, прост и славен момък — се отправя към съседния цар, за да иска ръката на дъщеря му. Много препятствия преодолява той по пътя си, но все пак накрая се връща в къщи с годеница. Белият мавър постига целта си, защото умее да мечтае, да дружи и да намира верни приятели, защото е смел, мъжествен и добър.

По повод новия си филм Гопо е заявил: „Съвременният човек, свидетел на космически полети и ядрена физика, очаква от приказката не само скучно правдоподобие, а ярки, весели, поетични и хуманни мисли... Приказката трябва да се екранизира весело, с хумор, с шего, леко и изцяло. И все пак не трябва да се скрива нейната условност. Към това съм се стремил в „Белият мавър.“

Италия

Следващият филм на Фелини е обкръжен винаги с тайнственост. По

някои слухове след филма „Джулиета и духовите“ режисьорът е решил да се върне към актуалните теми на съвременния живот.

Неотдавна на един от сътрудниците на „Паезе Сера“ Ивано Даволи се е удал щастливият случай да се срещне с Фелини без предварителни уговорки благодарение на обявлението, появило се в утринните римски вестници: „Всеки желаещ може да дойде от 17 до 19.30 в кинокантората на вил „Национале“ 36, третия етаж, като носи със себе си снимка. От обявлението ставало ясно, че Фелини възнамерява да пусне в „киноорбита“ десет нови артисти и артистки. „За моя филм са нужни свършено нови лица — е заявил пред кореспондента на „Паезе Сера“ Фелини. — В него ще има само един главен герой, мъж. Възможно е това да бъде Марчело Мастоляни, ако, разбира се, не му попречи неговата работа в театъра. Името на Мастоляни обаче няма решаващо значение. Героинята няма да бъде някаква знаменитост, а само дебютантка. На въпроса, какъв ще бъде сюжетът на филма, Фелини е отговорил: „Аз сам още не зная как ще се нарича филмът. Ако имах вече наименованието, би ми било по-лесно да построя сюжета.“ Това не е първият случай, когато Фелини почва работа над



Галина Полних и Юрий Василев във филма на Сергей Герасимов „Журналист“.



Полската актриса Пола Ракса и латвиеца Гунар Цилински в съветския филм „Ноктурно“, производствено на киностудията в Рига, режисьор Ростислав Горяев.

нов филм без написан нито ред сценарий. От непродължителната беседа на Ивано Даволи с Фелини станало ясно само следното. Филмът ще се снима в Рим, а отделни епизоди в Ню Йорк, Амстердам, Кьолн. Филмът ще разказва за живота на един град, и ще бъде в черно-бяло.

След „Развод по италиански“ идва ред на „Прелюбодейство по италиански“ с Катрин Спаак и Нино Манфреди в ролята на съпругеска двойка. Мъжът, който много свободно се отнася към семейните връзки, мамия жена си с нейната най-добра приятелка. Когато научава, че жена му се готви да му отмъсти по същия начин, готов е на всичко, за да не допусне това.

Франция

Френските критици говорят, че погледът на Ален Рене е обърнат към миналото, в търсене на загубеното време. Героните на неговите филми („Хирошима, моя любов“, „Миналата година в Мариенбад“, „Мюриел“) се връщат към свои минали преживявания. В тяхното съзнание гра-

ницата между минало и настояще се заличава. Човек става пленник на спомените си. В своя нов филм „Войната е свършена“ по сценарий на испанския писател Ж. Семпрун, Ален остава верен на досегашната си тематика. Тук отново се зата, свързани с войната.

Следващите филми на Ален Рене „Приключенията на Хари Диксън“ и „Обичам те, обичам те“ само външно са далеч от проблемите, които възбуждат режисьора. „Хари Диксън“ възкресява света на приключенията и сензациите от времето преди Първата световна война. Рене си спомня, че в детството си се е възхищавал от героите на детективските романи. „Хари Диксън“ ще бъде връщане към младостта. „Обичам те, обичам те“ е фантастичен филм, чието действие се развива в 21 век, а в ретроспекция се дава нашето съвремие. Как ще трактува режисьорът нашата действителност, ще заеме ли позиция на сатирик или ще покаже нашите дни като една „добра епоха“?

„Демаркационна линия“ така се нарича новият филм на Клод Шаброл.

Режисьорът посвещава това кинопроизведение на една от най-трагичните страници на френската история — годините на съпротивата и борбата срещу немските окупатори. Филмът ще разкаже за група млади патриоти-радиости, които успяват да се измъкнат на свободна територия благодарение помощта, оказана им от селяните в департамента Юра. Главната роля е поверена на Морис Роне.

Марсел Камю („Черният Орфей“) ще започне през лятото снимането на филма „Районът на ангелите“ по драмата на гръцкия писател Кабелелис. На една пресконференция в Атина Камю е заявил, че неговият филм напълно отговаря на художествения и идеен замисъл на писателя. Във филма ще играят гръцки артисти и написването на музиката е поверено на известния гръцки композитор Теодоракис.

Известният френски комик Ноел-Ноел след няколкогодишно отсъствие отново се връща на екрана. Той ще участва във филма „Патрул“ в ролята на лекар републиканец от епохата на Наполеон.

Най-новият роман на Франсоаз Саган „Барабаният сигнал“, отпечатан в няколко парижки вестника, ще бъде пренесен на екрана от режисьора Ален Кавалие. В главните роли ще участвуват Бриджит Бардо и Жан-Пол Белмондо.

Много трудни месеци очакват Жан Моро. Артистката завършва сега снимките във филма на Гюни Ричардсън „Морякът от Гибралтар“ (по романа на Маргарита Дюра), след което веднага ще играе заедно с Омар Шариф в един филм на Евюелт. В края на май тя ще изпълнява главната роля в криминалният филм на Франсоа Трюфо „Жената в черно“ по романа на Уилям Ирриш.

Катрин Алегре, дъщеря на Симона Синьоре и Ив Алегре, ще дебютира във филма „Четиримата крале“ на режисьора Жак Поатрено.

Два романа на Андре Жид в най-скоро време ще бъдат екранизирани. Италианският режисьор Франческо Рози („Салваторе Джулиано“) ще постави „Подземиата на Ватикана“, а френският режисьор Ив Алегре ще филмира „Фалшификатори“, вероятно с участие на Марчело Мастрояни.

Жан Пол Белмондо изпълнява главната роля във филма на Жан Бекер „Сантименталният мошеник“, „Моят следващ филм — разказва артистът — ще снимам с Дино Ризи или с Луи Мал. Получих също предложения и от американците. Нямам желание да играя в американски филми. При това премного съм свързан с френския метод на работа, за да играя където и да било другаде. Те имат забележителни артисти и не им са нужни чужди. По мое мнение нито един френски артист досега не е създавал нещо голямо в Холивуд.“

Морис Беси, главен редактор на популярното филмово списание „Синемонд“, се натъкнал неотдавна на неизвестни досега филми на Жорж Мелиес. Първият от тях е документ за световното изложение в Париж през 1900 година; другият представлява сцени от търговия с роби с участието на голи статистки.

Англия

Фред Цинеман поставя филмът „Мъж за всяка роля“ по известната пиеса на Роберт Волт, играна с голям успех в Лондон и на Бродуей. Сценарият е написан от самия автор. Главната роля се изпълнява от



Кадр от югославския филм „Прометей от Вишевице“, режисьор Ватрослав Мимица.

Тол Скофийлд, който играе същата роля и в театъра.

Антони Куин замисля реализирането на нова версия, този път музикална, на „Дон Кихот“, в която сам ще изпълнява главната роля. Санчо Панса ще играе известният мексикански комик Кантифлас.

Режисьорът Жак Ли Томпсън готви музикална екранизация на „Частният живот на Хенрих VIII“. (Александър Корда е снимал същия филм в 1933 г. с участието на Чарлс Лаутън). Сега в ролята на Хенрих VIII ще играе Питър Устинов.

Западна Германия

Курт Хофман („Призраци в замъка Шпесарт“) снима филма „Комедия пред съда“ по пиесата на Курт Гьотц с участието на Лизелоте Пулвер и Хайнц Рюман.

Цялата филмова преса в Западна Германия е единодушна, че с филма

„То“ на Улрих Шамони започва възвръщането на западногерманския филм. Кариерата на този двадесет и шестгодишен кинематографист е мъглива. Той е учил актьорство, театрознание, германистика. Асистирал е при реализирането на 30 художествени и телевизионни филма, а през 1961 г. става асистент на известния режисьор Рудолф Ноелте. Неговите самостоятелни работи са много малко — само три късометражни филма и сега художествения филм „То“ по собствен сценарий. Действието се разиграва в съвременен



Из филма „Фараонът“, постановка на полския режисьор Иежи Кавалевич.



Морис Роне във филма на режисьора Александър Астрюк „Дългият поход“.

Западен Берлин. Герон са двадесет и осемгодишният Манфред — чинovníк, и пет години помладата от него Хилда — чертожничка. Дватама живеят заедно. Без да са узаконили връзките си. В момента за тях това няма никакво значение. Те дори са горди, че са излезли извън релсите на общоприетите порядки. Всичко върви добре и все пак идва момент, когато между тях двамата настъпва конфликт. Причината за това е то — детето, нероденото, което става за героите истински проблем. От този момент във филма се появяват остри акценти на критика срещу обществото, което, достигнало висок стандарт на живот, по въпросите на семейството и морала запазва своите отживели възгледи. Филмът, реализиран със скромни средства и без участието на звезди, е получил висока оценка на критиката.

САЩ

В Холивуд напоследък все по-често се снимат филми за Втората световна война. В тях недвусмислено се прокарват тенденции, които имат определена идеологическа и политическа цел — да се оправдаят хитлеристите, фашистите, насилниците. Р подоб-

ни филми те се представят пред младото поколение американци не като палачи от Освиенцим и Майданек, а като борци и даже най-зли врагове на Хитлер. Във филма „Моритури“ например главният герой — гестаповец — не само помага на западните съюзници, но даже спасява една еврейска девойка. В „Напред към плажа“ героят — също нацист — е готов да се жертвува за спасението на група французи, а в „Бедфордски инцидент“, чието действие се развива след войната, бивши хитлеристи помагат на американците срещу „Русите“. В тези филми съзнателно се прокарва мисълта, че съюзниците никога не биха спечелили войната срещу нацистите, ако не им помагали самите нацисти.

В Холивуд е починал популярният преди войната артист Херберт Маршал, партньор в тридесетте години на Катрин Хепбърн, Марлен Дитрих, Грета Гарбо.

Американският артист Юл Брайнер, който напоследък развива оживена дейност като продуцент, е получил авторско право върху филма „Романсът на нечестния кар-

тоиграч“, снет от Саша Гитри през 1934 година. Брайнер ще снима нова версия на това произведение, след като завърши продукцията на филма „Връщане на седмината“, продължение на популярния вестърн „Великолепната седморка“.

Рок Худсън и Клаудия Кардинале играят заедно във филма „Със вързани очи“ на Филип Дюа. Това е още един от молните напоследък шпионски филми. Сценарият е написан по романа на Люсил Флетчер, разказва за отвлечането на известен физик от агентите на една южно-американска държава. Рок Худсън изпълнява ролята на физика, а Клаудия Кардинале — на неговата сестра.

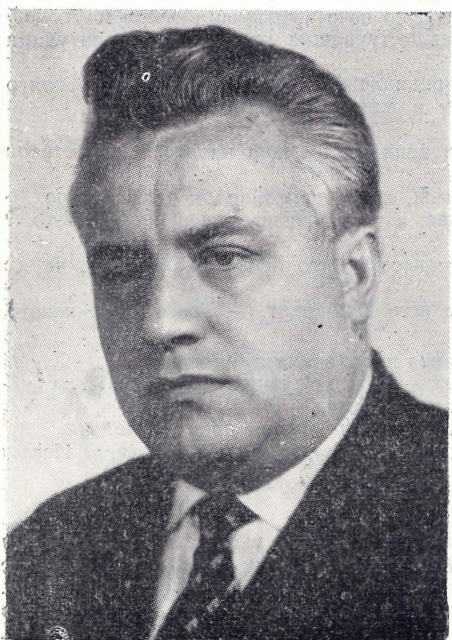
Наградите на Американската филмова академия „Оскар“ през тази година са присъдени на френския филм „Да умреш в Мадрид“ (режисьор Федерик Росив) — за пълнометражен филм; английският филм „Страната на Иетите“ и унгарският „Увертюра“ получават наградата за късометражен филм.



Френският актьор Луи де Фюнес във филма „Големият ресторант“.

ЯН ПРОХАЗКА И КАРЕЛ КАХИНЯ

НОЩТА НА НЕВЕСТАТА



Съжаляваме, че вече отдавна най-смешни и най-тъжни са не само постъпките на лудите...

1950

Е С Е Н

Селяните шляпаха с празничните си цървули в есенната лепкава кал, изправяха се на пръсти; върху твърдите им глави и приведени рамене валеше; всички искаха да видят и чуят гърбавия Пицин, когото наричаха още и Руксак.

Беше висок метър и петдесет, с писклив пилешки глас; неговите слаби детски рамена подпираха в Тинец най-мощната революция на света.

Хората, обграждащи гърбавия, бяха мълчаливи и чепати, имаха равнодушни очи, а кожата на ръцете и лицата им беше цялата напукана.

Пицин нервно тръскаше цялото си тяло, рязко подскачаше и размахваше недъгавите си дълги ръце; никой не се смееше и дори не се усмихваше.

— От днеска, другари и другарки, — закле той множеството с болните си туберкулозни устни, — никой няма да дърпа вече ни наляво ни надясно, вече сме едно тяло и една... Чувате ли ме отзад?

— Да, да — каза някой. — Чуваме те, Пицине!

За миг се смути; светкащите трескави очи се вмъкнаха обратно в хлътналите дупки под челото на гърбавия; миг след това отново се овладя. „Ранно пиеле, рано пее. Струва ми се, че това не трябва да обяснявам...!“

Прерязя лентичката пред съвсем новите, но вече изпоцапани обори на ТКЗС-то, обхвана го вълнение, както някога предшествувания го в подобна ситуация инженер Айфел.

— „Ура!“ — извика женски глас, принадлежащ на сухата Филипа, която беше с двадесет години по-стара от Пицин и живееше заедно с гърбавия.

Няколко души изръкопляскаха.

Айзипоняцката капела изсвири туш и веднага премина на песен, изпъстрена с игриви промени и колебания в ритъма.

— Пицине! — дигна ръка огромен мъж, който спокойно би теглил рало. — Как ще стане тая, ние ще си дадем добитъка, а ти какво ще дадеш на ТКЗС-то...? Освен дрънкащата си мутра...?

Тишината не се наруши, никой не се изсмя, нито беше казано така, че да предизвика смях.

— Не провокирай! — обърна се към него гърбавият. — Тресе ти се ченето, Витасе!

— Вземете си и имота в гроба! — изквича измръзналата Филипа.

— Тихо! — извика на жената Пицин — Не дискутирай с него! Не му уйдисвай на акъла, няма да ни натрапи своята платформа.

Направи няколко изненадващо бързи крачки и се спря пред грамадата.

— Витасе — присви очи и се загледа в неговите, — искаш ли съвет? Искаш ли от мене последен съвет?

Мъжът мълчеше.

— Икаш или не икаш?

В този момент зад гърбовете им избръмча мотор, множеството се обърна и всички видяха как през локвите се приближава автобусът; видяха кой е в него и как спря пред черквата на най-високото място, откъдето се виждаше всичко. Милиционерите не слязоха, избърсваха от вътре замъглените прозорци, за да виждат по-добре.

— Умният разбира от половин дума — каза Пицин, — няма да чуеш вечернищо от мене, Витасе. Можеш да си правиш маймунджулуките, но вече няма да те спасявам...!

Продължаваше да вали, музиката свиреше, високоговорителят хъркаше и разнасяше над покривите прегракналия глас на Пицин.

— Пореден номер осем... Едличкова Клара... една дойна крава...

И вече я води, кравата мучи, дъжда ѝ мокри гърбината, рогата са украсени със знаменца, около глътката ѝ шия е препасана панделка, препъва се във висящите пискюли, носи между задните си крака виме, което би било достатъчно за пет дойни крави. Младият барабанист на капелата изблещи очи и хлъцна: — Виждали ли сте някога нещо такова? Клара Едличкова гордо крачеше срещу дъжда и капките се стичаха по гията ѝ, по прилепналата върху разлюлените ѝ гърди блуза, по зърната им, големи като копчета от балтон.

Учителят беше извел въпреки проливния дъжд и децата, които сега се гусеха под балкона на училището. Скандираха: — Бл-а-го-да-рим, дру-гар-ко Едлич-ко-ва, а, а!

Някоя от забарикадираните врати изскърца и в цепнатината се мярна лице. Вслушваше се. Тук и там зад прозорците блясваха очи и веднага се скриваха.

— Сковайс Алойс, пореден номер единадесет, четири дойни крави, един кон, две свине-майки и две яловици — надвиваше вятъра и дъжда гласът на Пичин. Сковайс приличаше на баптист, напомняше Абе Линкслн и гледаше под качулката на ямурлука си към църквата. До него стоеше синът му Наблюдаваха сивия автобус.

— Един ден ще го убия — ззекваше Сковайс. — Ако аз не го убия, ще го убиеш ти. Ей богу! — Но вече подкарваше добитъка между разпръснатите по улицата селяни. Вървеше най-напред с коня, синът му ръгаше с пръчка кравите и яловиците, а жена му риташе пред себе си свинете-майки.

— Какво да Ви изсвириме, чичо? — навеждайки се от камиона приятелски му извика, айзмпоняцкият капелмайстор.

Сковайс само го погледна... Работникът се изправи и се обърна към другарите си. — „Двамата ковачи“ — измърмори смутен. Поднесе тропмета към устните си, но вместо да го надуе, се обърна още веднъж след Сковайс.

— Баржина Методей, пореден номер деветнадесет, чифт коне, три дойни крави, една яловица...

В момента ги доеше. За последен път и набързо.

Жена му се втурна в обора: — Вече те викат!

Очите на жена му са червени, плаче.

— Махни се оттук... стига си ревала, че като те перна...!

През селото обаче мина спокойно и почти радостно, като че ли цял живот е чакал колективизацията. Жена му трябва също да се усмихва.

И на него децата скандират благодарности. Минавайки край тях, Баржина стиска ръката на учителя, който явно е активен участник в преобразяването на селото.

Чуват се следващите имена и винаги става дума за чифт крави, една крава, или само един кон, две свине-майки...

Няколко души са облечени празнично; някои хора са вече твърде стари.

Групата зяпачи се сгъстява около ниските бзраки на ТКЗС-то.

Пичин говори по микрофона от канцеларията. Апаратурата се обслужва от двама войници. Прозорецът е доста високо над земята и момичетата отвън, които искат да видят войниците, трябва да подскачат. Кискат се, а войниците, които знаят за тях, не се обръщат и малко се срамуват.

— Шабатка Ян, пореден номер двадесет, три коня, пет дойни крави, две яловици...

Пичин се показва на прозореца.

— Шабатко! — извика. — Конете с хомутите...!

— И какво още?

— Казвам ти с хомутите. Гласувахме с хомутите.

— Аз не съм гласувал.

— Болшинството гласува. Прие се и толкоз...! Изключения няма!

— А какво, ако нямам хомути?

— Как така, да нямаш. Къде са?

— Някой ми ги е откраднал. Нямам...

От автобуса слезоха двама милиционери, нямаха оръжие, само препасани с колани. Тръгнаха с дългата Филипа и още един мъж към другия край на селото. Оправиха си яките на тънките блузи. Изглеждаше, че не изпитват голяма радост от своята мисия.

— В Райхартице свариха поне чай — подсмърчаше един от музикантите. — Тук не се сещат даже и за това...

Конвалинка Ян, пореден номер тридесет — продължаваше Пицин, — четири коня, осем дойни крави, шест свине-майки...

В този момент се чу изстрел.

Първият от последвалата дълга серия, която разтърси селото.

Току-що засвирилата капела изви и утихна...

Няколко говеда се разбягаха между хората...

Чуха се уплашени викове...

След петия изстрел настъпи пауза от няколко секунди. От автобуса вече тичаха милиционери, сега имаха пушки и тичаха в посоката, откъдето се чувзха изстрелите.

Пицин изскочи от канцеларията.

И също се затича. Но освен двама или трима мъже всички останали останаха да стоят при обора.

— Към Конва — крещеше Пицин, — към Конвалинка!

П р а с. П р а с. П р а с. П р а с...

Изстрелите следваха един след друг почти равномерно; отнякъде се чу мучене на говеда.

Стигнаха до здравите затворени врати, заблъскаха; но отвътре не се чуваха никакви звуци.

— Оттук ли стреляха?

— Оттук.

— Отворете! В името на закона!

Удряха по вратата с юруци и приклади.

Един от мъжете започна да се катери по оградата.

— Рудло, внимавай! — викаха на работника.

Той скочи в двора и отвори.

Чак тогава се обърна.

И всички видяха Амброж, стоящ неподвижно на чардака. Лицето му трепереше и беше изкривено от страх.

— Той е луд — каза някой. — Беше при него ратай. — Амбро, къде е Конвалинка? Каква беше тази стрелба?

Няколко милиционери изтичаха към обора и се спряха на прага.

От смущение не владееха лицата си и върху тях се изписа ужас.

Върху залятата с кръв слама лежаха няколко тона обезобразено месо. Между дойните крави имаше две телета с разкъсани от удари на секира ноздри.

По-нататък се виждаше захвърлена пушка. Конвалинка лежеше по корем. Вратът му беше почти прерязан и кръвта се стичаше върху циментовия под.

— Божичко...! — изтръгна се от набръчкания милиционер. Целият се тресеше. — Боже мой...!

Трагедията беше засегнала милиционерите. Сянката от зида падаше върху тях. Оловеното небе тежеше над всички.

— Бандитът умря като бандит — пищеше с продупчените си дробове Пицин.

— Не кълни! — извика му някой.

Дългата Филипа се прекръсти.

Зад нея стояха двама милиционери. Държаха в ръцете си хомутите, за които Шабатка твърдеше, че са откраднати.

— Сега я втасаме — каза единият от тях. Двамата оставиха на земята хомутите, като че ли им пареха.

— Конете не е убил — съобщи някой. — Конете е оставил.

— Конете не е убил — повтори Амброж и няколко души се насочиха към съседния конски обор.

По стените висяха конски такъми.

Амброж от време на време безсмислено раздвижваше устните си. Не произнасяше никакви думи.

— Защо направи това? — крещеше на нещастника Пицин.

Той сви рамена. Най-често отговаряше със свиване на рамена. Лишен е от разум, само се усмихва. Диша с отворени уста.

Пицин видя на двора пригответната бричка.

— Искал е да избяга...? — тръскаше той Амброж. — Къде е искал да избяга?

Лудият отрицателно въртеше глава.

— Не е ли искал...?

Кимаше утвърдително с глава

Усилието да изрази мисълта си му причиняваше физическа болка.

— На... гарата — изтръгна се от гърлото му.

— Какво?

— За... Госпожицата...

— Не викайте. Трябва ли да крещите? Не можете ли да пазите тишина? — извика Пичин на началника на милиционерите. — Да затворят вратата! Телефонът работи ли...?

Пичин рязко тръгна към вратата, един миг се поколеба и след това изтича към работниците.

Накуцваше след милиционера.

Мърмореше, че нещо подобно могло да се очаква.

Не точно това, но в края на краищата...

Мъжът не го слушаше. Не възприемаше бръщолевенията му, както бръмченето на насекомите и шума на дъжда.

Спря; искаше да си запали под прикритието на якето цигара, но напразно щракаше със задалката. Ръцете му трепереха. — Ама че работа — повтори той няколко пъти.

После дори се затича, дръпна няколко пъти от цигарата и я захвърли.

А Пичин го сграбчи за ръкава.

И го спря.

Милиционерът обърна глава към страничната улица, където гърбавият съсредоточено гледаше.

— Монахинята — каза той. — Тя е...!

По средата на разкаляната улица, между локвите, в които се търкаляха празничните ленти и панделки, се приближаваше младa жена. В градски дрехи. Цялата мокра от дъжда, влачеше куфар и чанта. Лицето ѝ беше бяло, каквото имат хората в болниците. Очите ѝ не изразяваха никакво присъствие. Лесно би могла да напомни някого от небето.

— Неговата дъщеря ли е?

— Неговата — каза Пичин.

Сега даже и гърбавият не изглеждаше като паяк; не триумфираше. Беше се събудил и едновременно разпаднал. Сигурно чак в този момент го засегна и него трагедията.

И изведнъж, като че ли подготвена за изненада, зазвуча от камбанарията на църквата камбаната. На умираща.

Работникът знаеше, че нещо трябва да направи, но не знаеше точно какво би трябвало да направи, ситуацията беше неочаквано неприятна. Направи няколко крачки срещу младата жена. Въпреки непримиримите класови теории, с неволен жест смъкна от главата си каската.

(Пичин остана на мястото си, без да мръдне.)

Милиционерът се изчерви, задушавайки се и заеквайки, несигурно каза: — Добър ден...

Пичин тъпчеше в нажежените въглища, най-голямото му желание беше да се обърне и избяга; това се виждаше по лицето му. Неочакваната случка беше развалила неговият празничен следобед.

Искаше да я поздравчи, но не го направи; тя в този момент отговаряше на мъжа в работните дрехи, но гледаше към гърбавия.

— Да Ви помага бог — произнесе го напълно естествено.

С превъзходство, което Пичин веднага почувствува.

— Добър... ден — каза.

Само в един миг, когато виждаме от погледа на Госпожицата неговите повдигнати вежди, учудени, забелязваме, че изразът му е необикновено податлив и мек.

Овлада се веднага, погледна към милиционера и отново върна погледа си към жената.

Допусна опортюнизм, който можеше да се извини със страха да се изрече неприятната новина.

— Страшно... лошо време, Госпожице... — каза.

Някъде отзад в улицата вече ридаше женски глас, някой изпищя: — Света Богородице, това е Госпожицата...!

Клара Едличковa се хвърли към младата жена. Коленичи в калта, хвана

ръката на Госпожицата и започна да я целува; притискаше се към нея с лицето си, с ръцете си, с цялото си едро тяло.

— Госпожице! — викаше. — Света Богородице! Госпожице, Госпожице... моя Госпожице...!

Изтръгна куфара ѝ от ръцете; лицето ѝ беше зачервено от плач. Госпожицата вече разбираше, че нещо се е случило.

Въпреки уплахата си тя се стремеше да запази спокойствие, а счтите ѝ бяха пълни с усилие за самоовладяване. Нейното лице беше не само нежно и чисто. То можеше да бъде енергично и точно в такива ситуации неочаквано хладнокръвно.

Около нея се насъбра група от жени; милиционерът и Пицин отстъпиха назад; тълпата ги избута в края на пътя.

И оттук можеха да видят нейното тясно лице и високо чело.

2.

ЗИМА

В общия план не стъва нищо друго освен, че вали сняг. Подухва вятър, по засега е слаб.

Селото напомня куп от разхвърляни бели вехтории. Цвърчат врабчета; от дворовете се обаждат овчарски кучета.

Снегът пада монотонно и успокояващо, а детският смях, който се дочува отнякъде, е звънящ и свеж.

3.

АМБРОЖ

По даде от дървената врата в засипаната градина най-напред главата си.

И след това торбата с ябълките.

Неговото добряшко лице не изразяваше нищо.

Когато вече беше в градината, внимателно затвори вратата след себе си. Дигна торбата и нагази дълбокия сняг.

Тръгна в посоката, откъдето се чуваше детска глъчка. Към шосето.

Върви с ябълките като крадец. По характерните стрехи познаваме, че това е постройката, в която вече сме виждали Амброж.

От торбата му падат няколко ябълки, наведе се за една, изсипе се друга, пъха ги отново заедно със снега в торбата.

Крачолите му се повдигат над кокалчетата, снегът влиза в обувката, но Амброж не чувстваше студа.

Върви без шапка и палто. Никога не е носил шапка и палто.

Освен панталоните има само пуловер. Живее и спи с него, и с него, изглежда, се е родил. Когато се навъде за следващата паднала ябълка, голият му гръб над панталоните лъсна.

Налудничаво шареше извън пътя, коловозът явно отблъскваше лудия. Не стъпи даже и на тясната дъска, прехвърлена през полузамръзвания поток, а подскачаше по заледените камъни.

На едно място проби леда, загреба вода с дланите и жадно започна да пие. В някои моменти приличаше на животин.

Изправи се. Вятърът непрестанно фучеше и дигаше облаци сняг.

— Ада гори — каза наглас. Изглежда, че тсва възклицание имаше за него специално значение.

Клатеше се на слабите си крака, обръщаше се назад, изтегляше си брадата напред, повдигаше вежди и си надуваше лявата буза. Очите му обаче, като че ли непристъпуваха. В някои моменти дори изглеждаше, че в тях проблясва мисъл. Че нямат нищо общо с неговия смешен външен вид.

Слиза бавно и сериозно по дългата и стръмна детска пързалка. Дишайки, хрипти, а устните му са напукани от вечната температура. Краката му се хлъзгат, но не пада.

Наоколо е пълно с деца. Амброж не ги забелязва и не обръща внимание на прелитащите край него шейни и на децата, които му викат.

— Амброж, колко е милион и милион...?

— Влязла ти е в обувката змия!

Той чу, погледна към левия си крак и изненадващо бързо клекна.

(при развърлнуваност от гърлото му винаги излиза писък.)

Развърза си връзките на обувките и с нервни движения на посинелите си костеливи пръсти по-скоро ги разкъса, отколкото ги развърза и ги захвърли.

Около лудия се превиват от смях.

Той им се усмихва.

Взимат му ябълките, но той не се сърди.

Играта със змията е вероятно тяхната любима игра, защото под влиянието на неизвестно внушение, Амброж е безпомощен срещу нея.

— И в другата обувка имаш змия!

Безмилостно го мъчат, крещят, тичат около лудия в кръг и непрекъснато му показват дясната обувка.

Отново с боязън пада на колене, разкъсва и другата връзка и я хвърля с гримаса на отвращение. За него това е хлъзгавото влечуго. Отдъхва си и се размива с децата.

Отново дигна своята торба.

Вече не се интересуват от него. Някой хвърли по него снежна топка. След това напълно забравиха за Амброж. Развързаните обувки се измъкнаха от краката му, показваха се петите му и походката му беше вдървена и неестествена. Забеляза редицата от снежни човечи и им се изплези.

Децата ги бяха направили по целия дълъг склон. Бяха украсени с ленти и с добре моделирани лица. С карнавална фантазия.

Амброж не се приближава до фигурите, само ги гледа отдалече. Върви успоредно на тяхната редица, на разстояние пет метра. След това учудено спря.

(Някой се приближава с шейна зад него и му хвърля във врата снежна топка).

Амброж гледа снежната фигура на момиче. Снежника е със залепени, дълги сламени коси; вятърът е разпръснал сламки наоколо. Бяха й оформили и гърдите. Стреснато се огледа и се приближи с няколко крачки.

Подробно я разглежда, а в светлите му очи плува максимално, мъчително съсредоточение. Крещящо нарисуваната книжна маска се смее на лудия с устата и очите си. Той оглежда подробно, точно очите и устата,

и след това крадешком гърдите,

и се заглежда в рисунката под корема на Снежанка.

Някой се разсмя, отново го удари снежна топка в гърба и той рязко се обърна. Момчетата се смееха и обсипваха Амброж с градушка от снежни топки. Побягна и в гърдите му записука. Не забелязваше ябълките, които се изсипваха и оставаха в дълбоките следи зад него.

Снежната преспа на пътя се раздухваше от виелицата, която трупаше снег зад канавката,

върху главата на Амброж.

За момент той изчезна в снежната завеса; не се движеше, напротив, изглеждаше, че изчаква да мине виелицата.

По пътя едва-едва пъплеше автобус.

От прозорчето се показва шофьорът и му извика:

— Ще се къпеш ли?

Засмя се на шофьора.

Тръгна през затрупаната канавка, като че ли беше май и цъфтяха цветята.

Към селото пътуваше с колелото си дебелият горски, с пушка на рамо, с кожена шапка на глзвата и наушници. От устата му излизаше пара. Той натискаше силно педалите, за да преодолее малката височина.

Към багажника беше привързана коледна елха. Не се учудваше, че Амброж се шляе по снега.

Лудият се старееше да скрие торбата зад гърба си.

Горският имаше набито око и от него нищо не можеше да се скрие.

— Още ли крадеш? — извика на Амброж, защото му беше скучно на колелото. — Какво пак ще продаваш?

— Ти... крадеш! — направи мрачна гримаса Амброж. Самодоволният тон на дебелата го дразнеше.

Неговото хилене не звучеше като смеха на децата.

Обръщаше се към Амброж и колелото му подскачаше по неравния път.

— Видя ли вече... откъде започват краката на Госпожицата...? — извикоти се дебелакът и едва не падна.

Амброж се изкачи на шосето.

Виждаме, че му се иска също да извика нещо, да каже нещо на отдалечаващия се горски. Мобилизира всички мозъчни клетки зад плоското си чело и си пое дъх.

— Пъпеш! — извика изведнъж с неочаквано силен глас. — Пъпеш... гори ти... гората, пъпеш!

Горският престана да се смее и го заплъши с юмрук. Изглежда, че това беше неговият прякор, защото лудият едва ли би могъл да измисли нещо сам. Тази реакция напълно успокои Амброж, чувствуваше се доволен и отново си възвърна непристъпуващата усмивка.

През триъгълника на полето, под пътя носеше торбата на рамото си. Стигна до къщата, към която беше тръгнал, и почука на прозореца.

Опръ гърба си на стената.

Наблюдаваше засипаната лейкоз, разбитата каруца, която беше изоставена още през есента в градината.

Вятърът продължаваше да духа и да навява сняг на купчини.

На прозореца се показва Клара Едличкова. От късите ѝ ръкави се подаваха здрави и пълни ръце, голи до рамената.

Видя Амброж, наклони се още повече, огледа се наоколо и след това издърпа навътре торбата с ябълките.

— Избра ли хубави? — подсмъркна с големия си нос.

Той нещо измърмори.

— Никой ли не те видя?

Показа се отново на прозореца без торбата и му подаде плоска затворена бутилка. Той отпи и отново я затвори. Тя го наблюдаваше.

Засмя се.

— Ще ти измръзнат ушите. — Хвана го зад ушите, за рошавите му коси.

— Не ти ли е студено?

— Не-е.

Обърна се към петдесетгодишната Клара, големите ѝ гърди се разляха по тенекения перваз. Престъпваше под прозореца в снега. С цялото си същество събуждаше съжаление. Отново го перна с длан по шията, едва не му откъсна болната глава. Той се вцепени в съсредоточено напрежение. Пое с мляскане въздух. Тя се засмя изведнъж с пронизващ нервен смях.

Очите ѝ лъзнаха към оградата, към пътя. Виждаше се само падащият сняг.

— Върви си — каза Клара с дълбок глас. Амброж трепереше като нерез. Виждаше се, че нещо ѝ хрумва.

Със силно движение притегли с двете си ръце главата на Амброж, притисна лицето му между масивните, безчувствени гърди. Направи това грубо и нейната ласка за малко не му счупи гръбнака.

Изхриптя, но не от болка; нямаше мозък, но притежаваше всичко останало. Със същата грубост го отблъсна.

Глулаво се смееше и искаше да влезе през прозореца, но тя вече го затваряше, не ѝ беше интересно, стана ѝ студено.

В процепа на недозатворения прозорец остави за няколко секунди месестото си лице, загрубялата уста и разпалените си очи.

— На Госпожицата кажи... да си поиграе с тебе...!

Имаше моменти, в които беше доста цинична. Смееше се.

— Трябва да ѝ откраднеш ключа... Или да си пъкнеш крака във вратата...! Говореше за неща, които на нея, на него и кой знае на кого още бяха добре познати.

Чувствуваше се, че лудият знае за какво говори Клара. Отвори уста, като че ли би искал нещо да отговори.

Сети се за това късно; тя вече затваряше.

Стъклата издрънчаха. Зад прозореца тя направи гримаса. Веселите съвети я развеселиха и тя продължи да се смее вътре в къщата.

От високоговорителите, закачени по покривите на селските къщи, се разнесоха коледни песни...

Не му се тръгваше оттук; чукаше, блъскаше още минута, но Клара не отвори.

Не се виждаше, нито се чуваше зад прозореца. Разбра, че няма да отвори. Смука отново от шишето и си тръгна.

Детски коледни песни се носеха над неговата изморена и отпусната глава. Зад заледената стена се спря и още веднъж отпи. Опря тила си на стената така силно, че сигурно го е заболяло. С очите си търсеше опорна точка в оловеното небе.

На няколко крачки от Амброж стоеше малко момиченце и го гледаше. В ръцете си държеше въже на голяма шейна.

Имаше чисти и невинни очи.

— Днеска ще се роди Христос, Амброже — каза тя.

Той изобщо не погледна към нея. Отлепи се от стената, нагази в снега и се отдалечи във виелицата.

4.

ПИЦИН

И пак стои непристъпуващо до разкривените порти на ТКЗС-то, гледа навътре към хамбара, пред който стоят шейни, коне и група мъже, които се карат помежду си.

Най-високо от всички говори ядосаният Пицин.

Амброж подсмърча и примигва. Ботушите на Пицин лъщят, но това е единственият блясък, който притежава. От есента помръкна. Целият се набръчка. Лицето му е малко и прозрачно като копче от риза.

Облак от сняг се върти около краката му; стрехите на ТКЗС-то са отрупани с преяли, дебели врабчета. На двора се разстила отчужденост като на касапски дръвник.

— Десет — брои чувалите Пицин. Младият Сковайс ги мъкне на гърба си и винаги преди да метне тежкия чувал на дъното на шейната, поглежда провокационно Пицин.

— Десетият ли е? — повтаря председателят.

— Не мога да смятам. Аз съм каруцар. Глупав съм — казва младежът. Държи се сериозно. Очите му са спокойни и самоуверени.

Пицин се приближава, изкатерва се на шейната и един след друг брои чувалите. Лази на колене по тях, опипва ги и мърмори. Чувалите са пълни с брашно и щом ги докосне, вдига се бял прах.

— На който не му харесва, да си...! — вика някой ядосан от хамбара. Старият Сковайс подаде глава зад вратата. Когато се ядосва, подчервява и позеленява едновременно. — Нали каза петнайсет? — обърна се към Пицин.

Мъжете, в износени и смърдящи на яхър дрехи, приличат на разбойници. Челюстите им са изкривени от яд. Железните им лица са навъсени.

Обкръжен от тях, Пицин е нащрек и застава нарочно така, че да няма никой зад гърба си.

— Не ме мотай. Що ме правиш на луд? — изсъска Сковайс.

— Що ли не се откажете: — обади се някой.

Амброж направи няколко колебливи крачки към мъжете, но никой не обърна внимание на напуснатото от дух тяло.

Само момчето му кимна и изкачвайки се по стълбите на хамбара, извика: — Тука ли си вече?

Амброж е щастлив, че момчето му е казало нещо.

Пицин стои до шейната, бръкнал е в джобовете на големите си панталони, които му достигат до гърдите.

— Да. Петнайсет.

Наблюдава внимателно бившия селянин, докато той го зебележи.

— Е..., какво?

— Писах на криминалната... Че сигурно имаме в хамбара дупка. Казвам ти, да си знаеш.

От обора излязоха няколко коняри и каруцари.

Бяха чули караницата на двора.

Шабатка държеше една кофа. Баржина — вила.

Пицин ги видя, разбра, че гледат към него, и завърши в множествено число. — Да не се сърдите после, че нищо не ви се казва.

— Не се прави на палячо! — измърмори Баржина.

Вместо уши Пицин имаше два извънредно чувствителни радара.

Обърна се така бързо, че едва не падна.

— Слушай, Баржине...!

— Слушам те, Пицине.

— Не се отнася само за теб...

Гледаше навъсените, тъпи лица.

Повдигна се на пръсти и няколко секунди остана така. Всъщност той се страхуваше от тях. Най-много от Шабатка, който продължаваше да мълчи. Пицин чувствуваше неговите пръсти на гърлото си.

— От преди два месеца пушките трябваше да бъдат предадени...

Сковайс погледна през Пицин към Шабатка. Баржина гледаше Пицин.

— За какви пушки става дума?

Пицин с усилие на волята се усмихна като човек, който знае. Чиято мисия е да знае.

— Какво може тук да се загуби? — върна се Сковайс към разговора за хамбара. Подозрително бързо.

Пицин с усилие продължаваше да се усмихва. Момчето през това време излезе с нов чувал, този път без провокации. Метна го в шейната и извика на конете: — пррр! Елф. А от близко каза на Пицин. — Адинацт. Онсе. Ейлеви.

Не се бъркаше в нищо. Отиде за следващия чувал...

Изплезе се отново на Амброж.

Мъкна му да отиде с него в хамбара. Амброж го последва.

Момчето удари на шега Амброж и повдигна пуловера над голия му пъп.

— Не се ли потиш...? — попита го сериозно. Извади от джоба си коледно петле в станиол. Даде го на Амброж. Лудият е доволен. Скъса станиола с черните си нокти, лакомо и нервно захапа шоколада, после го изпусна на земята, вдига го и го изчисти в панталона си.

И това незначително действие е комплексно психо-техническо свидетелство.

Чувалът с брашно вдигна на гърба си леко и не по-малко сръчно от момчето

И заслиза с него по стълбатз...

5.

ДАНТЕЛА

Виелицата продължаваше да беснее из кооперативния двор. Хората все така мъкнеха чувалите към шейните. Пицин с рязко движение се обърна към Амброж, лудият покорно му каза: — Чест... на труда.

Пицин едва не заподозря и лудия.

Не отговори на партийния му поздрав; чувствуваше, че в главата на Амброж не само тези думи, но и цялата азбука има друго значение.

— След два часа ще изгрее Витлеемската звезда, а вие се заяждате — каза мълчаливият човек, вдясно от Пицин.

Имаше невзрачно лице на човек, който говори тихо, ходи тихо, живее тихо. Приличаше на клисар, беше клисар. Имаше най-умни очи от всички, владееше ги, умееше да поддържа в тях покорност. Олицетворяваше хитрата католическа компромисност, която открито не напада даже и Антихриста.

— Защо се... заяждате, хора...?

Пицин разпръскваше тамяна и чудотворната вода.

— Виж какво... Таю — пресече той христовия брат, — черногледство тука няма да внасяш... нали? Бъди така добър... Наръчника на християнския агитатор си го остави под възглавницата. За теологията си имаме мнение!

По идеологическите въпроси за разлика от земеделските беше по подготвен и непримирим. — Говоря за пушките... ако не си чул. И за хамбара.

— Отнасям брашното от хамбара в гашите си — не се сдържа по-старият Сковайс. — Пълня си джобовите с жито...!

— Няма да ви натрапвам никакви съвети, прониза с поглед пъновете около себе си. — Достатъчно сте стари, за да знаете какво правите, така ли е...? Само да не ми хленчите после!

— Не си ли изморен, Пицине...?

Това го каза Шабатка. Очите му бяха присвити и гледаше съсредоточено като през мушка. Улучи точно.

Пицин явно очакваше, че Шабатка ще се обади.

— Поизмори́л си се от функциите, Пичине... Ежиш се, караш се на хората... Ако си много изморен... Амброж може да те замести...

Разсмяха се с гърлен смях.

— Амброже...! — извика Шабатка. — Колко прави милион и милион...? Кажй де...?! Понапъни се, нали си мъж...!

Смееха се все по-шумно и неудържимо.

Шабатка не се смее, подчертано сериозно гледа лудия. Амброж се напруга, стреми се, макар и притеснен, да издържи изпита. Лицето му бавно се прояснява.

— Два... милиона...

Шабатка зяпахе към Пичин.

— Може да бъде председател...

Заливат се от смях. Сега се смее и младият Сковайс. Усмивха се и Амброж, струва му се, че се е случило нещо приятно.

— Христос се роди, дайте да се веселим... — започна някой да пее. Но като го погледна Тапа, веднага прекъсна.

Баржина се крие зад гърбовете на другите, за да не го види Пичин, и извиква — Дядо Коледа ще ти донесе зебло, дай да ти ушийт от него пет ризи!

Издеклмира го като картеница и се изправи. Лицемерното му лице е едва ли не нежно.

Гледа към Пичин така, като че ли ги е родила една майка.

Най-напред изду бузите си, източн шията си като петел и изпляска с бо-тушите си. — Най-напред от всички... ще претърсят тебе, Шабатко...! Има да хвърчи перушинз...!

— Вече се насрах...

— Пушките са чувствително нещо... много чувствително...!

— Кво дрънкаш непрекъснато...? Какви пушки?

— Айн, цвайн и ще си спомниш, ти имаш добра памет. Конските такъми също не можа да намериш!

Селянинът продължаваше да се усмива, но очите му вече не се смеят.

— Хората ще ви... кажат своето становище...! — обърна се гърбавият. — Няма да оставят да им се плюе на перспективите. От никого.

Пичин тръгна към отсрещната сграда. Над прозореца с желязна мрежа не-отдавна беше зациментиран четлив издпис: КАНЦЕЛАРИЯ.

Баржина отново се скри зад Шабатка и извика, както преди малко: — Напиши до Кремъл, че сме ти избрали заместник!

Пичин тръшна вратата зад себе си.

Неговото бледно лице се мярна в прозореца, но веднага изчезна.

Смехът секна изведнъж. Почувстваха някаква тежест. Издишваха в син-ния мраз дълги струи от пара. Пичин беше сам; зъзеха, че не е опасен, че е сам и е слаб като муха.

Хилеше се все още само Амброж.

Истината беше, че Шабатка направи това от безпомощност.

Безпомощност, която изискваше своя винтил.

Рамената му се отпуснаха, разсеяно гледаше към Амброж

— Млъкни.

Приблжи се съвсем близко до лудия.

Без предупреждение го хвана рязко за джоба.

— Пак ли имаш бутилка?

Селянинът притисна Амброж към шейната с цялото си тяло. Така би пред-почел да задуши Пичин.

Изтръгна бутилката от панталоните му. Едва не скъса джоба на Амброж.

— Къде си бил цял ден? Сега ли се идва на работа? Закара ли слама в обора?

Амброж дишаше на пресекулки от страх, трепереше пред Шабатка. Гледаше към своята бутилка в неговите костеливи ръце.

Баржина измъкна тапата и поднесе бутилката към носа си.

Смърдеше му. Жестът беше достатъчен, за да разберат всички, че е от най-лошо качество.

Селяните познават не само децата си, но и ракиите си.

Шабатка направи с двете си ръце изразително движение пред гърдите така, че всички разбраха от кого е ракията.

— Тая помия ли пиеш...? Какво пак за Клара си... откраднал...?

— Остави го — каза Тапа. Но само го каза... и продължи да гледа.

Амброж изплашено и бързо вдигна поглед, за да не види Шабатка какво падна до краката му. Какво падна от джоба му.

Разбира се, точно в този миг той видя.

Това беше важно за Амброж. Направи най-изненадващото котешко движение, което досега сме виждали у него.

На снега лежеше някакво парцалче.

Падна на колене, покри с дланите си парцалчето, смачка го и се затича към тъгъла на двсра.

— Какво е това? Какво имаше в джоба си...?! — втурна се след него селянинът.

Нямаше да го хване, щеше да стигне преди него до вратата, ако Баржина не му беше сложил крак.

Падна по корем, на лицето си. Изора замръзналия сняг половин метър пред себе си.

Искаше да стане, но вече бяха го притиснали отгоре.

— Хора! — врещеше Шабатка. — Хора...!

Изтръгна от дланите му нещо; не разбира веднага какво точно е.

Нишкообразно, надупчено парче плат.

Измачкана и извезана дантела.

Амброж лежи на гръб, сумти; коремът му е гол, пуловерът се е плъзнал чак до мишниците му.

Какво е...? Я го гледай... — гледаше Шабатка към Баржина. — Каква е тази...?

Погледна към Амброж.

Нещо му мина през главата, досети се.

— Вземал си го... от Госпожицата... нали?

Амброж неочаквано скочи и се хвърли към Шабатка. Не беше трудно да удържи лудия, отблъсна го само с лакти, без много да се напруга.

— Дай... дай ми го... мое е! — скимтеше Амброж. Когато беше развълнуван, очите му изскачаха, езикът излизаше навън и заекваше.

Шабатка вдигна парченцето над главата си, хвана го с двете си ръце като знаме; дантелата беше богата и красиво извезана.

— Покажи го. Дръж го де! — викат.

— Я го гледай ти, нашия!

— Носеше го под корема или над корема?

Тапа, а след него и други отидоха към конюшната.

Останаха само трима. Амброж подскача по между им, рита по тях сняг, а те си подават дантелата от ръка на ръка; Баржина задържа дантелата в себе си и Амброж го събаря на земята;

Но дебелакът е седнал върху дантелата и спокойно се отбранява; Амброж не умее да се бие и атаките му са безсилни.

Най-после дантелата е в ръцете на Амброж.

Не си я взе сам, по-скоро му я дадоха.

— Затова ли те бие по сурата Госпожицата? — заливат се от смях.

Това ги дразни и провокира към цинична простация.

Никой не забеляза диалога между бащата и сина.

С ковайс: — Тръгвай...!

Крадешком погледна към канцеларията и към мъжете, заети с Амброж.

— Да те няма...!

Синът: — Ами ако излезе...?

С ковайс: — Няма да излезе.

Момчето скочи на шейната и изчезна през вратата, в белите парцали на виелицата.

Старият се връщаше бързо към хамбара.

— Идиоте — съветва Шабатка лудия, — ...не трябва да те бие. Жена не може да бие мъж... И щом веднъж си я хванал Госпожицата... идиоте... дръж я, както трябва. Не пускай...

Очите на Амброж бяха зли.

Наведе се за парче лед; хвърли го по селянина и за малко не го улучи.

— Ти си идиот! — крещи на селянина. — Ти...! Кой е луд...? Ти, ти...! Не съм аз лудият, ти си лудият! Мършо...! — крещи без правилна интонация, сливайки думите; гласът му е истеричен; това прилича на припадък.

— И прасе...! Прасе си!

В този момент Пицин отвори рязко прозореца.
Амброж се въртеше на колената си, от гърлото му изригваха странни звуци, а лицето му се гърчеше в гримаси като на шут.
Но като видя Пицин, не издаде нито един звук повече.
И никой на двора вече не се смее...

СКОВАЙС — СИН

Удари длани една в друга; вратата остана зад него и шейната зави по задната стена на хамбара. От ледения въздух, клепоухите му уши бяха станали прозрачни. И той нямаше нищо на главата си. Малко намали,

намали още
и вдигна поглед някъде по стената нагоре (където ние не виждаме)
и от небето падна чувал, хлътна в снега, на няколко крачки пред конете.

— Тсссс...! — изсъска тихо на конете. Спря. Скочи ловко в снега, дигна бързо чувала и го хвърли в шейната.

— Кадле...! — чу се шепотът на стария отгоре.

И падна вторият чувал.

Всичко беше точно пресметнато.

Момчето свали от конските такъми звънчетата.

Скочи върху капрата

и шейната потегли съвсем тихо. Чува се само скърцането на снега, тежкото дишане на конете и глухото тупане на затъващите в снега копита.

После намали; плъзгаше се край градини; край каменни зидове; закачи юздите на капрата, скочи от шейната, вдигна със силните си ръце чувала и го прехвърли през зида в градината.

Веднага след това втория чувал.

Скочи на капрата и продължи;
шейната изобщо не беше спирала.

Започна да си подсвирква.

От високоговорителя все още се разнасяха детските коледни песни...

На шосето се спря. Чак сега закачи по хомутите всички дрънкулки и звънчета. От одеялото под капрата извади звънец, голям като тиква. Привърза го с ремък за една от ритлите. Камбаната имаше плътен и необичаен звук.

Когато свърши всичко това, от кооперативния двор дотича до шейната Амброж.

Спря се и се загледа в момчето.

— Качи се — каза му той.

Амброж се покатери на капрата.

Двамата пътуваха с чувалите с брашно като с Лорета.

— Искаш ли...? — предложи на Амброж цигара.

Запали и на себе си.

— Шабатка е говедо — погледна към Амброж.

Очите на лудия бяха извън галактиката.

— И Баржина — добави. — Тия двамата... Още ли се моли...? — запита за това, което го интересуваше в момента, когато Амброж дотича до шейната. Стремеше се да не го разбере. — И нощем ли се моли...?

Амброж не почувствува никаква клопка; към момчето, изглежда, имаше доверие. Кимна с главата си.

Всмукваше дълбоко, като че ли искаше да глътне цигарата.

— Лежи на земята... — Разпери ръце, преви шията и раменете си, за да покажи нагледно на момчето.

— Брей... — не прикри учудването си младия Сковайс. Неговият израз се колебаеше между зрелостта и първи клас.

Подаде на Амброж цялата кутия с цигари.

Амброж я пхна в джоба си.

— Покажи ми тоя... парцал... — преодоля стеснението си момчето.

Амброж чу, но не чуваше.

Момчето не повтори въпроса си.

След няколко секунди Амброж погледна към него и известно време наблю-

даваше неговия ясен профил. След това обърна глава към конете и без да про-
дума, извади дантелата и я сложи на коляното си.

Младият Сковайс не протегна ръка към парцалчето, не го докосна, остави
го да лежи на коляното на Амброж и само гледаше към него.

Амброж също го гледаше.

Бог знае какво си представяха двамата.

Карел отново се разкашля така, че чак лицето му почервенея.

— А в леглото няма нищо... само дъски ли?

Амброж отново потвърди.

И продължаваха да зяпат към парчето от бельо.

Зад шейната се дигаше облак прах, приличаш на гъше крило.

Момчето преглътна.

— Фикс... наляво...! Фикс... надясно! — хрещеше в студа.

Амброж прибра предмета в джоба си.

През разкъсаната завеса на виелицата видяха ниските стопански постройки,
подредени като печатно Л.

Момчето не изчака разклонението на пътя и поведе конете през канавката.
По всяка вероятност тук е имало овощна градина; върху снега лежаха в три ре-
дици изсечени черни дървета. Не изглеждаха изсъхнали. В снега приличаха на
скелети, изсипани от ковчег.

Изправи се на капрата и извика силно: — Дий...! Дий...!

Звънчетата и звънецът изпълняваха концерт.

Гледайки към ниските сгради, към които се приближаваха, момчето заоби-
каляше изсечените ябълки в бърз слалом. Зад шейната оставаше бразда в тебе-
ширената плоч. Снегът се рееше из въздуха. Плуваха в меките алуминиеви вълни
като с лодка.

Това ги забавляваше и те се заливаха от смях.

И Амброж викаше на конете: — Пъкълът гори...!

Момчето видя, че пред свинарника излезе някаква жена. Стоеше под навеса
и сигурно виждаше как шурейт.

Амброж засега не я забелязваше.

— Дий...! — извика момчето по-високо, отколкото е необходимо.

Въпреки разстоянието тя трябваше да го чуе...

7.

ГОСПОЖИЦАТА

Но преди разстоянието да се намали до толкова, че да може да се раз-
познае каквото и да е от изражението на лицето ѝ, жената се обърна и влезе в
олющените врати зад гърба си.

Шейната не се насочи към навеса, а към няколкото стъпала на тясната рам-
па за разтоварване, на обратната страна на постройката.

Очите на момчето се плъзнаха по прозорците, замрежени от ледени ви-
сулки.

— Тпрууу...! Стой... кранто...! — Искаше да каже още нещо важно, но
го преглътна. Жената се появи от тази страна.

Премина през свинарника, за да може да им отвори. Пътеката и стълбите
бяха грижливо изметени.

Това беше Госпожицата...

На пръв поглед изглеждаше, че лицето ѝ не е чисто, че по него има някакви
петна.

От грубите ръкави на сивите и неуниформени дрехи се подаваха мокрите ѝ
ръце. Краката ѝ бяха обути в плетени чорапи. Ниските гумени ботуши стигаха на
една педя от глезените. Имаше пригладени дълги коси. Суетността не ѝ беше при-
съща. Цялата излъчваше готическа строгост.

— Петнайсет чувала... смес... — каза момчето.

Скочи върху снега.

Амброж ловко се прехвърли от капрата в шейната. Разклати първия чувал,
който му попадна под ръка. Изглеждаше, че избягва с погледа си Госпожицата.

— Дал Бог добро — каза с тих, с много тих и ненатрапващ се глас, без патос и без акцент. Каза го почти на себе си.

Момчето непрекъснато я гледаше, затова пък тя не поглеждаше изобщо към него.

— Студено... кучешка зима — каза.

Тя не отговори нищо.

В близост до нея стоеше като вдървен; раздвижи се чак когато видя, че Госпожицата се приближава към шейната. Тя хвана с тънките си пръсти първия чувал, приготвен от Амброж, и го пое на гърба си.

— Ще го занеса... ще го занесем с Амброж...!

Понечи да ѝ вземе чувала, но тя беше вече на стълбите и се изкачваше към помещението.

Носеше чувала тежко, носеше го като кръст.

Момчето с лекота повдигна втория чувал и изтича нагоре. Тя изчака в помещението и когато момчето премина през вратата, излезе навън.

— Защо се измъчвате с това, Госпожице...!

Искаше да я заговори.

— Тук е също пълно с врабчета... тая година има много врабци...

Амброж не знаеше дали да подаде на госпожицата следващия чувал; гледаше въпросително момчето, но беше достатъчно тя да го погледне.

Тя понесе несръчно втория чувал; беше ѝ неудобно. Но лицето ѝ не изразяваше нищо.

След третото изкачване на стълбите, нейното привидно безразличие се промени в някакъв екстаз от физическото страдание.

В някои моменти нейното лице се озаряваше от едва забележима вътрешна светлина.

Амброж също отнесе един чувал и бързо се връщаше за друг.

Момчето бабайски повдигна два чувала, за да го види.

Като минаваше покрай някой от тях, гледаше в земята.

Под тежестта на стоте килограма, едва не се преби на стълбите...

— Това — за Вас е тежко, Госпожице... — отново започна.

Тя повдигна лицето си, на челото ѝ имаше капки и струйки от пот.

— За Него е било тежко — каза без никакъв намек за сравнение.

— Хъм... хъм, той — и се усмихна с глупава, неразбираща усмивка, но тя бързо изчезна от лицето му.

— Няма ли... нищо ново тук...? Не Ви ли трябва нещо...? Смесват ли им кърмата с това царевично брашно...?

— Да.

Тя погледна към Амброж. — Намери ли двата хомута? — попита го строго. В отношението си към лудия е ледена.

— Да, да.

— Оправи ли ги?

— Да... да... наред са.

Занесе последния чувал.

На едно място все пак трябваше да спре и се опря на стената.

Амброж взе чувала от гърба ѝ и го отнесе до помещението сам.

Нищо не каза, но не протестираше.

Тяхното отношение се състоеше от максимално десет думи.

— Може ли да си омия ръцете? — пристъпваше момчето.

Не му бяха мръсни.

Гледаше през вътрешните врати към свинарника.

— Да...

Тръгна пред него.

По пътеката, между грухтящите свине. Стените бяха бели, а пътеката грижливо изчистена.

На централната стена висеше едно малко разпятие. Като мина край него, едва забележимо се прекръсти.

(но преди това малко забави крачките си, като изкачваше да я задмине момчето, за да се прекръсти зад гърба му).

То естествено знаеше, че се кръсти.

— Нито едно ли не умря...? Оцеляха ли всички прасенца...?

— Да.

В съседната стая, където има само умивалник, стол, маса с книжа и шкаф-
че с всевъзможни медикаменти и ампулки за добитъка,

висеше също миниатюрен кръст.

Момчето си запретна ръкавите,

нарочно вършеше всичко бавно.

Имаше силни ръце, като на горила; търкаше се със сапуна, който беше нов,
току-що изрязан от калъпа. — Последния път тук остана... моят сапун — огледа
се, но не го видя никъде.

— Имам и топла вода — каза тя.

— И тая... е добра... уха... — отново се засмя.

Амброж се появи на вратата.

— Ще останеш тук — каза му тя късо. — Дажбите са в кофите, само ще ги
разнесеш. После ще заключиш всичко.

— Да, да — с готовност клатеше цялото си тяло.

— Запуши със слама вентилатора.

Подаде на момчето напълно чист, малък пешкир.

То погледна към Госпожицата.

— Не ми давайте винаги чист... ще се избърша с вашия...

Подаде му го с мълчалива категоричност.

Подчини се. Не му оставаше нищо друго освен да го вземе.

Разбра, че всичко е свързано с нещо, което Госпожицата си запазва за себе
си. Знаеше за това от преди, но винаги отново я изпробваше.

— Иди да запушиш вентилатора със слама! — още по-енергично и хладно
каза на лудия. Обръщенията ѝ към него бяха тиха, но безкомпромисна дресура.

Погледна втренчено към развързаните му обуща. Вдигна поглед към трепе-
рещото му лице.

Бръкна в долапчето, извади въженца, приблизително еднакво големи като
вързките и мълчаливо му ги подаде. Явно е, че не го прави за първи път.

Амброж ги пое колебливо.

Момчето отново се разсмя: — Много си наивен! — каза високо. — Що си
играеш с малките деца? — говореше му приятелски. — Мани ги дечурлигата...
Абе, ти да не си луд...?

Амброж се обърна. Измина цяла вечност, докато се обърна.

Въженцата висяха на дланите му. След това се чу как влачи подметките си
по коридорчето.

— Пак ли са му давали... да пие? — каза тихо, когато беше вече навън.

В нещо момчето беше неин съюзник.

В някои моменти се държеше мъжки.

— Не... е.

За бутилката нито дума.

Беше по-умна от младия Сковайс. Достатъчно беше да трепнат миглите ѝ и да
се открият големите ѝ очи, за да стане ясно, че момчето никога няма да достигне
нейния ум.

Но отново изглеждаше покорна,

като че ли му вярва.

— Бях в червения хамбар — каза и ѝ подаде пешкира. — Чак до покрива
е натъпкан със слама, но Вашата шейна се вижда. Затрупана е отгоре.

Очевидно вчера или онзи ден го е питала.

— За какво Ви са на Вас... Госпожице... хомути...? За какво Ви е тази
конска шейна...?

Отвори си устата. Имаше моменти, в които беше мил. Говореше в стаята. Тя
стоеше при полуотворените врати, беше нетърпелива.

— У кого са ключовете на нашия хамбар? — попита тихо и като че ли без
интерес. Очите ѝ не се дигаха от бетонния под.

— У Пинин.

— В канцеларията?

— Държи си ключовете в къщи. Всичките — засмя се. Лицето ѝ не трепна. —
Спи върху тях, говедото...! — Мина край Госпожицата. Вече изобщо не знаеше
какво да каже, какво да прави с ръцете си.

— Отивате ли си...? Да Ви закарам...

— Не — каза и въздъхна. — Не е... далече...

Настъпи неловко положение, защото излезе от свинарника преди нея; приближи се към шейната; сети се за нещо и с дълги, безшумни крачки изтича приведен покрай стената, чак до този прозорец, от който можеше да се надникне в стаята, където тя остана.

Проточи врат, но видя само голи стени, разпятието, умивалника и когато се обърна, Госпожицата стоеше на стълбите, зад гърба му. Шалът върху главата ѝ беше също така сив, както и цялото ѝ облекло. Наблюдаваше смешното му поведение, което вече не я обиждаше, защото беше част от нейното изпитание и разкаяние.

Престана да му обръща внимание и тръгна по снежната площ.

Бродеше по снега, над главата ѝ свистеше вятърът; този вятър — това бяха гласове, беше хор от радостни песни, смущавани от Неговото идване.

8.

ФИЛИПА

Песните замлъкнаха и се чуваше само вятърът... Застана за момент до зида.

Извика: — Филипо!

Разляя се по нея едро овчарско куче. Но не можеше да се откъсне от син-чира.

През тъмното антре се приближи към тъмната врата.

Почука.

Нищо.

Още веднъж.

— Филипо!

След това бавно откряна, отвори.

И направо срещу чакащите врати.

В кухнята имаше легло, тенджерки и студена печка.

Филипа лежеше в легло без чаршафи, облечена в налто.

Опръ плоския си гръб на стената.

Лицето ѝ беше костеливо и набръчкано.

Знаеше Госпожицата, позна я.

— Господ здраве да ви дава.

Филипа не отговори.

— Трябва ми ключът от червения хамбар, Филипо.

От гърдите на болната се изтръгна разчленен, стържещ смях.

— Така ли...?

— Познавам този ключ... С голяма месингова дръжка. Нали знаеш... — Наистина точно си спомняше... — Имахме два. Татко счупи единия.

Филипа падна на гръб. Втрънчи се в тавана.

— Не говори за него. Не произнасяй името му. Изобщо не го произнасяй. — Задущаваше се, кашляше; притегна юргана към брадата си. Дланта ѝ беше омочана в мръсни бинтове. — Какво би правела ТИ в червения хамбар?

— Пицин тук ли е?

— Няма го тук Пицин, тук съм аз...

Наблюдаваше подигравателно госпожицата.

— Другият ключ не е счупен, някой го захвърли тогава — каза многозначително. — Йоскаш ли да ти кажа нещо... за червения хамбар...?

— Филипо!

По челото ѝ се стичаха капки пот. Госпожицата забеляза нейното раздразнение.

— Температура ли имаш?

— Какво ще правиш в хамбара?

— Там ни остана шейната.
 — Какво?
 — Нали днеска ще се роди... Трябва да Го посрещна, както винаги.
 Каза го без натъртване, като нещо естествено.
 Съчувствуваше на Филипа.
 Но не можеше дълго да остане. Шареше с очите си по стената, пълна със скоби и ключове. Пицин държеше в къщи всички ключове на ТКЗС-то.
 — Да го посрещнеш...?
 Дигна се отново на отслабналите си ръце. Това ѝ се струваше доста смешно. Подробно я разглеждаше, стремеше се да надмogne слабостта си.
 Започна конвулсивно да се смее. Най-напред се смееше тихо на себе си. В юргана, за да не я чуе зад вратата. След това силно, още по-силно.
 Като невменяема. Хвана се с болните си пръсти за челото. Истеричният и смях се удрише в тавана.
 — Всички ще посрещате... Филипа на всички ще лъсне ботушките... ще затопли тухли за одеялата... да не Ви изстинат крачката... и кожи ще Ви туря, и пухени завивки... и...
 ...лайно с връх!
 За малко не се удуши.
 — Изобико не знаеше да се моли.
 — Това не е вярно!... — извика по-силно, но отново се върна към покорността.
 — Даже Отче наш не казваше.
 Очите добре служеха на Филипа. — Не пипай нищо! Остави ключовете...!
 Чуваш ли...? ЧУВАШ ЛИ...?
 Госпожицата държеше вече в ръката си ключа.
 — Ще се помоля за теб, Филипо.
 — Остави ключа на мястото му...!
 — Ще ти прости. На всички ще прости. И на тия, които прободоха сърцето му на Голгота...
 Госпожицата отвори вратата.
 — Казвам ти... — изпищя Филипа. — ПИЦИНЕЕЕ...!
 Не излезе, върна се до мръсното легло и наведе лице към Филипа. Изражението ѝ не беше като на църковните светии. Лицето ѝ беше съсредоточено. — Нима не Го чуваш...? — попита почти свенливо. Без да подчертава каквото и да е превъзходство. Точно този тон разколеба Филипа. Подаде се на внушението. Отвори уста, но не изрече нищо.
 Чу как Госпожицата премина през антрето и излезе на двора. Кучето този път не изляз.

Сега отново го чуваше. Шепотът ѝ кънтеше под свода на параклиса.
 Вече се молеше за Филипа.
 Вятърът брулеше лицето ѝ.
 Червеният хамбар отключи съвсем леко...

9.

ДВАМАТА ВОЙНИЦИ

Случи се съвсем същото, както в Назарет. Или в далеч по-стария Ефес...

Не ѝ достигаха силите.

Застана безпомощно пред червения хамбар.

По пътя вървяха двама войници. Не идваха от стража при кръстовете на мъртвите, не носеха в ръцете си копия и шитоге, а картонени куфарчета и пакетчета с коледни подаръци. Лицата им бяха тъгловати и здрави; червендалести, с много очи и зъби като на всички мъже от техния набор.

Заговори им, както би им заговорила Богородица:

— Елате да ми помогнете — каза просто.

Като че ли нямаше време и беше излишно да се говори повече.

Погледнаха към Госпожицата, спогледаха се и оставиха, каквото носеха, в снега до стената. Последваха я в хамбара, където върху шейната тежеше натрупаната слама.

Разбраха, че иска да измъкне шейната. Разхвърляха със смях сламата и я извадиха.

Само крадешком поглеждаха към прасците, бедрата и гърдите на Госпожицата. Когато съзряха очите ѝ и видяха нейното бясно усърдие, престанаха да се грижат за това, дали ще се изцапат, изморят или закъснеят за празничната трапеза.

Измъкнаха шейната пред хамбара. И те бяха поразени от нейната заслепяваща красота.

— Има ли още нещо за свършване, Госпожице? — попитаха.

Неотговори, завъртя отрицателно глава. Вдигнаха си нещата и тръгнаха към селото. Няколко пъти се обърнаха да я видят, но даже през ум не им мина да я обидят с някакви подхвърляния.

10.

ДЕЦАТА

Винаги отнякъде ще се съберат деца. Същите, които така красиво бяха украсили хълма.

Влачеа зад себе си своите малки шейни и бутаха архиепископската шейна на Госпожицата.

Викаха, катереха се в движение по нея, по кожената капра, по тапицираната задна седалка и отново скачаха на снега, за да я засият.

Госпожицата дърпаше шейната за ока. Върху снега оставаха ръждиви следи.

Без да иска, беше оставила вратите на хамбара широко отворени, в бравата беше забравила ключа. Някой, който беше наблюдавал всичко това, се приближи към хамбара, затвори вратата и заключи.

11.

ЛЮБОПИТНИТЕ

Вече са по прозорците. Опулени очи, полуотворени уста. Все гледат какво става. От люлката до гроба. Белите лица изплуват от вътрешността на къщите към стъклените плоскости.

Поотделно и на групи.

Събират се по прозорците като по даден сигнал.

Но любопитните вече отварят прозорците.

Още по-любопитните вече стоят пред портите на дворовете...

Шушукат си от двете страни на пътя на Госпожицата.

И най-напред викат на децата си:

— Рудо!

— Маньо...

— Момчета...

— Къде отиваш...?

— Къде отивате...?

Нито Госпожицата, нито децата чуват.

(Зад прозореца люшка ненки Клара).

— Гледай ги...! — викат по-силно.

— Какво прави...?

— Попитайте я!

— Това не е ли шейната на баща ѝ?

— Къде я мъкне?

— Ясно ли ви е?

Увлечени от любопитната случка, тръгват след шейната. Вървят от двете страни на пътя, малко отдалечени от Госпожицата, шейната, групичката деца.

Запазват си възможността да спрат. Да се обърнат. Да се върнат. Да могат да кажат, че са били там случайно.

УМНОТО МОМЧЕ

Увеличаваха се чак до нейната къща. До вратите, които познаваме. Отвори. Децата избутаха шейната в двора.

Групата от зяпачи остана отвън на пътя. Тя не се интересуваше от тях. Оглеждаше детските лица и както винаги, между тях беше умното момче: не беше нито по-високо, нито по-красиво. Различаваше се от тях с очите си.

— Мартине — каза на момчето. — Изтичай до свещеника. Кажу му, че ще дойда на среднощна литургия!

Нищо не попита, само кимна с глава.

Най-после нещо приятно...!

Момчето тичешком се отдалечи от чифлика, развълнуван от значението на мисията. Дечурлигата, разбира се, след него...

Госпожицата затвори вратата. Не бутна мандалото.

На глъчката зад зида не обръщаше внимание.

Тесните процепи на вратата не стигаха за всички любопитни.

Взе метлата и замете от шейната плявата, остатъците от сламата и на-
трупания прах.

Ритаха вратата. Дращеца стената. Надничаха зад зида и веднага се скри-
ваха.

— Какво...? — би могла да чуе, ако слушаше. — Ами?

Шепнешком. Щяла да отиде в черквата...

— Сериозно...?

Отново се показват глави над зида.

— Стига си ме настъпвал — каза някой. Къс смях.

И отново напрегнатата тишина...

Тихо я одумват.

— Не дай боже на калугерка да попаднеш. Страшна работа. Четохте ли
за онзи манастир...? Не сте ли...? Трябва да го прочетете.

— Стига сте дрънкали! Бъдете така добри.

— Бре, бре...!

Отново и отново се катерят по стената, гледат в двора...

ПОПЪТ
И
НЕПОЗНАТАТА ЖЕНА

Там вече стои попът. Измършавяла черна птица.

Неговото лице е хилядолетна предпазливост.

Върху него лежи отговорност, която прави решенията му сложни.

Забележките си прави шепнешком: — Литургиите трябва да бъдат чак сут-
ринта. Не се препоръчват в полунощ. Между другото в църквата е повредено
осветлението...

Попът се оглежда, като че ли отвсякъде го подслушват.

Над стената и над вратите има букет от мълчаливи глави. Любопитните
искат да чуят какво ще каже той на Госпожицата.

— Кой знае как ще погледнат на това — продължаваше възраженията
със същия, отдавна усвоен тон. — Мислете за това. Трябва да мислим за това.

— Не можеме да спим, когато Той се ражда отново — гледа го в очите.
Само попа може да гледа в очите.

— Да, да... Какво казахте...? — обърна се към любопитните.

— Искате да дойдете — каза тя.

Изпитателно я гледа в лицето. Намира само това, което беше казано.

— Сестро... — иска да обясни нещо.

Но се отварят вратите.

Към шейната се приближава жена, в чиято външност няма нищо забе-
лежително, с незапомнящо се, но хиляди и хиляди пъти подсъзнателно познато
лице. Винаги, когато историята го е изисквала, е заставала пред тълпата, пра-
вила е необходимия жест, казвала е необходимите думи.

Едно съсипано от работа чешко издание.
Носи под мишницата си две одеяла; пухена възглавница в басмян кафѣ; оставя нещата в шейната.

Преди Госпожицата да разбере какво става, сграбчва ѝ ръката и силно я притиска до лицето си.

И преди попът или тя да кажат нещо, се връща на пътя.

И на оградата никои не гъква.

Попът каза нещо съвсем друго от това, което искаше да каже първоначално: — Трябва да съобщя това на клисаря...

Само незначителните свещеници могат да рискуват.

Излезе с бързи крачки, обърна се. Върна се две крачки.

Примигна с очи.

— Коя беше тя...? — попита с колебание Госпожицата.

Не знаеше за жената нищо, но знаеше за нея всичко.

— Този, която Той изпрати — отговори на попа.

— Да... да...

Неубедително се опита да се усмихне разбиращо.

Хората сами му отвориха вратата.

Сами след него затвориха...

Отдалечаваше се към селото, подскачайки като коза; из под расото му се подаваха раираните крачоли. С големите си обувки в гумени галоши шляпаше в непрекъснато увеличаващия си сняг.

Не изглеждаше щастлив.

14.

АМБРОЖ

(измиване на тялото)

Голо то тяло на лудия е нещастieto на света.

Студената стая, където се мие, прилича на шпилберска килия; тухлен под, стени, таван. Без мазилка. И тук от устата му излиза пара.

В тенекиения съд има съвсем малко топла вода; с грубото парче сапун дѣре кокошата си шия, рамената, местата под кръста.

На стената виси тенекиен Христос, пред него гори свещ.

(Навсякъде в къщата е пълно със свещи).

Чак когато се обърне към кацата зад гърба си, бръкне във водата и между пръстите му изхрущат парчетата лед, разбираме процедурата. И неговата въздържаност.

— Амброже — чува се зад стената гласът на Госпожицата.

Прехвърля единия си крак в кацата. И веднага другия. От студената вода го побиват тръпки. Ребрата му изскачат изпод кожата.

Потapia се до пояс, до гърди, до шия.

Бързо се изправя. Спира му дъхът.

Христос го гледа отореща, имат еднакви ребра.

Диша на пресекулки.

Хваща се за краищата на кацата с ръце и се опитва да се издигне над повърхността.

Но водата престава да цамбурка.

— Амброже!

Погapia се отново, удря главата си в дъските.

Отново се измъква над водата с конвулсивни маймунски движения.

— Достатъчно! — извика Госпожицата.

Скочи на пода.

Беше му оставила на стола всичко: груб пешкир, риза, долни гащи и панталон.

И дървени сандали, в каквито се е мѣчил свети Войтех.

Усмива се, радва се, че всичко е свършило, очаква с нетърпение това, което му предстои, вижда се как бърза, как се старее да се облече по-скоро...
(подстригване на косите)

Кухненският Христос е закачен на стената.

И този има до краката си свещ.

Четирисвещникът стои на масата, за да осветява тила на Амброж.

Стаята е просторна; мебелите — най-обикновени; на столовете не би било удобно даже на каторжник.

Невероятна чистота...

Под стола е простряно парче груб плат, което след това Госпожицата изчиства и скътава.

Върху този плат падат косите на Амброж. Госпожицата си служи сръчно с ножицата и машинката. Реши му косата с тенекиен пребен. Облечена е в други еднакво груби дрехи, под които формата на тялото даже не е загатната.

Не го реши нежно. Подстригва лудия с почти груби движения, с онази хладна грижливост, която не причинява удоволствие.

На Амброж въпреки това му е приятно. Усгата му е отворена. Стреми се да се владее. Ръцете му безпомощно висят от двете страни на стола. После се вкопчва в страничните легви на стола така силно, че му побеляват кокалчетата.

Ръцете на Госпожицата са протегнати, тялото ѝ не докосва не само Амброж, но и стола.

Но понякога го докосва края на роклята ѝ, защото в коленете е по-широка. Амброж с наведени очи наблюдава как този край се приближава и отдалечава. Това е цяла игра. И отново вижда ръждивия Христос, с раненото рамо. Отпуска ръката си, след това пръстите, един по един.

И отново чака.

Косите падат на кърпата, която е вързана около врата му.

Гребенът става все по-остър и по-твърд.

Амброж мръдва средния си пръст, напруга го; още малко премества ръката си и докосва едва забележимо с върха на пръста си роклята.

По-скоро тя се плъзна около пръста му, може би изобщо не я докосна. Тя го забеляза чак след малко.

Не прекъсна работата си с лявата ръка, а дясната си протегна назад към стола; към свещеника;

към гъвкавата тръстикова пръчка!

Амброж дочу нещо — като че ли щракна машинката.

Веднага върна ръката на мястото си.

Остави машинката.

— Дясната — каза строго.

Изведнъж страшно се изплаши, по лицето му се изписа детски страх.

— Дясната!

Обърна дланта си нагоре.

Удари го с всичка сила през дланта. Ръката му светкавично падна върху стола като че го ухапа змия по дланта.

— Дясната...

Отново я разтвори. Вторият удар беше още по-силен:

хвана с лявата си ръка житката му, за да не я дърпа;

Амброж стискаше в юмрук ръката си, а тя продължаваше да го удря; не го правеше нито със садизъм, нито с видимо съжаление. Наказваше постъпки, които трябваше да бъдат наказани.

Седеше, знаеше, че не трябва да бяга, знаеше, че не трябва да вика; трябваше само да чака.

Престана.

Продължи подстригването.

Очите му бяха пълни със сълзи, стичаха се към брадата му, по брадата. Течеше му и от носа.

— Изсекни се — каза тя.

Амброж искаше да бръкне с дясната си ръка в джоба, но от болка не можеше да докосне нищо с дланта си.

Подсмръкна и изтри носа си с лявата ръка.

(пречистването на духа)

Провеждаше се винаги след такива деяния.

Каменната стая, дълга двадесет метра, приличаше на зала.

И тук висеше Христос.

Амброж пренася опромен, почти седемдесет килограмов кютюк, от единия край до другия. Кютюците са около сто.

Обут е в сандали, има панталон, но е без риза.

Дясната ръка още го боли. Стреми се да не докосва кютюците с длани, но това не е възможно; не би могъл да ги вдигне.

Не е необходимо да го контролира, да го подканва; работи с най-бързия възможен темп, подтикван от желанието да се пречисти.

Одрасква се, бликва кръв, смуче я с уста.

Звукът от падащите кютюци кънти из цялата къща.

Госпожицата поставя на масата две чаши с мляко. Слуша как Амброж работи.

В ледената зала голото чак до пояса тяло на лудия се облива в пот.

До пълно изтощаване...

Пада, вдига се. Христос го вдига.

Прави впечатление, че ще умре, че ще си счупи гръбнака.

Хапе си от напрежение устните, докато от тях бликне кръв.

(вечерята)

И след това, когато седи срещу Госпожицата на масата, напомняща трапезария на манастир, когато протяга ръка за парчетата коледен козунак, не може да преодолее тресенето на ръката си.

Но лицето му е спокойно. Стана по-хубав от вътрешното осъзнаване, както е разхубавяването преди смъртта.

Вече е почти така уравновесен, както Госпожицата.

Обира от алуминиевата чиния и остатъците.

Мляко няма повече, само една чаша.

След вечерята остава гладен, куркат му червата.

— Животното яде, докато се насити. Човек само толкова, колкото му е необходимо.

Каза го, защото от корема му се чуваше пукотевиза.

Разбира се, тя я чуваше.

Прекръсти се.

Започна гласно да се моли.

Амброж се старае да казва молитвата заедно с нея. И той си е съединил ръцете. Запъва се. Запаметяването не е за неговия мозък. Макар че, страшно му се иска да казва изреченията и думите така, както ги изричат нейната уста. Въпреки преживяното наказание гледа само нейната свята уста, докато тя е отпредила поглед към разпънатия на стената Христос.

Отвън се дочуват гласове, мярва се някаква свеглинка.

На двора вече е пълен мрак.

Госпожицата става.

Отива към печката, взема менче с вода.

И се насочва към вратата на отсрещната страна на кухнята.

Чак сега забелязваме, че на пояса си до почти незабележимата молитвена броеница има ключ. Отключва вратата, и влиза в тъмна стая.

Затваря зад себе си и превърта ключа...

Звукът от ключалката звучи в главата на лудия по-страшно от всички звуци на света.

15.

СТАРИЦИТЕ

През това време нормалният ход на празничната вечер е нарушен.

В тъмнината светват и угасват прозорци.

Около уличните лампи пада гъст сняг. Непрекъснато някой влиза и излиза от къщите. Чуват се приглушени гласове, детски викове. Майки викат децата си. В светлите очертания се втурват лица, осветяват се и изчезват. Бързат развълнуваните слуги.

Стената на чифлика е гъсто обкръжена.

Младежите се катерят по нея, задържат се на стената и от време на време светят с фенерчетата си на двора.

Когато разговорите стават по-шумни, някой винаги казва:

— Тихо. Говорете по-тихо...

Портата е полуотворена, надничат през нея група зяпачи. Но никой не смее да влезе в двора.

В двора има само четири столетни старици. Мият шейната. — Бъркат с

жилавите си ръце в съдовете с топла вода. Не говорят помежду си, вършат това, което трябва да се извърши. Повече са на оня свят, отколкото тука; лицата им са целите в бръчки; фенерите, поставени на снега и върху капрата на шейната, димят.

Чак когато се приближим съвсем близко, чуваме тяхното монотонно пее-не. Изпадали са им зъбите и имат само по една гласна струна. Песента им е молба.

Вече са послали нови черги на мястото, където ще седи Госпожицата. Слагат в шейната религиозни картинки и востъчни осветени цветя. Всевъзможни реликви, изразяващи благодарност към бога.

Украсяват шейната за Святата.

— Свята ли е? — казват.

— Да. Свята е.

— Бабо... ела си в къщи! Казаха да се прибереш! — вика на някоя от стариците момче, изкачило се на стената. Шари по двора с фенерчето си. — Тати каза да се прибираш в къщи...

Нито една от четирите не му отговаря. Техните приведени фигури са раз-вълнувани. Потичват около шейната с дребни девичи крачки. Постоянно и сдър-жано се умихват. Изглеждат така щастливи, като че ли са легнали на смъртния одър и са чули вече това, което никой не е чувал.

Удари камбаната. И отново. Вече звънеше.

Всички глави върху зида; около двора; в процепа на вратата се обърнаха в тази посока. В тъмнината, зад снежната завеса светна черквата...

— Чувате ли...? — викат си стариците. — Чувате ли...?

Кръстят се с изсъхналите си пръсти, по челото, корема и плоските гърди.

— Вече звъни, чувате ли...?

16.

ПЪРВО ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ

Под ударите на камбаната между тълпата си пробиват път Пицин и двама мъже. Пицин е строг и раздражен; никой не го поздравява. Двамата мъже се стараят да изглеждат също строги. Хората ги поздравяват, те късо им отговарят.

— Йосифе...!

— Густаве...!

— Да.

— Здравсти.

— Салют, другари.

— Отстъпете! — вика на хората Пицин. Между високите мъже неговата фигура се губи. Това го дразни. — Чувате ли? Отстъпете! Разпръснете се...!

Хората започват да се оглеждат, да видят кой вика.

— Пицин — съобщават си. — Вече е тук...

— Пицин...?

— Да. Пицин.

Някой се фазсмива. — Много е бърз!

За момент всичко изглежда весело.

Като всички началници на каквото и да е преди него бута хората по гър-бовете, хваща ги за лактите, блъска ги.

Хората се обръщат, най-напред са учудени от неговото присъствие и пос-ле се отдръпват.

Зад гърба на Пицин и двамата работници тълпата отново се съединява. Между вратите не забелязваха още нищо.

— Не се блъскайте! — предупреждава стоящите зад него.

Пицин вече се е промъкнал между вратите.

— Не отивайте там! — казва някаква жена. Произнася го тихо и неси-гурно.

Пицин поотделно не отговаря, отделните хора не забелязва. — Какво сто-ите тука...? Я си вървете...! Ама че рабога...! — Учудва се. — Чудя ви се на акъла!

И тримата са вече в двора.

— Пицине, къде отиваш? — извика, смеейки се, един от младежите върху оградата.

Мъжете се обърнаха и видяха момчето върху оградата.

Един от тях позна сина си.

— Петре!

Момчето веднага се скрива. Но след като се обръщат, отново показва главата си.

— Пицине, на Коледа ли отиваш? — чуват се гласове от тъмниата.

— Пицине! — викат, смеейки се.

— Пицине! — викат злобно.

И тяхното недоволство расте.

— Какво искаш от нея? Какво ти влиза в работата, Пицине?

— Вървете си по домовете! Какво правите тука...? Чудо ли чакате? И сам се разсвива.

— Чакате, че Госпожицата ще направи чудо?

Неговият хумор не ги разсвива. Никой от хората вече не се смее.

— Чудя ви се на акъла...!

— Стига си викал! — извика някой анонимно от тълпата. Макар че Пицин в момента не вика. — Дръж си езика зад зъбите!

Презрително се обръща гърбом към тях. Към шейната.

— Баби, баби — заговоря на стариците. Исква гласът му да звучи любезно. — Ще измързнете.

— На кого викаш баби бе, простако! — вика някаква жена, стояща до врагата. — Това за него са баби! — обръща се тях към хората. — Не си мисли, че можеш всичко да си позволиш!

Вълнение започва да обзема тълпата.

— Да си тръгваме, хайде да си тръгваме — говори все по-тихо Пицин на стариците. Исква му се да свърши всичко по-бързо. — Да си вървим по къщите... стари майки — добавя той.

— Шейната ще я закараме обратно в хамбара. Излишно я чистите. Вървете да си лягате... Ще настинете!

— Остави ги, Пицине! — чува се зад стената.

Яд ги е на него, имат опасение, че представлението ще свърши много бързо. Отново беше дошъл да им развали нещо. Набожност е изписана само на няколко лица. Преобладава любопит.

— Не си бутай носа във всичко, Пицине!

— Шо не се застреляш — пригласят от стената.

— Малко бира за Пицин! — викат.

— Не пипай шейната!

Искаше да вземе от едната старица менчето; съвсем не грубо. Въпреки това малко я побутна. Тя се олюля.

— Защо буташ жената? — извика от оградата същото момче, което преди малко подканваше старицата да се прибере в къщи.

Скача в двора.

Прилича на юноша-футболист.

Притича до шейната и застава срещу Пицин.

Младежът, разбира се, е по-висок.

— Бабо, не бой се — казва момчето. — Няма да блъскаш хората! — извиква почти до носа на Пицин.

— Я се махай — казва на младежа един от работниците.

Младежът говори с работниците. — Няма какво да бута хората — обяснява им. — Какво се е разблъскал, палачо такъв...!

— Можем да вземем шейната и сутринта, а? — казва на ухото на Пицин другият работник. — Маани ги. Остави я тук. Трябва ли ти сега?

— Шейната не ме интересува... Става дума за принципа — казва Пицин.

Рязко се обръща и нервно изкрещява срещу вратата (която през това време са отворили напълно и тълпата е почти навлязла в двора):

— Тук да не е театър?

— Не се фукай, Пицине!

— Загварай си устата!

— Бабо, не му обръщайте внимание — казва момчето на старицата.

— Не му обръщайте внимание — подемат останалите. Старицата не обръща внимание даже и на момчето.

Нито за миг не е прекъснала работата около шейната.
— Имате ли акъл? Абе, акъл имате ли? — вика Пицин.
Камбаната непрекъснато звъни.
Някой удря Пицин със снежна топка.
Улучва го по палтото.
Множеството утихна.
И отново долитат две топки.
Градушка от топки.
— Имате ли акъл...? — повишава тон.
— Хайде...! — казва му работникът. — Да си вървим!
Момчетата върху зида се смеят. Продължават да хвърлят.
И както се смеят, престават.
Пицин се приближава съвсем близко до старичите. Там никой не хвърля.
— Не се крий при тях! — викат момчетата. — Що се криеш при тях?
Иска нещо да извика, но вижда, че никой не гледа нито към него, нито към шейната.
И никой вече не хвърля сняг.

17.

ДЕВА

Еда застанала на прага на дома и разбраха, че трябва да млъкнат.

Това не беше вече Госпожицата, а Дева.

Облечена е като монахиня. Има туника от черна вълна с широки и дълги ръкави, които напълно ѝ скриват ръцете. На главата си има черна качулка, с бял хастар, обърнат над челото. Това придава свръхестествено изражение на нейното лице, озарено от светлина, която не може да се излъчва от човешко същество.

Качулката е покрита отгоре с воал от лек етамин. Колосана диадема покрива цялото ѝ чело. Към тържественото ѝ облекло принадлежи и дълъг плащ. Неговите краища се влачат по снега, скривайки напълно краката ѝ.

На гърдите ѝ виси голям златен кръст. Блясъкът на нейната външност одухотворяваше с нещо и неменяемото лице на лудия.

Стои край Девата, държи фенера и вдига на раменете си белите конски такъми. Звънците и дрънкалките, закачени по такъмите, зазвънвяват.

В този момент старичите изкряскват, техният креслив вик изпълва двора и нощта. Повдигат си полите и падат с голите си колена върху снега; протягат ръце към ръката на Девата и с треперящи гласове запяват онази, най-славната от славните молитви за Девата.

— Аве Мария...!

Допират с челата си студената земя.

А тъпната смъква всичко от главите си.

Жените клякат първи, отмотавайки от главите си шаловете и забрадките.

... — пълна с милост, единствената благословена между жените...!

Момчетата на зида са онемели. Никой от тях не знае вече молитвите на старичите.

При портите също започват да клякат. Някои остават прави, други се молят заедно със старичите.

Любопитните отзад започват да си пробиват път през клекналите.

— Молете се! — някой вика. — Молете се!

... — сладост на живота, надежда наша, бъди здрава! Към тебе се обръщаме, изслушай ни! Помоли се за нас на бога!

— Помоли се за нас на бога! — изгиква отзад някаква жена с истеричен глас. — Помоли се за нас на бога!

Клякат почти всички. И мъжете.

Девата пристъпва към шейната.

Старичите я хващат за краищата на мантията...

Допира с ръката си техните вече побъркани глави.

Отварят беззъбите си уста и целуват ръцете ѝ.

— Станете — каза им. Станаха. Всички стават.

Девата взема опрениите до стената такъми за втория кон.

Амброж иска да ги вземе, но Девата ги слага на раменете си. Както се носи кръст.

— Отива за конете, — шепнат си при портите. — Ще видите, че ще си вземе от ТКЗС-то конете.

— Молете се — извиси се познат женски глас. — Молете се.

Тя не обръща никакво внимание нито на Пицин, нито на двамата мъже. Те рязко се различаваха от всички присъстващи на двора.

Насочва се към портите, стариците тръгват след нея. Тълпата ѝ прави път, отдръпвайки се така бързо и безшумно, както в Библията морето пред Мойсей.

18.

ЧОВЕК ОТ ТЪЛПАТА С ИМЕ ПРОКОП

В този момент от тълпата при портите пристъпва напред едър възрастен мъж. Притежава силата на младостта и мъдрите очи на старостта. Лицето му е кротко, както, изглежда, и неговите постъпки.

Впечатлението от Девата ускорява неговите крачки.

Държи шапката си в едната ръка, а с другата си развива шала.

— Прокоп! — викат хората, учудени и с уважение.

— Вижте Прокоп!

Клекна на едното си коляно и целуна висящата на кръста ѝ молитвена броеница.

— Помоли се за нас — казва той. Всички го чуха. Стана, взе такъмите от раменете ѝ, постави ги на своите и я последва.

Постъпката на този мъж беше решаваща за всички.

И когато някой запява благословената песен за чудесата, останалите без колебание запсват да се присъединяват. Пеейки, те вървят по снега, следвайки Девата с развятата туника. Към шествието се присъединяват и други; и равнодушните; и безразличните. Но вече не само от любопитство — без смях, без шушукания. Психозата изведнъж обхваща всички. Внушение, на което може да се подаде само тълпата.

— Само по сандали е, на босо! — шепнеха си.

Предаваше се от човек на човек. — Боса е! Боса е!

Не чувствава снега по голите си ходила и глезени.

Небесни хорали витаеха около главата ѝ.

Само тримата останаха пред къщата.

Портите бяха широко отворени; шейната стоеше по средата на двора. Можеха вече лесно да я вземат и откарат.

— Да я откараме...? — поколеба се, колкото и да е странно, и Пицин.

Произнесе го заеквайки.

— Стига глупости! — казаха му те. — Да не си луд!

Изненадано ги погледна.

Те бързо се опомниха.

19.

ВТОРО ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ

Появи се в подобие то на страхливия поп.

Видя шествието, предвождано от Девата, от прага на църквата.

Камбаната бие непрекъснато. В кулата има някакви хора, надничат през прозорчетата. В тъмнината се чуват техните неясни гласове.

Попът чува все по-ясно и по-ясно песента. Тази песен огваря вратите и прозорците, разпалва свещите.

Чува как коленичилите молят Девата: — Благослови и нас! Благослови ни!

И с ужас вижда, че Девата не отказва.

Изтичва и закръчва редом с нея. Може би изобщо не го забеляза.

Говори тихо. За да не го чуят другите:

— Не бива, сестро, да благославяш. Не ти е отредено да раздаваш светата благословия, сестро...!

— Защо толкова се страхуваш? — отговаря му с глас, който съдържа всички пълномощия.

Чува този глас и се прекръства

Известно време крачи мълчаливо до нея.

Видя как се наведе, събу сандалите, захвърли ги като излишни и продължи съвсем боса по снега.

— Тръгна съвсем боса! — предаваше се от уста на уста. — Вече върви боса!

— Сестро — казва попът. — Да се върнем в черквата.

Не му отговаря.

— Да отидем в черквата! — обърна се към хората, които не преставаха да пеят. — Елате в черквата. Ще служи светата литургия!

Никой не чува попа.

Не се обърна, не си отиде, остана с тях. Събра молитвено ръцете си. Трепереше от страх и студ. Молеше се.

През това време някоя от хората започнаха да се събуват.

20.

ТРЕТО ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ

Беше здраво укрепената и заключена порта на кооперативния двор.

Оборите и конюшните бяха в двора, зад телената мрежа.

Девата ги беше довела чак тук.

— Отворете, — каза на хората.

Не отключиха портата, отвори я с натиска на телата си.

— Сложи такъмите на нашите коне! — заповяда на Амброж.

В двора са и познатите нам лица:

Шабатка и Сковайс, Баржина и Тапа. Конете на всички бяха в общата конюшня.

— Среши ги, да няма в привите им ниго сламка!

Пицин е вече сам, двамата работници не са с него.

Стои отдалече и не се осмелява да се приближи към шествието.

Чува и вижда какво правят. Видял е и хвърлените сандали и обувки.

Обръща се и тръгва обратно към селото.

21.

ТЕЗИ, КОИТО НЕ СЕ ПРИСЪЕДИНИХА

Тук-там се мяркат из празното село около светлите прозорци. По двама, по трима, някъде по-големи групички.

Обсъждат събитието. Чуваме техните думи отдалече.

Няколко мъже отиват към сградата в средата на селото.

Срещат Пицин, той тръгва с тях.

Техните лица остават в тъмното.

Отключват сградата.

Вървят по тъмно в коридорите и по тъмно влизат в канцеларията.

Където е телефонът.

Даже и сега не запалват лампата.

22.

КАЧИХА ДЕВАТА НА КОНЯ, ЗА ДА БЪДЕ НАД ВСИЧКИ

Амброж води коня, който тя е възседнала; вече не са само зад нея, обрадили са коня от двете страни; никой освен момчетата не изпреварва нейния кон; повтарят думите, които тя казва

Повтаря ги и попът, който върви последен от последните.
Селяните също извеждат конете си от двора. И им слагат такъми.
Амброж също изрича някакви думи, които за него имат съвсем друг смисъл; смее се и удря звънчетата.
И непрекъснато поглежда нагоре към Девата.
Така навлизат в селото. И разбуждат всички с гласовете си.

23.

СЪМНЯВАЩИЯТ СЕ МЛАДЕЖ И УВИВАНЕ НА КРАКА

Докарват девата върху коня чак до двора. До шейната, откъдето тръгнаха.

Тя не позволява на лудия да се докосне нито до дрехите ѝ, нито до тялото ѝ. Кимна на младежа, който стои малко по-далеч и през цялото време (макар че присъства от самото начало) не се проявява никак очевиден.

Карел пристъпва към коня, протяга ръце и поема Девата леко и разтреперано.

Занаса я до шейната.

(Продължават да пеят хорал в чест на Христос и Дева Мария).

Младежът от възмущение забравя за баща си, който го гледа, за майка си, от чието внимание не избягва, че Девата докосва косите му; не забелязва никой от присъстващите на двора. Докато я слага в шейната, която жените чистят отново от снега, застилайки я с покривки и възглавници, ѝ каза: — Не е ли по-добре да се върнете в къщи? — С усилие и същевременно тихо пита. — Утре ще Ви се смеят — колебливо продължава той.

— Аз имам само един дом — отговаря му тя. — Постъпките ми ще съди Христос, когото съм си избрала.

Попът стои наблизо и казва: — Христос е избрал нас, а не ние него.

— Винаги ще се намерят ревностни тълкуватели на думите и на значението им, за които истинският смисъл на казаното и случилото се ще остане завинаги скрит.

Гледаше го в очите, докато не наведе погледа си.

Единствено Карел чу теологичната препирня между попа и Девата, от която не се интересуваха обикновените граждани.

Младият Сковайс отстъпи назад и наблюдаваше как старците увиват разкъравените ходила и глезени на Девата с шаловете, които бяха свалили от главите си. Девата не отправи повече нито един поглед нито към попа, нито към съмняващия се младеж.

— Хвърли камшика! — заповяда на Амброж, когато той впрягна конете. — Не искам, когато посрещам своя мъж и Господар, да причиня някому болка. Нито на човек, нито на животно!

След това изречение попът се обърна и си отиде през портите.

24.

ЗИМОРНИЧАВИ

Поотдалечиха се недалеч. За да присъствуват на всичко и същевременно да не асистират при неща, за които чувстваха, че са под техния уровень.

До вековната каменна стена в запустялата градина донесоха куп слама, събориха с ритници паянтова ограда и запалиха огън.

Полукръгът на мъжете беше обграден от техните коне.

Изглеждаха като съвет на фарисеи.

— Май че е време също да впрягаме — каза Шабатка.

На огъня се грееха само хора като него.

— Ами ако не му е времето още? — подхвърли несигурно Баржина.

(Видяха как Девата и нейната шейна излизат от двора на пътя.) Запаленият огън осветяваше стотина крачки от портите.

— Който впряга, той и разпряга — отговори му един от селяните.

Това им се стори разумно.

Когато вече се разотихаха, догичи от гъмзината цицестата Клара и се обърна учтиво към Шабатка.

— Бащичко — каза му тя. — Ще се взимат ли обратно и кравите?

— Защо казваш кравите? Ти имаше една крава.

— По-рано имаше и теле.

Презираше тази жена заради нейния произход, държане и външност.

— Нали ти беше тая, която първа предаде кравата си и даже я беше накичила?

Повече не искаше да говори с нея, тръгна си и тя остана при огъня сама.

Девата сега спря с шейната си пред една къща. Една от стариците ѝ подаде съдчето със светена вода. Тя намокри крайчетата на пръстите си и започна да пръска капки вода навсякъде, където можеше; по стената, по прозорците, по вратите, по множеството, което я обграждаше...

И отново гърми камбаната и люлее цялата земя.

— Благослови нашия дом! — крещат към Девата от всички страни.

— Благослови и моя дом...!

25.

РАЗУЗНАВАНЕТО И КЛАРА

Тапа е незабележим, като дискретна информация. Тип на библейски лицемер.

Върви на самия край на беснеещото шествие след Девата, но така, че винаги да я вижда и чува. Под расото си има палто.

Нищо не казва, мълчи, никой не му обръща внимание.

Шейната на Девата спира пред някаква къща и от вратите излиза жена, която носи в ръцете си току-що събудено дете.

Детенцето плаче в прегръдките ѝ, мята се, но жената, изпаднала в екстаз, не забелязва това.

(Чуваше се камбаната, песни и някаква тръба).

— Дево! — пищи жената и плаче. И кляка в снега. Детето ѝ пада, тя го вдига, без да погледне дали се е ударило. — Дево! Нека бъде здраво и силно!

— Да бъде такъв мъж, какъвто е Той! — поръсва му челото.

Конете влачат по-нататък шейната, Амброж не ги управлява, водят ги за юздите хората, конете се плашат от тълпата и се дърпат.

Тапа се спря. Изчака да минат всички. После се обърна и с дълги крачки се отправи към божия храм.

В осветените врати на черквата стои попът. Клисарят се възкачва по стълбите към него. Навежда се към попа в осветения готически портал към ухото му... И после ни се струва, че попът показва нагоре и някъде изпраща клисаря. На кулата.

Тук в уличката между хамбарите звуците са малко по-приглушени. През дупката на стената се виждат навесът и шествието на Девата. Камбаната непрекъснато бие.

На стената са се опрели няколко мъже. Пицин. Горският. Двамата, които бяха преди това с Пицин. И още трима, които изглеждат като тях: лицата им са неподвижни. Някои от тях не са успели да се облечат добре. По голите им вратове лепне сняг. Гледат към шествието, но не говорят за него. Изобщо не говорят.

Но изведнъж от някъде се чу изстрел и всички наостриха уши.

— На Баржина е — каза горският.

Два последователни изстрела.

— Повтарят — каза.

Нямаше какво да му кажат по този повод и затова мълчаха.

Чу се нов изстрел, този път по-отблизо.

— Друга — каза един от мъжете.

— Тази не я познавам — каза горският.

Нови изстрели от други пушки, стрелят и първите две.

— Трета, четвърта — с присвити очи, горският Ърои пушките. Шествието на Девата изобщо вече не ги интересува. Слушат със зяпнали уста, един от мъжете брои на пръсти. След още един изстрел дига петия си пръст. Никой не се обажда. Четири нови изстрела; като че ли бяха изстреляни зад стената. Рязко се обръщат.

— Сковайс със сина си — тихо каза горският. — Цяла канонада. Изскимтя куче, чак сега забелязахме, че между краката на горския се мотае пале. Козината му е пълна със сняг. Отново се обръщат рязко назад.

Там стои Клара. Задъхана е от тичането. Вижда се, че ги е търсила. Погледна ги приятелски. Продума им: — Другари... — И си пое дъх. — Взеа си конете... Шабатка... Баржина... Фрич... Сковайс... Всичките коне... си взеха...!

Гледат към Клара и никой нищо не казва. На лицето ѝ се изписва за миг несигурност. — Разбиха портата...

— Курво... — казва Пицин.

— Оставете я — каза един от мъжете.

— И ти си трошила заедно с тях! — избухна Пицин.

— Казвам ти... остави я! — почти му извиква един от мъжете.

— Ще... ще отидат в черквата... вече...

Започна да отстъпва.

Но никой от тях не мръдна.

... изваждат от хамбарите шейните и...

— Махай се! — беше единствената дума, която някой каза. Даже не сме забелязали кой от тях.

Обръща се и тръгва най-напред бавно, после по-бързо и накрая побягва по улицата.

Някъде по-далеч, където вече не я виждат, спира, опира се до стената. Нейното лукаво лице е притеснено, а над подлата ѝ глава и над още по-неморалното тяло се носи ехото на светото шествие.

Спряха конете пред дома на Пицин и Филипа.

Всички чакат какво ще направи Девата.

Девата не прави нищо.

— Пицине! — започва да реве тълпата. — Моли се!

— Излез навън, Пицине!

— Към черквата! — Девата удря лудия по гърба. — Карай към черквата!

— Към нас — вика някой. — Да благословиш болния ми брат!

(И тук се чуват изстрелите от пушките. Някои от шествието ги чуват. Вдигат глави).

— Пицине! Изглади си долните гащи. Да си еркек момче в гроба!

Девата отново удря Амброж по врата. Лудият не е в състояние да изкара шейната от обкръжилата ги тъпа и да я подкара към черквата.

Камбаната на черквата млъкна, когато мъжете се промъкнаха между покритите със сняг изпочупени каруци и вършачки, за да стигнат до отсрещната улица, от където по-добре се виждаше къщата на Пицин.

Шествието най-после се раздвижи.

— Престана да звъни!

Мъжът, който броеше пушките, беше вече вдигнал осем пръста. В този момент изстрелите секнаха.

— Къде е Филипа? — попита горският Пицин.

— В къщи — отговори — Лежи. Болна е.

— Защо не свети?...

— Изгасила е... да не изпотрошат прозорците. Докара ли ми елхата? Беше ли у нас?

— Оставих я до вратата. Бързах. Виках, чуках...

— Девета! — съобщи след изстрела мъжа. — Много станаха!

(Шествието вече наистина се отдалечаваше, виждаха как тълпата изчезваше в улицата)

— Ще ида да видя — каза Пицин. — Ще отскоча до къщи.

— Ще бъдем при черквата — каза му някой.

И точно в този момент се чу отсечка от картечница или автомат. Проряза виелицата и се умножи от ехото.

Пицин се спря.

И се обърна.

Вече никой не се подпираше на стената. Спогледаха се. Сега това бяха мъже, които се страхуваха.

Пицин се затича към къщата си, бягаше приведен, така че гърбавото му тяло се влачеше почти по снега

Като че ли някой можеше да го види...

Чуваше шествието, което запя „Отворете се, златни порти на небето!...“

26.

НЕТЪРПЕЛИВО ГИЗДЕХА КОНЕТЕ

Шабатка завързваше на едрите кобили с надути от жребчета коремни сребърни ресни. На колената им закопчаваше камши.

Жена му донася празничните тъкачи от шкафа, който е в гостната им, под сватбената фотография.

В шейната поставиха няколкокилограмови и половинкилограмови жезлени теглилки, като гранати.

— Отвори вратата! — извика Шабатка.

И жена му изтича към вратата.

Сковайс, синът, убеждава баща си.

— На мен не ми се отива, тате!

— Не отиваме там, защото ни се иска.

— Отвори! — не го каза на сина си.

И към тези врати изтича жена, майката на младия...

Баржина скри под одеялата шмайзера.

И само изплющя в преддверието с камшика.

Баржинова покорно тръгна към вратата...

Трета, пета, десета порта се отваря в заснеженото село.

Плющят десет камшика.

Десет пъти силно и еднакво повикване към конете.

Истинският селянин потегля от портите си в галоп.

След двадесет метра дръпва юздите и изправя коня си на задните му крака.

Заковава на място.

За да изчака, докато жената, която затваря портите, дотича до шейната.

Шествието на девата пее и звучи зад най-близките къщи...

27.

НО ДАЖЕ И СВЕТАТА ПЕСЕН НЕ МОЖЕ ДА ВЪЗКРЕСИ МЪРТВИЯ

Би се страхувал и най-безстрашният, а как да не се страхува Пицин.

Ако бог му беше предопределил съдба на герой, щеше да го избави от разкапаното и недъгаво тяло.

Беше застанал до колене в снега зад тъмната си къща. Чуваше шествието и преминаването на шумните шейни. Беше проточил врат, за да види дали няма друг в двора. Чак след това се осмели. Бавно и внимателно отвори вратата. Първото предзнамение беше кучето.

То чувствуваше Пицин, виждаше неговата сянка между натрупаните дърва

и зайчарника, но въпреки това не преставаше да скимти. Макар че Пицин няколко пъти му извика да млъкне.

— Филипо... — изсъска, като стигна до стената.

(Шумът на улицата не затихваше).

— Чуваш ли?... Филипо! — викаше на жена си.

Не знаеше още дали това не е клопка. Къщата беше тъмна и няма.

Най-напред отвори кучето и го пусна.

Но кучето не престана да скимти, не изтича към вратата, което би направило, ако там имаше някой чужд, не се разлая от радост, че Пицин се е върнал, не се изправяше на задните си крака и не подскачаше, притискаше се в ботушите му.

— Стига де! Какво ти става? — Пицин не можеше да си обясни поведението му.

Но когато видя подпряното до стената коледно борче, обвързано с въже (а ние си спомняме, че това е същото борче, което горският караше с велосипеда си), помисли си, че кучето се е изплашило от него. — Не бой се. Това е борче — проговори за втори път.

Натисна дръжката и вратата се отвори.

— Ф и л и п о! — прошепна през пролуката;

В този момент кучето се вмъкна през нея и Пицин го последва в тъмнината. Затвори вратата след себе си и от предпазливост не светна; по памет се насочи към кухненската врата, влезе в нея.

— Спиш ли?...

Драсна клечка кибрит. Прикри пламъка с дланта си, за да не се вижда през прозореца.

Видя жена си в леглото. Клечката изгасна.

Извади друга.

— Филипо! — искаше да я събуди. И кучето до леглото ѝ скимтеше, за да се пробуди.

Но не успя да запали втората клечка.

Отвън се дочу звънтенето на празничните шейни.

Обърна се към прозореца. Навън блестеше снегът, а в стаята беше тъмно.

Виждаше предизвикателната езда на селяните.

Около къщичката със смях и плющене на камшици прелетяха седем или осем шейни.

Приблжи се към прозореца.

Конете летяха в галоп; копитата им вдигаха облаци сняг, а над шейните плуваха кожени калпаци като бискупски хоругви.

Пицин изплашено се отдръпна.

Шабатка спря отвън шейната си.

Срещу прозореца на неговата кухня.

— Пицине! — извика надменно.

(Шейните, които вече бяха отминали, започнаха да се обръщат и се връщаха към къщата).

Първото, което направи Пицин, бе, че отскочи в тъмното преддверие и бутна желязното мандало.

— Тихо! — каза на кучето. Бегло погледна към леглото, не се чу никакъв звук. Надяваше се, че врявата няма да я събуди и изплаши.

— Пицине! — не преставаше да крещи Шабатка. Но главно, което правеше, е, че махаше на останалите да се приближат към него. Поглеждале и към шестивето на Девата, което отново се появи на главната улица и трябваше да мине точно тука.

Наведе се. Пицин не можеше да разпознае какво беше взел в ръката си.

Шабатка се засили и хвърли срещу прозореца на кухнята.

Съклото се разлетя и предметът издрънча на пода. Това предизвика страшен шум.

— Не бой се — прошепна в тъмнината Пицин, без да откъсне поглед от прозореца. Но така, че Филипа да чу неговия глас.

— Шабатка... селяните... циркаджии... Не им обръщай внимание!

Кучето се беше притиснало към крака му, чувствуваше как трепери.

И непреставаше да скимти.

Шабатка се изправи в шейната и хвърли втори път. Строши не само прозореца, но и рамката.

Стъклата падаха върху ботушите на Пицин.

Той стси, притиснат до стената, за да не може никой да го види.

— Виждаш ли онези дървета, Пицине? — рече Баржина от съседната шейна.

(Девата е вече близко до селяните. Зад нейната шейна носят върху кухненски стол момче, увито в палта и одеяла; викат след нея, но тя не се обръща; вперила е поглед към църквата. Девата не забелязва и селяните, които заобикалят нейното шествие).

— Виждаш ли онези дървета?

Шабатка отново изрече.

— Виждаме ги, Шабате! — чу се зад гърба им вик от тъмнината. Виждаме онези дървета, Шабате!

Присъствието на фанатичното шествие, изправената в шейната Дева, пее-нето, тропетите и големите тъпани на старците окуражиха селяните.

— Кой е там? — извика Шабатка. — Има ли там някой? — Баржина с шмайзер скочи от шейната.

Последваха го и други селяни.

— Има ли някой? — крещи Шабатка.

Към тях се присъединиха и няколко души от шествието.

Всички се втурнаха в заснежената уличка между хамбарите; след като изминаха известно разстояние, видяха, че пред тях наистина някой тича. Бяха няколко неразпознаващи се сенки.

След това селяните се спряха.

— Ще ви пребием! Ще ви строшим мутрите! — крещи Баржина.

— Не са ли там?

— Мисля, че са зад оня хамбар.

— Избягаха. Видях ги. Няма ги вече.

— Не. Зад онзи хамбар са.

— Кадле, я бягай да видиш там... Хайде!

На момчето много не му се искаше.

— На... — казва му Сковайс, подавайки му окована тояга.

— Ако нещо стане, свирни!

— Кадле, идваме след тебе...

— Тичай, тичай!

Побягна по уличката. Взе със себе си тоягата...

28.

ЗАТОВА ПЪК ВЪВ ВСЯКА ТАКАВА НОЩ НЯКОИ ИЗМЕНЯ

Момчето видя един от онези мъже веднага, зад ъгъла на хамбара, другия по-нататък при вършачката. Стори му се, че още по-надалеч има няколко движещи се фигури.

— Има ли някой там? — викаха на Карел от уличката.

— Виждаш ли някой?

Виждаше ги така добре, както и те него.

— Не — отговори. — Не виждам.

29.

ПАЗЕНЕ НА МЪРТВАТА

— Потеглиха... вече си отиват!...

Пицин видя как селяните излязоха от уличката; качваха се на шейните. Шествието го нямаше, беше продължило пътя си. Малко са разочаровани. Тръгват си. Отдалечават се от къщата на Пицин.

— Няма го в къщи — чуваше ги той. — Кой знае къде се е заврял.

— Напълни си гашите!...

Смееха се насила.

Звънчетата по шейните звънтяха.

Пищин седна на края на леглото.

Чак сега се допря до нейната ръка. Чувствуваше някакво неопределено притеснение и силно желание да не бъде сам, да я погали.

Няколко секунди остана неподвижен.

— Филипо... — секна гласа му. Филипо...

Не погледна веднага. Не се наведе към възглавницата.

Само трескаво опипваше тялото ѝ с ръката си. Все по-бързо и по-бързо.

И в същото положение, в тъмнината, заедно с кучето, което скимтеше, само че той вече знаеше защо, остана да седи на края на леглото...

Не издаде никакъв звук. Не заплака.

30.

ОСАННА!...

Под светия натиск на шествието се отваря и другата половина на църковната врата.

Внасят вътре със себе си тромпетите и тъпаните; не престават да свирят, макар че литургията вече е започнала преди тяхното идване.

Попът, който стои пред олтара, се обръща...

Тъпаната носи Девата на раменете и на ръцете си...

Зад главите на пеещото множество вънка пред черквата слизат от шейните селски кожуси и калпаци...

Селяните носят със себе си черги и кожуси, за да могат да се завият с тях, когато седнат на пейките. Само че определените по традиция за тях места са заети от екзалтираната тъппа. Това предизвиква тяхното негодувание. Кимват на клисаря, навеждат се към неговото ухо. Той изтичва между редиците, иска да възстанови реда на почетните пейки. Някои не желаят да освободят местата, но клисарят настоява. В това време по пътеката, категорично се приближават селяните.

Другите са принудени да станат и редът е най-после възстановен...

Носят Девата около статуйте; донасят я чак при олтара; тя слиза от раменете им, влиза през вратичката и се приближава до попа. Кляка направо пред иконостаса.

Събира молитвено ръце и вперва поглед в Христос.

Попът иска да продължи литургията, но в този момент отново се чуват тромпетите, тъпаните и виковете: — Света Дево!

Той знаеше, че така я наричат.

Направи това, което един поп много рядко прави; обърна се, разпери ръце, спокойно и любезно заговори на препълнения храм:

— Тъпаните и тромпетите, скъпи, не са инструменти, които биха причинили радост на нашия Господ.

И стана това, което никога не е ставало. Девата се обърна, за да я видят, и с глас, от който би трябвало да се поучат поповете, публично опонираше:

— Радостта може да бъде изразена по всички начини, които не наскърбяват Неговото лице.

— А откъде ти, дъще, знаеш кое наскърбява и кое радост причинява на нашия Господ?

— Знам го от Него — каза Девата.

Настъпи пълна тишина.

След това изведнъж гръмнаха тъпани и тромпети, а заедно с тях пее не орган.

Попът се обърна към олтара и започна бързо да се моли.

ПОЧУКВАНЕ ПРЕЗ НОЩТА

По прозореца, който трака като зъби. Такъв звук имат само прозорците на гробаря.

И неговият дом прилича на ковчег в средата на гробищата.

Пицин едва достига до стъклото.

Гробарят не пали лампата, когато някой чука. Нощта е негова сестра.

Разтвори черчевето над главата на Пицин.

— Кой е?

— Аз съм — каза Пицин.

Гробарят погледна към разкривеното му треперящо тяло, към бялото като платно лице, към побелялата му от сняг коса.

— Филипа? — попита той.

Пицин кимна утвърдително.

В стаята е и жената на гробаря. И тя знае само един въпрос.

— Кой?

— Филипа — казва гробарят към стаята.

Чак след това вътре в къщата се запалва свещ.

Гробарят за втори път се наклони към фигурата в снега.

— Искаш ли Ана да измие Филипа?

Пицин отново кимна с глава.

— Облечи се — каза гробарят на жена си.

И чак след това се показва и тя с голите си рамене и сплескани дълги гърди, висящи под нощницата ѝ чак до корема.

— Значи и Филипа се отърва — казва тя.

В склада можеше да избира между двата единствени ковчега. Украсен с кръст.

Или прост дъсчен без кръст и украшения.

Избра обикновения.

Гробарят носи ковчега на рамо, пред него върви Пицин, жената на гробаря се тътри отзад, в ръцете си държи черна кожена чанта, издута от работните ѝ инструменти. Никой от тях не говори.

БОГОХУЛСТВУВАНЕ

Не слушат, не чуват какво чете попът...

Той клечи пред пейките със селяни, притиснати един до друг и пеещи за Девата.

Шумът е толкова голям, че попът прекъсва на моменти четенето. Хората са обкръжили и вратичката пред олтара...

Девата се моли, нейното съсредоточение е пълно, слуша попа.

— Ние, които сме живи, винаги отиваме на смърт за Христос, за да споделим неговата мъка със смъртните си тела — чете той от Коринтската книга. Девата размотава парцалите от своите крака. От глезените и ходилата ѝ тече кръв.

Кръвта на стъпалата пред олтара отново предизвиква и даде нов импулс на тромпетите и тъпаните.

Попът се приближава към Девата и прикрива с краищата на нейната мантия окървавените ѝ крака. За да отвлече вниманието на вярващите от ходилата на жената и да съсредоточи мислите им върху разпятието Христово.

Попът се прекръсти, извади съдчето за причастие и го постави на олтара. Макар че беше още рано за това.

Утихнаха.

— Всички трябва да застанем пред Христовия съд... За да бъдем възнаградени или наказани за действията си — продължаваше с треперящ глас.

— Няма да забрави... — заговори Девата и всички я чуваха... — Никое от деянията, които сте извършили спрямо когото и да е от тези, които той обича.

— Това го няма в книгата — каза попа, но така, че да го чуе само Девата.

— Има неща в книгите и неща извън книгите. Аз присъствувам в Него, а Той присъствува в мен...

Попът нервно затвори книгата.

Клекна и отново започна да се моли.

Клисарят Тапа държи вратичката за олтара.

Селяните искаха да влязат там и да отметнат мантията, за да се види отново кръвта по ходилата на Девата.

33.

ОБКРЪЖИХА ЧЕРКВАТА

Но никой от тях не се приближава до черквата...

Всяка сянка криеше техните тела, всяко блясване на светлина разкриваше лицата им.

Чак тук се чуваше мощният хорал за Девата...

Въпреки студа и снега мъжете бяха мълчаливи. И търпеливи.

След това излезе Карел, навърза шейните една зад друга и няколко пъти обиколи черквата.

На някои коне оправи прехвърлените през гърбовете им одеяла.

И се върна обратно в черквата.

— Ще пукнат в този мраз — каза едно измръзнало лице. — Ще ги оставят да измрат.

34.

КРАДЦИ

Приличат на библейски грабители.

Виждаме ги само като силуети. И като че ли имат на главите си качулки. Или може би това са чували, които те носят на раменете си.

Изкъртиха вратите на свинарника.

Двама се вмъкнаха вътре, единият остана вън.

Бурята не преставаше;

вятърът донасяше чак тук звуците от черквата.

И вече поемат обратния път. Техните чували са пълни. Изглежда, че в тях квичат живи прасенца.

Вървят един след друг и стъпват в предишните си следи.

До пояс затъват в преспите...

Не говорят.

Тези, които са се връщали от гробниците на фараоните, също не са говорели...

35.

ИЗМИВАНЕ НА УМРЯЛАТА

— Кожата ѝ е гладка, спокойно е умряла. Спяла е, когато е умряла. Иначе не би била такава кожа.

Ана вече е измила голото тяло на Филипа, леко ѝ маже рамената, бсд-рата, прасците

Мъртвата още лежи на леглото, под нея е подложен гумен чаршаф. Ковчегът е опрян на стената.

Пицин се е опрял също на стената. Не гледа към Филипа. Гробарят съединява три кухненски табуретки, за ковчега. Пуши цигара, но като че ли не си дръпва, късият фас дими в безкръвните му устни.

— Вече е на небето, Пицине — обърна се Ана към гърбавия. — За нея адът беше у Конвалинка. Сега е в рая.

Не я чуваше.

Тя продължи да си мърмори над мъртвата:

— Не вярвайте вие на тези неща... Сега вече и свещи не се палят при главата... за да им е... спокоен пътят...

Гробарят вижда счупения прозорец, през цялото време е наблюдавал парченцата стъкла, поглежда към Пицин въпросително, но нищо не го пита. Всичко е разбрал.

— Как пък са се сетили?... — литургия в полунощ... — това е единственото, което казва. — На гробищата нищо не научаваме навреме... Бедната, сигурно я е било яд, че вече не може да измие даже и тези гръбни" — каза след това Ана над лицето на Филипа.

Беше трогната; толкова колкото може да се трогне жена на гробар.

Пицин излезе навън. Остави коледното борче до дървника.

Опира се на нещо в двора, пуши цигара, гледа към омотаното с връв борче.

Сам е в тъмнината.

Само кучето броди около гърбавия.

Пицин разрязва връвта около борчето, за да му се отпуснат клонките.

Чак тука достигат звуци от черквата.

Но в този момент на прага се показват двамата служители на смъртта.

Отиват си.

— Искаш ли да остане и утре при тебе? — пита гробарят.

Каза го с почти нормален глас.

И се отдели от борчето,

но не отива чак при тях.

— Остави ми я... в къщи... Густаве... През този празник.

— Ами да. Какво би... правил сам.

— Колко ти дължа, Густаве?...

— Ще ми го дадеш после заедно с ковчега.

— Бог да ти помага — каза Ача.

Отидоха си.

Пицин се връща в преддверието.

В отворените врати на осветената кухня. Върви на пръсти, на прага се спира, не може да го прекрачи.

Филипа в ковчега е черна и бяла.

Гледа я, никога не е предполагал, че е толкова красива, никога в живота си не я е гледал толкова дълго.

Отнася всички тенджери зад вратите на клозета.

На масата постила нейната украсена с цветя кърпа. Тази, която беше носила на главата си.

След това намери свещника и една свещ и я запали при главата ѝ.

Чак след това отключи шкафа, взе пушката си и я наби с два патрона.

Излезе от преддверието

на двора

и заключи къщата.

36.

СВЕТОТАТСКО БЛАГОСЛОВЕНИЕ ИСУСОВО

И след това тя допусна най-големия грях.

Когато попът благославяше с ръсилото, Девата подскочи към него, за да го отнеме.

Няколко секунди над главите на всички го държаха заедно.

Попът не можеше да се освободи от Девата... Чак сега млъкнаха.

— Исусе! — извика той ужасен. — Исусе!

Падна на колене на килимчето пред олтара,

но продължи да държи ръсилото здраво в двете си ръце.

Не можеше да го изтръгне от него.

Хората започнаха да отстъпват от олтара,
защото бяха вече около попът и Девата.
Тромпетите и тъпаните мълкнаха.
Най-после настъпи Богоявление.

37.

НАЙ-МАЛКИЯТ И НАЙ-СЛАБИЯТ НА КРАЯ
ВЗЕМА НАЙ-ТЕЖКОТО БРЕМЕ

Това беше смешният гърбушко, който отиваше да умре...

Но отиваше и да убива.

Хоралите в черквата утихнаха, вървеше в абсолютната тишина на снега и вятъра.

По петите му тичаше онова куче, беше радостен, че кучето е с него.

Пушката, висяща през рамото на Пичин, е прекалено голяма и дълга.

Над неговата оплешивяла и грозна глава, на която и сега няма шапка, люлющи знамето на революцията. Невидими крила и невидима самопожертввателност възнасят изкривеното обезценено тяло.

— Къде отиваш? — извикаха му изплашени тези, които се криеха в тъмните места около черквата.

Не им отговори.

Виждаше само конете пред портите и целия щрудел от наредените шейни.

Отиваше към тях.

— Не ги провокирай, Пичине! — извикаха.

— Няма да ги провокирам. Ще ги избия.

Свали пушката от рамото си и я приготви за стрелба.

И вървеше направо към първата шейна на Шабатка.

Скочи върху капрата, изхвърли одеялото му на земята.

И с едната ръка хвана юздите.

Потегли с целия навързан ред от шейни...

Първи се появи на прага на черквата лудият.

— Амброже! — изрева на него с глас, който е давал в историята заповед за започване на най-страшните и най-прекрасните кръвопролития. — Амброже! Вземи камшика, да се поразитчат! И лудият чу този глас, разбра го, взема камшика и започна да подгонва конете.

Към шейните се затичаха и няколко други мъже.

Някои от тях разкопчаваха палтата, изваждаха пушки, хвърляха в снега ръкавиците. Готови да умрат до него.

Други останаха да стоят там, където си стояха.

А други се обърнаха и се разбягаха между къщите, където никой не може да бъде застрелян.

38.

ХОРАТА ВЕЧЕ НА ТЪЛПИ СЕ РИНЕХА ОТ ЧЕРКВАТА,
НЕГОДУВАЩИ ОТ ТОВА, КОЕТО СЕ БЕШЕ СЛУЧИЛО

Ела да държиш юздите! — заповяда Пичин на Амброж.

Лудият сега послуша. Скочи на първата шейна,

потегли по посока, в която замина гърбавият.

— Конете ще разпргнеш и ще ги поставиш там, където им е мястото! — извика на Амброж.

— Къде им е мястото? — развика се от черковните врати Шабатка.

Видя пушката, но пристъпи.

Хората се разбягаха встрани, срещу гърбавия и двамата мъже стояха девет селяни.

— Приблужи се още две крачки — каза Пичин и дигна пушката.

Премери се във волското чело на селянина.

— Пичине! — викаха на гърбавия.

— Оставете ме да го застрелям — каза той.

Чак сега, съвсем неочаквано се разплака. Чак сега започна да му се тресе цялото лице. — Моля ви, оставете ме да го убия.

— Това няма да го направиш!... — изплаши се Шабатка.

— И още как! — каза Пицин.

На площада всички бяха притаили дъх.

— Ще те убия и ще те оставя да лежиш тука.

— Ще те затворят — викаха на Пицин. — Глупако!...

Викаха тези, които се страхуваха за него.

И не се преструваха.

39.

ПРОРОЧЕСТВО

Черквата беше празна.

Попът говори на Девата пред вратите на божия храм,
говори тихо и страшно.

— По-голяма от твоята безнравственост няма — каза ѝ попа. — Протегнала си към Него ръце от своята развратна душа.

Упорито я гледаше.

— За днешната нощ си се разкрасила и ухаеш!...

И казват, че под фустата си се обличаш като кокона!

Хвърли върху каменната настилка нейните сандали.

— Обуй се!

Послуша попа и се обу.

— Върви си! — отвори портите. — Помни, че никога вече не можеш да бъдеш първа в редицата на тези, които отиват към Него!

Излезе на пустото пространство около черквата.

Не знаеше къде да отиде.

Прозорците зад гърба ѝ изгасваха един след друг.

Не се обръщаше, чу щракване на ключ.

Мина край своя дом.

Непреставаша студът, снегът и вятърът.

Потъваше в дълбоките стъпки по снега, които се губеха в широкото поле.

Който бяха сутринта засипани.

Полето беше изкрящо и чисто като булченска премяна.

Ниското зимно слънце светеше от небосклона и лъчите му галеха измъчената земя.

И даже не знаем защо искаме да кажем, че в една пряспа беше затънал автомобил и трима младежи го изкопаваха.

Весело се разговаряха за Коледа.

Бяха в униформи. Искяха да стигнат до онова село.

Превели: **Милен Николов**
и **Оскар Кристанов**



ГЛЕДАЙТЕ ПО ЕКРАНИТЕ НА КИНАТА
КОПРОДУКЦИЯТА „ЗАВЕТЪТ НА ИНКАТА“

(горе сцена от филма)

И ИТАЛИАНСКИЯ ИГРАЛЕН ФИЛМ

„ТЕ ВЪРВЯХА СЛЕД ВОЙНИЦИТЕ“

(сцена от филма на четвърта страница на корицата)