

ԿԼԻՈ ԱՅԿՅԱՄԾՅՈ





„НЕ Е НЕОБХОДИМО ДА СЕ КАЗВА, ЧЕ ПРЕДОТВРА-
ТЯВАНЕТО НА ЗАПЛАХАТА ОТ НОВА СВЕТОВНА
ВОЙНА, УКРЕПВАНЕТО НА МИРА И МЕЖДУНАРОД-
НАТА БЕЗОПАСНОСТ Е ДЕЛО НЕ САМО НА ПОЛИТИ-
ЧЕСКИТЕ ПАРТИИ И ПРАВИТЕЛСТВА. ЗНАЧИТЕЛНА
РОЛЯ В УТВЪРЖДАВАНЕТО НА ДУХА НА ДОБРАТА
ВОЛЯ, ВЗАИМНОТО УВАЖЕНИЕ И ДОВЕРИЕ МЕЖДУ
НАРОДИТЕ ПРИНАДЛЕЖИ НА ОБЩЕСТВЕННОСТТА,
ДЕЙЦИТЕ НА КУЛТУРАТА, В ТОВА ЧИСЛО И НА
ПРЕДСТАВИТЕЛИТЕ НА ЕДНО ОТ НАЙ-ПОПУЛЯРНИ-
ТЕ И МАСОВИ ИЗКУСТВА — КИНОТО. НИЕ ВЯРВА-
МЕ, ЧЕ МАЙСТОРИТЕ НА КИНОТО ОТ РАЗЛИЧНИ
СТРАНИ, НЕЗАВИСИМО ОТ РАЗЛИЧИЯТА В СВОИТЕ
ПОЛИТИЧЕСКИ УБЕЖДЕНИЯ И ТВОРЧЕСКИ ПОЗИ-
ЦИИ, ЩЕ БЪДАТ ДОСТОЙНИ ЗА ГОЛЯМАТА ОТ-
ГОВОРНОСТ НА ХУДОЖНИКА ПРЕД СЕГАШНОТО
И БЪДЕЩЕТО ПОКОЛЕНИЕ, ЩЕ ПОСВЕТАТ СВОЯ
ТРУД И ТАЛАНТ НА СЪЗДАВАНЕТО НА ПРОИЗВЕ-
ДЕНИЯ, В ПЪЛНИЯ СМИСЪЛ НА ДУМАТА РАБОТЕЩИ
ЗА БЛАГОТО НА МИРА И ПРОГРЕСА“

Л. И. БРЕЖНЕВ

кино изку ство

орган на комитета
за култура, на съ-
юза на български-
те филмови дейци
и съюза на българ-
ските писатели

Година XXXII
Бр. 9, септември 1977 г.

съдържание:

60 години Октомври

ВЛИЯНИЕ НА СЪВЕТСКОТО НЯМО КИНО ВЪРХУ
СВЕТОВНОТО КИНО

АЛЕКСАНДЪР МЕДВЕДКИН — ОРЪЖИЕ НА НАША-
ТА РЕВОЛЮЦИЯ (3)

ХОРХЕ САНХИНЕС — ВЛИЯНИЕ НА СЪВЕТСКОТО
НЯМО КИНО ВЪРХУ РЕВОЛЮЦИОННОТО КИНО
В БОЛИВИЯ (5)

ПРОФ. ЙЕЖИ ТЕПЛИЦ — В ОЧАКВАНЕ НА НОВИ
ДИСКУСИИ, НА НОВИ ИЗСЛЕДВАНИЯ (11)

КИРИЛ РАЗЛОГОВ — ХУДОЖЕСТВЕННОТО НОВА-
ТОРСТВО НА СЪВЕТСКОТО КИНО (14)

ЛЕО ХУРВИЦ — СЪВЕТСКОТО НЯМО КИНО И
„ФРАНТИЪР ФИЛМЗ“ В САЩ (22)

НЕДЕЛЧО МИЛЕВ — КЪСНИТЕ ТЕОРЕТИЧИ ВЪЗ-
ГЛЕДИ НА АЙЗЕНЩАЙН И КВЕРТОВ И СЪВРЕМЕН-
НОТО КИНОИЗКУСТВО (28)

ГУИДО АРИСТАРКО — ВЛИЯНИЕТО НА СЪВЕТСКИЯ
НЯМ ФИЛМ ВЪРХУ КИНОТО НА ЗАПАДНИТЕ СТРА-
НИ (32)

КИНО И ЗРИТЕЛ

ТОДОР АНДРЕЙКОВ — АКО ИЗОСТАВИМ ФОРМАЛ-
НИЯ ПОДХОД... (41)

ПРОФ. КРЪСТЬО ГОРАНОВ — ПЪТИЩА ЗА ИЗСЛЕДВА-
НЕ НА КИНОПУБЛИКАТА (46)

ЕЛЕНА МИХАЙЛОВСКА — КИНОТО ИМА ЗАДЪЛЖЕ-
НИЯ НЕ САМО КЪМ СЕБЕ СИ... (50)

ЕМИЛ ПЕТРОВ — ХУДОЖЕСТВЕННОСТ, ПРОБЛЕМ-
НОСТ И ПОПУЛЯРНОСТ (52)

ИВАЙЛО ЗНЕПОЛСКИ — СРЕЩУ ИЛЮЗИИТЕ (58)

МАРГАРИТА НИКОЛОВА — „ЗВЕЗДИ В КОСИТЕ,
СЪЛЗИ В ОЧИТЕ“ (61)

ВЛАДИМИР ИГНАТОВСКИ — ВЯТЪРНИТЕ МЕЛНИ-
ЦИ НА КИНОДОКУМЕНТАЛИСТИКАТА (65)

КАЛИНА СТОЙНОВСКА — МОСКВА-77. С ЛИЦЕ КЪМ
НАЙ-СЛОЖНИТЕ СОЦИАЛНИ И ЛИЧНОСТНИ ПРО-
БЛЕМИ (70)

НИКИТА МИХАЛКОВ — ДА ПРИБЛИЖИМ ЗРЕ-
ЛИЯ ЧЕХОВ ДО МЛАДИЯ АНТОША ЧЕХОНТЕ (82)

ЛАРИСА ШЕПИТКО — СОТНИКОВ НИ Е НУЖЕН
И ДНЕС (86)

ЕЛЕНА ВАСИЛЕВА — РОБЕРТО РОСЕЛИНИ — ОБЩ
И ЕДЪР ПЛАН НА ВРЕМЕТО (91)

ХРОНИКА (97)

КЪНЧО АТАНАСОВ — ПОКРИВ (СЦЕНАРИЙ) (105)

Киноизкуство

излиза всеки месец

Главен редактор

ЕМИЛ ПЕТРОВ

Редакционна колегия

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

оформление и техническа редакция

КОНСТАНТИН КЕЧЕВ

коректор **ЦВЕТАНА ГАНЕВА**

Адрес на редакцията:

София, пл. „Славейков“ 11, IV етаж
тел. 87-91-11, вѣтр. 316, 317 и 319 от 14—18 ч.

Издателство „Български писател“

Каса — 88-00-31

ул. „Ангел Кънчев“ 5

Годишен абонамент 5 лева, за чужбина 7 лв.

Тираж 9000

Абонаментът се внася при всяка
телеграфопощенска станция в страната.

Дадено за набор на 11. VIII. 1977 г.

Подписано за печат на 18. VII. 1977 г.

ДП „Георги Димитров“

Код: 9524158511

На първа страница на корицата сцена от съветския филм „ЛЕНИН ПРЕЗ ОКТОМВРИ“ на режисьора МИХАИЛ РОМ

ВЛИЯНИЕ НА СЪВЕТСКОТО НЯМО КИНО ВЪРХУ СВЕТОВНОТО КИНО

Оръжие на нашата революция

АЛЕКСАНДЪР МЕДВЕДКИН

Навършиха се точно петдесет години — половин век — откакто постъпих в киното. Едва ли бих успял да разкажа за моята петдесетгодишна филмова дейност само за десет минути. Няма да мога да разкажа много. Бих искал по-скоро да използвам времето, което ми се предоставя, за да разкажа най-важното от моя творчески живот през този голям отрязък от време.

Считам за най-важно това, че още от първия ден от появяването ми в киното аз възприемах кинематографа като могъщо оръжие, като могъщо средство за политическо въздействие върху зрителите. За мен политическият кинематограф и неговите възможности да бъде политически кинематограф бяха най-важното, към което се стремях с всички средства — успешно или неуспешно, правейки грешки и достигайки някакви висоти. Най-важното беше да използвам киното като оръжие на нашата революция.

Пред очите ми се раждаше голямата кинематография, работеха, растяха и възмъжаваха големи майстори. Появяваха се големи филмови творби. Ставаха много големи изменения. Аз винаги вървах по избрания от мен път. И за мене въпросът дали да се занимавам с кинокомедия или с документално кино се решаваше от моя основен принцип, заради който бях постъпил в киното — да го използвам като политическо оръжие.

В моите филми има много сатирични мотиви. По призвание и по влечение аз съм сатирик и там, където може да се напада, аз използвам киното като оръжие за нападение. Бих могъл да ви разкажа немалко остри ситуации в моя живот, когато за моите сатири съм заплащал скъпа цена, но при работа и над кинокомедиите, и над документалните филми, над моите документални политически памфлети, винаги избирах онзи жанр, който позволява с най-голяма ярост, с най-голяма страст да се нанесе поражение на врага, да се открие пролука у него и там да се насочи ударът. Може би тези думи звучат малко пресилено, но аз останах винаги предан на този свой принцип.

Филмът „Щастието“ се появи поради това, че, работейки в киновлака, аз отрих в нашите неукрепнали, млади колхози фигурата на селянин, който е изоставил стария начин на живот, но който не е намерил щастието си в колхоза. Той съжаляваше, че не може да има собствено стопанство, собствен

кон, собствено късче обработваема земя и макар че му се налага да живее в колектива, той още не беше колективист. И ето тази страст на селянина към своя хамбар, към своя кон, към своята реколта — страст, която е присъща не само на руския селянин, но която е като че ли интернационален белег на психиката на дребния селянин — тя именно ме подтикна да покажа по най-подходящия начин на този тип наш селянин цялата несъстоятелност на неговото разбиране за щастieto. Именно анализът на това щастие и гротескното преувеличаване на значението на собствеността за селяните е направено според мен във филма достатъчно звънко и остро и сякаш ѝ е придал втори живот. Но аз не считах, че можеше да се работи само по метода на сатирическата комедия. Създал съм и редица комедии в лиричен план, в които, вярно е, преминавам към сатирата, стига това да е подходящо, пак се опитвам остро да използвам кинематографа, за да атакувам злото — от какъвто и характер и да е, да атакувам неприятеля и врага, човека, който ни пречи да строим новия живот. И до днес съм запазил тези свои позиции и считам, че не трябва да отстъпвам от тях не затова, защото съм вече много възрастен, а затова, защото това е единствената правилна и най-вярна позиция за прогресивния кинематрографист, ако той знае, че сега ние не трябва да прекратяваме борбата си за мир, борбата си за социалното обновяване на човечеството, борбата — остра и непримирима — с всички средства, в това число и със средствата на киното.

Не смятам за нужно да разказвам за тъй наречения киноvlak. Това беше един твърде необикновен опит да се демонтира от тухлената ѝ основа цяла киностудия, да се пренесат нейните цехове във вагони, да се организират там и лаборатория, и монтажна, и прожекционна зала, и мултипликационен цех и да се снима, и да се прожектира още същия ден или на следващия ден заснетото. Но да се снимат не просто филми, а да се снимат именно атакуващи филми. Точно тази възможност на кинематографа за революционна агресивност, ако мога така да се изразя, винаги ме е привличала и ме привлича и днес. Това за мен е най-голямото ми удовлетворение и ми дава сили в онези случаи, когато дори търпя неуспехи. И аз съм претърпявал немалко неуспехи, правел съм недостатъчно отшлифовани, недоведени до съвършенство филми, но това е, защото през тези години най-често ми се налагаше да работя при изключително трудни условия, ядейки черен хляб, бързайки, понякога стъпвайки, както казва нашият велик поет, на собствената си шия.

Но аз едва ли бих могъл да живея иначе, дори и да ми се дадат още двадесет-тридесет години творчески живот. Аз пак бих продължил да правя това, което права и днес.

Последните години аз посветих на работата си над политическия памфлет, над остри политически и публицистични филми, свързани с борбата за мир, с борбата против маоизма, против опасността от ядрена катастрофа. Считам, че в нашия живот съществуват няколко ключови проблеми, от които зависи бъдещето на човечеството, и не би ми се искало да отмина тези проблеми и да се занимавам с някакви второстепенни работи. Когато дойдох в киното, един възрастен режисьор ми каза: „Щом като си взел в ръката си снимачната камера, не снимай празни работи. Сега живеем такъв труден, сложен и богат живот — търси винаги голямата тема, отдавай на тези теми всичките си сили, всичката си кръв, всичките си нерви. И тогава само ще успееш да създадеш нещо наистина значимо.“ Аз послушах този мой колега и останах верен на този принцип. Много ме радва фактът, че филмът „Щастieto“ и киноvlakът се оказаха събития не само в нашата съветска кинематография, но излязоха вън от пределите на родината. И че аз и в тази зала, и в националните кинематографии намирах много приятели и привърженици.

Влияние на съветското нямом кино върху революционното кино в Боливия

ХОРХЕ САНХИНЕС

Боливия е страна с бурна история, с народ, който се бори да стане господар на собствената си съдба, парализирана от империалистическата агресия и от господстващата класа, враждуваща със собствения си народ, когото тя не само експлоатира, но и расово презира. Истинската Боливия съществува в нелегалност, живее, диша и израства духовно в безименността на един бурен и творещ народ — индианския народ, който е изковал една необикновена история от смелост, достойнство и борба за свобода. Боливийският народ е устоявал по различни начини и когато не е можел да излезе на улиците и полетата да завоюва правата си, той е продължавал да твори своя собствена култура, упорито и неотстъпно, в противовес на господстващата класа, която говори кастилски и мисли по североамерикански. Работническата класа на Боливия, една от най-изпитаните на континента, продължи своя възход и днес е главният фронт на съпротивата срещу фашисткия режим.

Революционното кино в Боливия се роди именно като резултат от революционния процес, който разтресе нашата страна. В резултат се създаде една социална чувствителност на нивото на интелектуалците, които подчиниха своята работа на интересите на народа. Именно някои от тези интелектуалци приложиха на практика кинематографичните постановки на майсторите на нямом съветско кино, тъй като техните кинематографични идеи съвпадат с тези на нямом съветско кино. Нека видим как стана това, как назря моментът за тази среща.

През 1952 година, след четири дни ожесточени боеве народът на Боливия унищожава олигархията. По улиците на столицата загиват близо девет хиляди души. Работниците, селяните и част от дребната буржоазия, организирани от националистическата партия, която изразяваше народните въжделения чрез лозунгите за аграрна реформа, всеобщи избори и национализация на големите калаени мини, превземат резиденцията на правителството. Започва процесът, който в първите години практически се осъществява от народната власт. Последният парад на войската на олигархията става на централния площад: пленниците-офицери дефилират с фуражки, наложени обратно, и без панталони, след тях маршируват въоръжени работници и селяни. За този, който през онези години съзнаваше степента на експлоатация и страдания на тези селяни и работници, чиято средна продължителност на живот бе само 27 години, тази вълнуваща и страшна сцена придобиваше голямо значение. Създава се народна милиция, традиционната войска е премахната с декрет. Селяните, подпомогнати от миньорите, се хвърлят да възвърнат земите си, те чувствуват, че са изминали почти петстотинте години робство, започнало с испанската колонизация. Дребнобуржоазният авангард с буржоазна идеология е изпреварен в своите действия от масите и често трябва да се подчинява на народните ръководители. Ликвидира се латифундията, много от латифундистите, неуспели да избягат, са изправени пред народен съд и дори пред наказателен отряд.

Тези първи години на революционно ликуване показаха способността на боливийския народ да се организира. Истина е, че в много имена освободените селяни изяждаха породистите крави, но е истина също, че техният глад е хилядолетен и че тези крави, третирани по-добре от самите тях, с право заслужават това озлобление. Истина е също така, че селяните се организираха и прилагаха на практика своите колективни традиции и съумяха в тези две първи години да построят повече от 600 селски училища и да прокарат близо 200 пътища без помощта на държавата. Липсваха само учителите, които тази държава не можа да осигури.

Това не можеше да трае дълго. Класовата ограниченост на ръководещата дребна буржоазия, която можеше само да придвижи процеса до пределите на буржоазно-демократичната революция, маневрите на американския империализъм и на олигархията, която от своя страна контролираше вън от страната леенето на калая, както и спадането на цената на рудата — всичко това, взето заедно, отслаби процеса и революцията от 1952 година се видя притисната от икономическата криза, корупцията и политическата наивност на народа и неговите ръководители, които нямаша опит при завземането на властта и отсъпиха позиции на дребната буржоазия. Тя склучи заговор с империализма и му предаде страната. Без съмнение остана опитът и затова днес работническата класа на Боливия притежава не само мъжество, но и зрелост.

В тази борческа среда, през тези години на народна еуфория, на масова мобилизация, когато виждаме народа да действа и да твори собствената си история, се кове и съзрява социалното кино на Боливия, което прераства по-късно в революционно боливийско кино.

Сред първите значими документални филми, произведени в Боливия от Боливийския кинематографичен институт, организация, създадена от революционното правителство, можем да видим кадри, регистриращи ключови моменти на народната мобилизация: заснети са хиляди въоръжени селяни, които защитават декрета за аграрна реформа; внушителния парад на смелите миньори, въоръжени с оръжието, превзето от войската. . . Тези филми са реализирани от хора, познаващи малко киното. Те само се опитват да направят политико-пропаганден материал. Несъмнено кадрите, заснети от тях, са пълни с ликуващото присъствие на народа.

В тази кипяща Боливия в периода 1952—1960 година броят на кинодейците е нищожен и не надминава една десетица, като в нея включваме и операторите, и сценаристите. Тук е Хорхе Руис, който реализира „Върни се, Себастиана“, един изключителен полудокументален филм със селска тематика. По-късно той е режисьор на първия боливийски звуков филм „Пролом“, изграден върху действителен случай, който разказва една история, подобна на тази във филма на Кинг Видор „Хляб наш насъщен“. Мисля, че реализирането на тези филми не би било възможно без социално-политическия процес от 1952 година. Неговата гледна точка отговаря на онази Боливия, която е започнала да търси себе си в недрата на собствения си народ и на своята култура.

Заедно с Руис работи Оскар Сория, който по-късно с Рикардо Рада ще основе групата УКАМАУ. Сория е сценарист, изследовател, известен белетрист, неуморен и проникателен наблюдател на народната душа. Той е основна фигура при формирането на боливийското национално кино през онези години, пример на интелектуалец-революционер, взел участие в събитията от 1952 година. Заедно с народа той застава на стража, с работническата и селската милиция брани града от опитите на олигархията да възстанови властта си. Писателят опознава народа си, научава начина му да говори,

да съществува, възхищава се от издръжливостта на тези жени, които посрещат смъртта без страх. Те му разказват своя живот и му предават болката на бедните и унижените, запознават го със силата на класовото осъзнаване и на класовата солидарност. Неговите разкази ще послужат за основа на много сценарии, на много проекти за филми, които в повечето случаи никога не ще могат да се реализират поради липса на средства.

С Оскар Сория през 1962 година реализирахме филма „Революция“ на базата на серия наблюдения и изолирани факти, които Оскар беше събрал. Първоначалният проект беше много по-обширен, но се видяхме принудени да синтезираме нещата във филм от десет минути.

Не мога да цитирам други кинодейци, които по един или друг начин допринесоха за определяне социалния характер на боливийското кино, което като продукт на тогавашния следреволюционен момент центрира своето внимание върху социалния въпрос и взе за свой основен герой народа. Но дори комерческите филми започнаха да се докосват до социални въпроси. Групата УКАМАУ представлява в Боливия движението на борещото се кино. Трябва да разкажа за неговия опит, защото го познавам.

Този опит и социалната чувствителност на кинодейците допринасят за съвпадането на много от гледните им точки с теоретичните постановки на съветските майстори, чиито филми ние не познавахме. Първата филмотека е създадена наскоро, а дейността на киноklubовете започва едва през 1968 година. . . Не се прожектират филми, но се знаят някои текстове; в малкото кинобиблиотеки на боливийските кинодейци могат да се срещат книги на Сергей Айзенщайн или на Кулешов. Забележителните трудове на Медведкин и Вертов станаха известни съвсем наскоро.

Истина е, че литературата по теория на киното е била много оскъдна и продължава да бъде такава. Затова трудовете на съветските майстори представляват основният учебен материал за всеки един от кинодейците, който наистина търси сериозна подготовка.

За първи път ние се запознахме с тези трудове в Чили, докато учехме кино в един от курсовете в Сантяго, в чиято програма влизаше запознаването ни с някои текстове като „Основа на кинорежисурата“ на Кулешов. Когато се завърнахме в Боливия, ние донесохме с нас някои от тези книги. Можем да кажем, че тези трудове ни направиха силно впечатление и допринесоха за развитието на нашата представа за киното. Тази литература се появи в благоприятен момент, когато търсехме да открием начина за правене на социално кино, когато бяхме развълнувани от революционните събития, станали в нашата страна, когато все още бяха пресни следите от тези събития, когато все още се живееше със спомена за революцията. До 1961 година миньорите бяха обявили за свободна територия зоните на големите минни центрове, а там без разрешително от работниците нямаша достъп нито военни, нито североамериканци. Синдикатът функционираше като истински съвет и разрешаваше всички въпроси на населението.

През тези години съществуваха социални събития, също толкова нажежени и значими, колкото и събитията, които преживя руският народ по време на Октомврийската революция. И кинодейците помагаша и участваха в това дело в Боливия, техните очи бяха потопени в живота на народа, който създаваше своята собствена история. Социалното кино в Боливия създава редица сценарии и проекти, които имат за свой герой боливийския народ, но се реализират само някои филми поради икономическите трудности и техническите ограничения тогава. Един саботаж в Западна Германия по време на проявяването на негатива на един пълнометражен филм, заснет от нашата група, унищожава целия филмов материал, който ни струваше

две години производствена и снимачна работа. Там бяхме за първи път заснели истинските герои на тези исторически събития, титаничната борба на боливийските миньори да запазят своите завоевания и независимост срещу натиска на империализма, който изискваше от правителството да превземе с войска минните центрове. В някои сцени присъствуваха повече от 8000 души. Останаха само няколко фотоса.

Запазвайки историческата дистанция и разглеждайки постиженията, от една страна, на нямото съветско кино, и от друга — на революционното кино в Боливия, можем да посочим съвпаденията и различията между тях.

Необходимостта от създаването на едно народно кино, което да изложи своето съдържание пред цялото население (имайки пред вид, че в Боливия по-голямата част от населението не знае да чете и че се говорят три различни езика) съвпада с необходимостта за съветските кинотворци да разрешат чрез неми картини своите идейно-художествени задачи. Затова техните идеи и открития върху монтажа ни интересуват. В началото ние нямахме необходимите средства, за да озвучим филмите, и поискахме да направим творби, които да се разбират без думи. Придадохме най-голямо значение на монтажа, способен да породи от съпоставянето на два различни плананови понятия, несъдържащи се в нито един от тях поотделно.

Ние искахме да правим народно кино и това, че нашите гледни точки съвпадаха, беше породено както от приликите, така и от различията между двата революционни процеса. От една страна, ние се отъждествявахме с народната кауза, но от друга — в първите ни филми ние си служехме все още с език, който не отговаряше на езика на нашия народ. А този проблем беше възникнал от конфронтацията на нашите филми с техния адресат. Това беше сериозна пречка на този етап, когато работата ни бе оценена само от буржоазните и дребнобуржоазните слове в нашата страна. Тези филми не достигаха доселяните и работниците, към които бяха адресирани. Многобройните дискусии, които правехме при прожектирането на филмите пред народа, ни довеждаха до мисълта, че се опитваме да се обърнем към зрители, които се различават от господстващата класа не само по своето класово положение, по икономическите условия на живот, но и по вида култура, която в никакъв случай не е западноевропейската култура. Това ни задължаваше да заменяме много понятия и да внимаваме за културните характеристики на нашия народ, по-голямата част от който носи културата кечуа-аймара (близо 70%). Чувствувахме се като чужденци в собствената си земя. Започнахме да живеем за известно време сред селяните и миньорите, споделяхме техния живот, опитвахме се да се интегрираме с тях, да формираме нашето познание отвътре навън. Този контакт ни накара да видим по-ясно нещата. Той ни позволи да разберем идеите, които движеха нашето кино и го превърнаха в оръдие на борбата за освобождаване на народа.

Сергей Айзенщайн писа, че народното кино трябва да бъде кино на колективния герой, обратно на киното с индивидуалния герой или буржоазното кино. Нашата група, осмисляйки жизнения си опит заедно със селяните, по свой път стигна точно да същото заключение. Защото понятието за колективност, за общност представлява за нас главната характеристика за културата на селяните. Ние, които сме се оформили в едно индивидуалистично общество, в същата тази страна, виждахме досега в индивидуализма несъзнателен метод за разрешаване проблемите на действителността, за разбиране на нейната същност. Казвам несъзнателен, защото въпреки нашата политическа ориентация силата на нашето културно формиране ни беше попречила да действуваме в съгласие с идеите, които проповядвахме. Борбата да изтръгнем и премахнем от душата си този порок все още продължава,

защото този процес е продължителен и изисква нашата бдителност. Колективното мислене при селяните е нормално, а индивидуалистичното има значение при тях само в интеграцията с колектива. Но тази интеграция не отрича на индивидуалността правото на съществуване. Тя създава условия за уравновесено развитие на личността. И свободата е свобода за всички. Тя не е право за неограничени действия и се постига в колективността. Тя е част от всеки човек, не може да се получи изолирано, настрана от другите и над другите. Тогава тя е революционна. Впрочем срещите с нашия народ ни позволиха да оценим възможностите му и да приспособим нашия език по такъв начин, че да му бъде верен и следователно полезен. По този начин се формира идеята да се направи кино с колективен герой, за да бъде свързано по-силно с културата и да проповядва определена идеология. Самото използване на камерата и монтажа се изменя. Честата смяна на различни планове ни изглежда до-свойствена за кино, което вълнува посредством субективното манипулиране на визуалните елементи. Емоционалността в един филм е необходима, но трябва да произтича от съдържанието, а не от манипулирането с плановите, което ще попречи на зрителя да мисли. Нужно е разстояние, без да губим контакт с хората. Трябва да запазим емоционалната връзка с историята на народа, за да стигнем до хуманно заключение.

Важно е да се каже, че от цялото това съзнание, което се ражда от срещата с народа, нашето кино се променя. Именно народът е този, който със своите истински герои, със своите действителни свидетели завладява филмите на нашата група. И скоро ще се случи това, което ще има най-голямо значение за нас — народът, възстановявайки собствения си опит, пресъздавайки го във филма, да започне да чувства, че това кино му принадлежи и може да му помогне в неговата древна и неуморима борба за свобода. Можем да кажем, че сега в някои от нашите братски страни работниците и селяните използват пряко филмите на нашата група в своята дейност.

Смятам, че е важно да се търси идеологическа връзка между форма и съдържание, по-специално в творби, които си поставят политически цели. Ако тази връзка съществува правилно, едно национално произведение ще има и универсално значение, защото човек по своята природа е един и същ навсякъде. Защото е безспорно, че културата на човечеството има едни и същи основи. От своя страна революцията е също борба за култура; развитието на тази култура за един народ е върхът на неговото развитие. А това е равно на постигане на красотата. Красотата и културата не могат да се разделят, те се диалектически свързани стойности. Затова, когато един филм си постави за цел да издигне културното равнище на един народ, той го прави чрез красиви изразни средства, които отговарят на тази култура. Нов един революционен народен филм, който продължава да е средства за освобождение и цели да придаде задълбочено своето съдържание, красотата ще се роди не като резултат на естетическо търсене, а като резултат на свързването с културата на народа. Красотата в народното изкуство сесхваща като средство за колективна реализация.

Вече говорихме за съвпаденията, които се раждат от паралелните размисли върху една и съща проблематика, която със сигурност заслужава по-дълбок анализ. Ние извлякохме нашите заключения от опита. Ние не сме теоретици, ние сме кинодейци, които искат да го усъвършенствуват, да го направят по-ефикасен.

Искам накратко да отбележа различията. Съветското нямом кино се разви в исторически етап, съответстващ на победата на Октомврийската революция. Въпреки че разчиташе на подкрепата на социалистическата държава, то бе

изправено пред големи материални проблеми; недостиг на лента и технически ограничения. Революционното кино на все още борещите се за своето освобождение страни, като боливийското кино, се създава срещу течението, в процеса на борбата за свобода. То е едно разобличително кино, кино, разбулващо механизма на подтисничеството, кино, което служи като оръжие. Затова иманно то е преследвано, забранявано, кинодейците — затваряни, заточавани или убивани.

Боливийското революционно кино е част от едно цяло движение — латиноамериканското антиимпериалистическо кино. То продължава да изпълнява своята задача — расте и допринася за победата на борбата. Все по-ясно се очертават кинодейците, които участвуват в боя заедно със своя народ. Тяхното кино трябва да се превърне в оръжие, но вече не само на един изолиран кинодеец, а поне на една група от кинодейци. То трябва да стане оръжие в ръцете на собствения народ, класово осъзнаващ се, разобличаващ неприя-
теля!

В очакване на нови дискусии, на нови изследвания

ПРОФ. ЙЕЖИ ТЕПЛИЦ

Аз като че ли бях нещо като символ на този симпозиум, тъй като почти през цялото време мълчах. Но вече дойде моментът да говоря и аз. Целта на моето изказване е да се опитам да направя едно обобщение на проблемите, повдигнати и дискутирани тук. Искам да кажа няколко думи по въпроси, които не бяха обсъждани, и да се опитам да преценя какви уроци за бъдещето биха могли да се извлекат от този симпозиум. И каква е неговата реална стойност.

Не възнамерявам да правя оценка на отделни изказвания, но си запазвам правото да взема участие в дискусията от мое име. Не искам, разбира се, да се проявя като паразит, вземайки по нещо от изказванията на моите толкова ерудирани колеги, без да кажа онова, което лично аз мисля.

Моето общо впечатление от симпозиума е, че той бе твърде претрупан: много богат на доклади и изказвания, но затова пък предоставяше твърде малко време за свободни дискусии. Считам, че този интересен и много важен симпозиум (аз съм далеч от мисълта да отричам или омаловажавам значението му) имаше два основни недостатъка, дължащи се на неадекватността на изказванията на фона на това богатство.

Първият недостатък беше претовареността с обикновена информация. В бъдеще, надявам се, тя ще бъде отпечатана и раздадена на участниците в симпозиума предварително. Вярвам, че ще имаме много по-голяма полза, ако в бъдеще четем за това, какво се е случило през 20-те или 30-те години в областта на киното в Германия, Франция, Полша, България и т.н. Ако разполагаме с тази информация, преди да започнем дебатите, ще бъдем много по-доволни и вероятно ще се възползуваме много повече от нея при дискусията. Тези информации трябва да съдържат имена, заглавия, дати, събития и т.н. и т.н., тъй като е много трудно да се изисква всеки от нас да помни тези подробности, макар сами по себе си те да са много важни.

Вторият недостатък е по-особен. Времето, посветено на съветското кино, по мое мнение беше малко прекалено, тъй като темата на нашия симпозиум е: „Влиянието на съветското нямно кино върху световното кино“. Аз вече казах, че това е сложен въпрос, тъй като говорейки за влиянието, ние трябва да анализираме и извора на това влияние. Да, беше необходимо да се говори за съветското кино, но мисля, че в някои случаи, говорейки за съветското кино от звуковия период, т.е. за съветското кино от 60-те и 70-те години, описвайки различните етапи на развитието на съветското кино, ние отделихме твърде много време, което можеше да бъде посветено на главната тема на нашия симпозиум.

Ни най-малко не се притеснявам да започна моето изказване с критични бележки, тъй като мисля, че това е градивна критика. Ние направихме една логична грешка, прилагайки твърде различни критерии при разпределянето на материалите. Единият критерий бе времето, другият критерий бе темата на дискусията. Така че през първия и през третия ден ние говорихме за влиянието на съветското кино от 20-те, 30-те и 40-те години; но първият и третият бяха поделени от втория ден, който беше посветен на стилистич-

ните и теоретичните методи на съветското кино, разглеждайки целия период от 20-те до 70-те години. А на четвъртия ден ние пак говорихме за влиянието на съветското кино през последните години, но ограничавайки се върху някои специфични териториални места, когато говорихме за новите нации, за развиващите се страни и т.н. Следователно, понеже имаше доста повторения и много кръстосващи се изказвания, ние многократно вървахме ту напред, ту назад. Толкова с критичните ми бележки.

Сега ще се спра на симпозиума и дискусиите, които проведохме.

Говорейки за влиянието на нямото съветско кино върху световното, ние отбелязахме това влияние върху: а) кинотворците и върху техните творби — филмите; б) кинокритиците — най-вече върху коментаторите, есеистите, авторите на книги, говорещи за съветското кино; в) теоретичните, които правят изводи за въздействието на съветското кино, използвайки това като стимулираща отправна точка за своите теоретични концепции. И на края нещо, което е от много голямо значение — влиянието върху зрителите, което съветските филми оказват. След като са видели съветски филми, те са станали по-различни зрители — по-взискателни, търсещи съветските филми, които създават една по-културна и по-взискателна в художествено отношение публика, а следователно по такъв начин окуражават кинотворците да правят филми, достойни за този нов вид публика.

Разбира се, това не са никакви отделени едно от друго влияния. Те са се проявявали едновременно, може би отличаващи се само по отношение на някои теоретични насоки. Но тези влияния изиграха различна роля през различни периоди. Бих искал да подчертая, че влиянието на съветското кино върху световното кино се изясняваше на отделни етапи. Неговата първа вълна премина главно в Западна Европа. Това бяха филми, като „Поликушка“, които някои историци представяха като традиционна школа, тясно свързана с миналото на дооктомврийска Русия и която вече имаше едно значително влияние, по-специално в областта на актьорското изпълнение. Мисля, че актьорската школа, която тези филми формираха, беше навреме забелязана и описана не само поради историко-революционните проблеми във филмите, но и поради тяхната значимост. Тук ние не споменахме заглавията и не казахме дума за тази първа вълна на съветското кино на Запад, за съветското кино, което, както казах вече, беше отбелязано и получи ентусиазираната подкрепа на кинокритиката (на такива кинокритици като Херберт Ииринг в Германия и други). Това вече беше едно художествено явление. Втората вълна беше вълната на големите майстори на съветското кино: Айзенщайн, Пудовкин, Козинцев, Трауберг, Роом, Емлер, Турин... Техните лични посещения подпомогнаха твърде много това влияние. Мисля, че най-голямо влияние оказаха пътуванията на Айзенщайн, неговите лекции в Сорбоната в Париж, в Англия и Америка. И разбира се, в не по-малка степен неговата мексиканска експедиция и влиянието ѝ върху мексиканското филмово производство.

През изминалите вече 80 години от историята на киното различни национални кинематографии са оказвали известно влияние върху филмовото творчество в света, като например френската — до 1914 г., италианската — след 1945 г., и други, но без съмнение най-силно влияние е оказвало съветското кино от 20-те години. Това се подчерта особено в докладите на представителите на латиноамериканските кинематографии, както и в тези на редица европейски страни.

Нека не бъдем твърде големи оптимисти, а заедно с това да не бъдем и пророци, защото сега е още трудно да се говори за резултатите от симпозиума. Самият факт обаче, че тук се бяха събрали толкова много изтъкнати лич-

ности — кинокритици, киноисторици, кинотворци; че прекарахме тук няколко дни, разговаряйки за нямото съветско кино, това непременно ще даде някакви резултати — по-дълготрайни или по-краткотрайни, но във всеки случай ще предизвика дискусии, необходимост от нови изследвания. Затова не се съмнявам никак в стойността на тези резултати.

Що се отнася до оценката на самите изказвания, това е трудна работа поради големия брой участници и докладчици. Някои от тях предварително бяха подготвили своите изказвания, а други правеха това импровизирано. Не става дума толкова за нивото на докладите, колкото за тяхната различна насоченост. Някои бяха чисто информативни, фактологически, а имаше и много интересни поради оценката, която правят и с която създават предпоставки за дискусия.

Тук бе лансирана от Г. Аристарко идеята за написване на световна история на киното — идея много хубава, но много трудна за осъществяване. Подобна идея не се ражда за пръв път. Аз лично съм ^опротив исторически трудове, създавани от големи колективи, където много се разисква, дискутира и това лишава един такъв труд от известен индивидуален акцент, от личен поглед върху фактите. Това води до много компромиси по отношение на изходните материали, на документалните материали. Но, разбира се, такава история би имала голямо значение.

На края искам да споделя и впечатленията си от организацията на симпозиума. Тя бе отлична. Нямам никакви забележки по отношение на българските колеги. Може би такива бих отправил към ФИАФ, която искаше да постигне твърде много чрез този симпозиум и ни поднесе една доста напрегната програма, но това наистина не се отнася до нашите български приятели, а до ръководството на ФИАФ. Българите бяха чудесни!

Съветското кино бе повратен пункт в историята на киното и за него трябва да се говори широко и задълбочено.

ФИАФ е организираща и други симпозиуми в рамките на своите конгреси, но този бе най-авторитетният и най-големият от досегашните както по своя мащаб, така и със своята много конкретна тема.

Художественото новаторство на съветското кино

КИРИЛ РАЗЛГОВ

В повечето чуждестранни съчинения, издадени в различни страни на света, съветското кино от немия период се разглежда като някакъв монолит, стилистичните параметри на които се свеждат до използването на съвкупност от нови изразни средства: т. нар. „руски“ къс монтаж, остри ракурси, извънсюжетни съпоставки, обединени от идеята за открита експресивност на формата в руслото на „поетичния“ кинематограф, противопоставян на господстващата в другите национални школи „проза“. При това привържениците на традиционните за буржоазната естетика възгледи анализират най-добрите съветски филми като съставна част на европейския „киноавангард“ от 20-те години, като проява на единната тенденция на „великия експеримент“, свеждан до едно формотворчество (такава гледна точка е характерна и за теоретичите на съвременния „авангардизъм“, в частност — за идеолозите на естетическото крило на американското „нелегално“ кино), което косвено потвърждава мисълта, изказана още от Балаш — буржоазната аудитория оцени високо съветското кино не благодарение на неговата революционна идеология, а въпреки нея.¹ Прогресивните изследователи в противовес на това подчертават зависимостта на стилистичния прелом от необходимостта да бъде изразена новата революционна действителност, обаче и за тях е характерна ограничеността на изводите, исторически обясними с яркостта и очевидността на онези формални елементи, които в очите на критиците понякога скриваха по-задълбочените и съществени процеси.

Историческата дистанция, която ни отделя от 20-те години, позволява да подходим към анализа на стилистиката на съветското кино от немия период по-диференцирано, да открием не само борбата на новото със старото, но и наличието на множество взаимно свързани системи на формообразуване (и системи на теоретичното им осмисляне). Тяхната еволюция през този период беше неравномерна както по фактическия брой на филмите, така и по значението, което им се придаваше.

Проблемът за системното разглеждане на съветското нямно кино като единство на многообразието, като диалектически противоречиво развитие на няколко стилистични тенденции както реално изразени във филмите, така и само теоретично формулирани като потенциална възможност, чието реализиране е дело на повече или по-малко далечното бъдеще, има пряко отношение към въпроса за влиянието на стилистиката в този период, доколкото то не се свежда към остатъчни явления на повърхностно разбрана псеитичност, а също представлява от само себе си сложен и противоречив феномен. Та нали именно сферата на стилистиката е особено подвластна на извратени варианти на въздействие, изкуствено откъсващи художествената форма от нейната идейна основа, а понякога дава и повод за неоснователни, но ефектни идеологически спекулации. Действително далеч не всички художествени тенденции, в които можем да открием следи от стилистични търсения на съветските майстори, могат да се смятат за техни истински последователи, както и не всеки кинематографист, обявяващ себе си за наслед-

¹ Бела Балаш. „Кино. Становление и сущност нового искусства“, М., „Прогресс“, 1968, стр. 293

ник на Айзенщайн или Вертов, наистина се оказва такъв (тук можем да се позовем на еволюцията на творчеството на Годар и на филмите на основаната от него „Група Дзига Вертов“).

Обусловеността на идейно-художествените търсения в пределите на други национални култури дава възможност да се разграничат противоположните тенденции в системата на влияния, които съветското кино оказва върху световното киноизкуство. Този аспект бе правилно подчертан от италианския критик Умберто Барбаро в неговото изказване на симпозиума, посветен на взаимодействието между италианската и съветската култура (Флоренция, 1958 г.). „Преоткриването на реалистичната традиция в италианското кино (има се пред вид кинематографичният „веризъм“ от 10-те години — К.Р.) даде възможност на италианските кинематографисти да асимилират опита на съветското кино не механично и повърхностно, а сякаш присаждайки неговите семена на национална почва. Затова именно неореализмът (макар самият термин да не посочва конкретните му корени) можа да придобие италианска душа и език. . . В това се състои живото наследство на съветското кино в Италия.“¹ По-нататък Барбаро се спира на противоположния, теоретично не по-малко важен аспект: „Опитът на фашистите да подражават на съветското кино не даде и не можеше да доведе до успех. Силата на убеждението на „Броненосецът „Потьомкин“ и „Майка“, „Буря над Азия“ („Потомъкът на Чингиз хан“ — К.Р.) и „Чапаев“ беше мигновена — всяка прожекция на тези филми предизвикваше ентузиазъм и незабавно приобщаване във всякаква аудитория, в това число и открито враждебна. Фашистите смятаха киното за най-могъщото оръжие и предполагаха, че съветският опит ще им помогне да го овладеят. . . Известно е, че резултатите от тези опити да се създават пропагандни нацистко-фашистки филми завършиха печално и скоро бяха прекратени.“²

Затова, отбелязвайки многообразието на съветското нямно кино, едновременно трябва да подчертаем единната идейна основа на творческите търсения на най-различни художници, единния източник на вдъхновение — новата социалистическа действителност, раждаща се в процеса на революционното преобразование на обществото. За решаването обаче на тази задача, творците предлагат различни — често еднакво интересни — пътища, абсолютизирането на значението на които в специфичната обстановка на изграждането на съветската художествена култура довежда до остра дискусия, а понякога и до категорично отричане на всички варианти, освен собствения (особено характерна е от тази гледна точка известната полемика между Айзенщайн и Вертов). Многообразието на стилистичните тенденции в съветското нямно кино, съзвучни в различна степен на различните етапи и насоки на световното киноизкуство, далеч не отрича тяхната общност, а обратно — доказва плодотворността на различните теоретични и практически варианти в руслото на социалистическото изкуство, както справедливо писаха съветските киноведи.

Единството на революционните стремежи и търсенето на различни художествени средства за вплотяването на тези стремежи доведе до формирането на редица алтернативни методи за подход и стилистични варианти.

От тази гледна точка е интересен проблемът за произхода на съветското социалистическо киноизкуство, за неговата — отричана от мнозина — връзка с културата на миналото (в това число кинематографичната култура) и органичната обусловеност на неговата поетика от реалните проблеми на

¹ U. Barbaго. „Servitù e grandezza del cinema“, Roma, 1962, p. 324

² Пак там, p. 324—325

социалистическото строителство. Развитието на киното следва тук пътя, предначертан от В. И. Ленин, който специално подчертаваше: „Не **измисляне** на нова пролетарска култура, а **развитие** на най-добрите образци, традиции, резултати на **съществуващата** култура от **гледна точка** на миогледа на марксизма и условията на живота и борбата на пролетариата в епохата на неговата диктатура.“¹

Като доказателство могат да бъдат посочени ранните съветски филми „Сгъстяване“ (1918 г.) и „Сърп и чук“ (1921 г.). Драматургична основа на стилистиката на първия филм, реализиран по сценарий на А. Луначарски, е пряко противопоставяне начина на живот на едно професорско и едно работническо семейство, което се заселва при професорското за „сгъстяване“, откъдето филмът е получил своето заглавие. По този начин структурата на филма, сблъскваща не само бедни и богати, но също така — в средата на професора — герои, подкрепящи съветската власт и други, настроени враждебно към нея, израства непосредствено от един характерен за следреволюционния период конфликт, който обяснява и позициите на действащите лица, и изобразителните мотиви. Трябва да подчертаем, че дори в този ранен филм се срещаме с отразен в стилистиката класов анализ, а не с пасивно фотографско фиксиране на външни черти от бита. Ето къде са корените на темата и поетиката на класическия съветски филм от 30-те години „Депутата от Балтика“.

Конструкцията на филма „Сърп и чук“, поставен от един от видните артисти и режисьори в руското предреволюционно кино В. Гардин, чийто асистент е В. Пудовкин, изпълнител и на главната роля, в което открито се проявява и приемствеността, и подчиняването на новите задачи, също е призована към живот от една социална ситуация — борбата с кулачеството, насъщната необходимост съюзът между града и селото да реши актуалните задачи за осигуряване на населението с продоволствие, както и за стопанско строителство. Двойствената система на опозициите „град—село“ и „кулак—бедняк“ на нивото на начина на живот и на бита е отразена в актьорското изпълнение и в изобразителното решение както на отделни кадри, така и на цели епизоди. На пръв поглед изглежда, че филмът се отличава от „Сгъстяване“ само по широтата на обхвата на материала и по щателността на обработване на детайлите. Но метафоричната конструкция на финала, който материализира в успешното преодоляване на трудностите символичното заглавие „Сърп и чук“, извежда на ново ниво на обобщение, предвещаващо „откритата“ поетичност на класическите филми на безспорните авторитети в младото изкуство — Айзенщайн, Пудовкин и Довженко.

И тяхното обединяване обаче — без да говорим за Вертов — в последна сметка се базира не толкова на една стилистична общност, колкото на сходно, но не тъждествено разбиране на задачите на съветското кино. Действително поетиката на немите филми на Айзенщайн е основана преди всичко на стремежа към активно, както емоционално („монтаж на атракционни“), така и рационално („интелектуално кино“) въздействие върху зрителя. Методът на това въздействие в обща форма се свежда към метафорично тълкуване символите на историческия процес от миналото — „Броненосецът Потьомкин“, „Октомври“ и от настоящето — „Старото и новото“ („Генералната линия“). Поетиката на Пудовкин, в чиито творби метафоричността на монтажа често отстъпва водещото място на индивидуализираното актьорско изпълнение, озаменува един своеобразен преходен вариант. В зависимост от гледната точка на изследователя той е разглеждан ту като отдалечаване

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 41, стр. 462.

от истински революционното изкуство, ту обратно — като негово обогатяване и доближаване до реалния живот. В светлината на това противоречие известното дефиниране от страна на Шкловски на „Майка“ като „филментавър“ придобива особен смисъл. Най-сетне поетичността на стила на Довженко се приближава не толкова към „интелектуалния монтаж“, т. е. към вътрешнокинематографичната метафоричност, колкото към приобщаване на младото изкуство към общокултурната (днес бихме я нарекли „митологична или „митотворяща“) символика, в която особена роля играе поетизирането на вътрешнокадровата композиция, а също така и националните украински художествени мотиви.¹

Ако задълбочим разграничаването на поетиката на Айзенщайн и Довженко от гледна точка на отношението им към културната тенденция, можем да кажем, че при Довженко общата символика служи като мета-система по отношение на произведението, което често става принципно неразшифруемо без съответно предварително знание (напр. „Звенигора“), докато при Айзенщайн самата творба е определяща по отношение на включваните в художествената тъкан „културени“, често, както например идолите от „Октомври“, заимствувани от различни, понякога несъвместими социал-културни контекстове. Диалектиката на традицията и новаторството в общохудожествения и специално кинематографичния аспект и беше разкрита убедително от самия Айзенщайн, в частност в статията му „Дикенс, Грифит и ние“.

Заедно с това в рамките на съветското нямо кино творчеството на „тримата велики“ притежава и определено единство, като се явява своего рода устойчива конфигурация, основана на утвърждаването на новия свят в новаторски художествени форми. За разлика от тях например патосът на ранните търсения на „фексите“ беше свързан по-скоро с отричането на отживелиците на буржоазното светоусещане, буржоазното съзнание, откъдето идва използването на ексцетриката като „подривен“, „разрушителен“ метод (тук е поучителен паралелът с теорията и практиката на леворадикалното политизирано крило на съвременното западно кино). По-нататък творческите търсения доведоха Г. Козинцев и Л. Трауберг — не без влиянието на ленинградската литературоведска школа — до непосредствено разглеждане на историческия процес, интересът към който отново беше иманентен на новото материалистическо разбиране на историята. В най-добрите филми от този период („Шинел“, „Новият Вавилон“, „С. В. Д.“) реконструктивният аспект бе тясно свързан със задачата да се възпроизведе стилът, принадлежащ на миналото, в което леко може да се забележи предтечата на актуалния днес стил „ретро“, в повечето случаи трактуван сега на Запад, ще споменем това мимоходом, по-повърхностно, отколкото през двадесетте години в СССР. Търсенето на островъздействащи изразни средства се облягаше не само на историческата, живописната или литературната традиция, а и на поетиката на творчески преосмисляния експресионизъм.

Характерно е, че по-нататъшната вътрешна еволюция подбуди Козинцев и Трауберг да обърнат през 30-те години по-дълбоко внимание на реалността. При това и в трилогията за Максим бяха запазени най-ценните елементи от немите им филми — напр. верността и експресивността на историческия детайл.

Наред с тази, условно казано, обобщаваща тенденция, в границите на

¹ Между другото, чертите на националното своеобразие също съставят една група особени стилистични похвати, които, като изключим Довженко, засега остават недостатъчно изучени — през 20-те години киноизкуството се развиваше или зараждаше не само в Русия, в Украйна и в Грузия, но и в другите области на Закавказието, в Белорусия, в Средна Азия.

която творческият експеримент служеше за база, за определяне генералните тенденции на историческия процес — от миналото към далечните перспективи — в съветското кино успешно се развиваше и едно направление, което отвеждаше към „Сгъстяване“, основано върху последователното въплътяване на екрана на конкретните особености на историческото развитие, в дадения случай на процесите на революционното преобразуване на обществото в страната на съветите, т. е. върху художествения анализ на новата (и старата) действителност. В областта на хроникално-документалното кино водоразделът очевидно минава между синтетизма на Дзига Вертов и монтажните филми на Есфир Шуб.

Анализът на реалността в психологически битово измерение, също както и поетически обобщаващата тенденция, довеждаше в игралното кино до различни стилистични решения — от гротеската „Дон Диего и Пелагея“ на Я. Протозанов (заедно с Л. Кулешов и В. Гардин той беше своеобразно свързващо звено с филмовия опит на предреволюционна Русия) до острата морално-етична колизия в „Трета Мещанска“ на А. Роом, чийто антиконформистки финал предвещаващо ново разбиране на ролята на жената в обществения и личен живот, през изящната ирония на немите филми на Б. Барнет и противоположната по интонация „твърда“ мелодрама на Ф. Ермлер (така удивително различна от „великосветската“ предреволюционна продукция, която изгради славата на Е. Бауер).

Идейно-стилистичните традиции на търсенията в това направление през следващите десетилетия включват по тази причина твърде разнопланови кинематографични явления. В съветското кино задълбоченото внимание към битовите, психологически фактори следваше непосредствено пътищата на развитие на новото общество, онези проблеми, които всеки етап поставяше пред личността. Затова стилистичните параметри, които се разработваха тук, бяха не толкова в плоскостта на ракурса и монтажа — макар този аспект и да не се игнорираше — колкото във вътрешнокадровото съдържание — характера на актьорското изпълнение, предметните изобразителни мотиви, следващи трансформациите в начина на живот, виждането на твореца на миналото и настоящето, което се прояви особено ярко в творческото сътрудничество на сценариста Е. Габрилович и режисьора Ю. Райзман („Последната нощ“ — 1936, „Машенка“ — 1942, „Комунист“ — 1957 и др.). Тази линия е жива и в най-новите филми — например в „20 дни от войната“ на К. Симонов и А. Герман.

Поетиката на днешните трансформации на темата за нравствените търсения, която има, както е известно, особено значение за обществото на развития социализъм и съответно за съвременното съветско кино (към този аспект ние ще се върнем по-нататък), застава очевидно в съвсем друга светлина в западното изкуство, където анонсираната от „Трета Мещанска“ тема за женската еманципация придоби нова актуалност, както за това свидетелствуват например филмите на Ф. Шлендорф и М. фон Трот, които не случайно се обърнаха в своята последна творба „Последният изстрел“ към преломната граница на 10-те — 20-те години.

Съветското кино, както и киното на социалистическите страни, свидетелствува за постоянството на сатиричната традиция. Нейните следи могат лесно да се открият напр. в българския филм на Е. Захариев „Преброяване на дивите зайци“, който може да бъде разглеждан като структурно-стилистичен еквивалент в наши дни не само на „Дон Диего и Пелагея“, но и на „Волга, Волга“ на Г. Александров.

Конкретното съчетание на стилистични тенденции в поетиката на творци с различна индивидуалност довежда до нетривиални последствия. Извори-

те на тези парадокси трябва също да се търсят в епохата на нямото кино. Така напр. произведенията на С. Юткевич и А. Медведкин в различни етапи от развитието на киноизкуството даваха — и още ще дават — ценни импулси за по-нататъшно развитие. Най-ярък пример в дадения случай е филмът „Щастие“, чието относително неотдавнашно появяване на световния екран се изля в своего рода сензация, изразила се в частност във влиянието не само на самата киностилистика, но и на свързаната с нея система за производство и разпространение на филми (съветските „агитационни влакове“ и групата „Медведкино“ във Франция). Структурата на филма на Медведкин, родствена на притчата, не случайно може да бъде разгледана и като художествено пълноценен вариант на естетиката на „агитпропфилмите“.

Този пример доказва според мен безспорната истина, че възможностите за стилистично въздействие на нямото съветско кино, неговият творчески потенциал, включващ и само теоретично формулираните идеи на „интелектуалното кино“, на кинематографичния „вътрешен монолог“, на синтетичната документалистика, далеч не са изчерпани. Естествено това наследство се развива особено плодотворно в социалистическото киноизкуство, въодушевявано от същите идеали, които въодушевяват и младите съветски майстори. Източник на идейно-творческото единство на социалистическото кино (което включва съветското кино, киното на социалистическите страни, а също така прогресивните елементи в културата на развиващите се и капиталистическите страни) е общността на мирогледната позиция, близостта в развитието на страните, стъпили на пътя на социалистическото строителство, които в различни национални — в това число и културни, кинематографични — варианти преживяват сходни етапи на революционно преобразование на обществото, последователното постъпателно движение на съветската държава в течение на 60 години.

При това формите на въздействие и стилистични паралели — което трябва особено да се подчертае — могат да бъдат най-разнообразни. В повечето случаи тяхната основа остава структурният паралелизъм на социалните и художествени ситуации. Така в първите години на строителството на социалистическото общество в кинематографиите в народнодемократическите страни се разработваше творчески тематиката, която остро противопоставяше старото на новото, съюзниците на враговете, а това пораждаше поетични структури, в някаква степен родствени на разгледаните по-горе примери на ранните съветски филми. По-нататък националното своеобразие на културата и историята доведе до по-голяма диференциация на мотивите и асимилиране на другите тенденции.

Анализирайки обаче стилистиката, не бива да забравяме и това, че „безмълвният“ екран по своята природа — като знакова система, лишена от звучащата дума — се отличава от звуковото кино и затова неговото влияние може да се разглежда като влияние на един вид изкуство върху друг с по-голямо основание, отколкото например взаимодействието между кино и телевизия, които представляват единна аудиовизуална система. Затова поетиката на нямото кино, когато я пренасяме на звуковия етап (независимо от варирането на всички останали също тъй важни условия) не може да не претърпи съществени промени. Именно включването на отделни аспекти на стилистиката на съветското ням кино в общата структура, построена в основни линии върху други основи, съставя истинския проблем при откриването на стилистични „инварианти“. Така през време на 30-те, 40-те, 50-те години „руският“ монтаж далеч не изчезна в съветското кино, както понякога се е твърдяло, а се запази, но само като отделен, частен елемент за въздействие върху зрителя в момента на кулминация на действието. За това свидетелству-

ват „психологическата атака“ в „Чапаев“ (филм, обикновено противопоставян на 20-те години), сцената на изпращането във филма „Летят жерави“ на М. Калатозов и др. примери. В редица случаи „нямото кино“ е било възприемано като стилистичен монолог на нивото, предшествуващо откритията на съветските майстори. Така известният „американизъм“ на Л. Кулешов, проявил се в пародиен вариант още в „Мистър Уест“ (това също беше използване на постиженията на съществуващата култура), във „Великият утешител“ (1933) доведе до опозиция на литературата (новела от О. Хенри), отразена в условността на немия екран и реалността на живота, възплътена на звуковия. През новия етап същата колизия се разглежда в „Роб на любовта“ на Н. Михалков като сблъскване на традиционното буржоазно кино с революционната действителност (за съжаление по-скоро в духа на повърхностна стилизация, отколкото като дълбока разработка и съответно развитие на кинематографичните структури).

В сферата на документалното кино ярък образец на структурен паралелизъм в единството на методиката на анализа и стилистиката е творчеството на „кубинския Вертов“ — Сантяго Алварец. Друг подход, обединяващ синтетизма на Вертов и аналитизма на монтажното мислене на Есфир Шуб с елементи на „отстраняване“, ексцентричност и авторска текстуална интерпретация, се наблюдава в „Обикновен фашизъм“ на Михаил Ром, което отново свидетелствува за многоплановостта на асимилация на традициите.

Това се отнася и до успешно разработваната през 20-те години романтично обобщена поетика. Нейното постоянство в звуковия период — от работите на самия Довженко до „Иваново детство“ на Тарковски, „Комисари“ на Машченко, някои филми на Ференц Кош от Унгария или Христо Христов от България се появи не само и не толкова в родството на общите структури, колкото в решението на ключовите епизоди, често включвани в принципно друг контекст (кадрите с ябълките във филма на Тарковски).

Обръщайки се към киноизкуството на социалистическите страни, трябва да отбележим, че влиянието на съветското нямо кино тук в редица случаи е опосредствувано от прогресивните явления в съответната национална култура. Това е особено очевидно в Германия, където през 20-те години успешно се развиваше социалното изкуство, а уроците на „интелектуалното кино“ на Айзенщайн (по принципа на структурния паралелизъм, а не на прякото подражание) се възприемаха чрез театралната естетика на Брехт, чиято кинематографична актуалност бе открита в пълна степен едва през последните години. За плодотворността на тази тенденция в ГДР свидетелствуват филмите на Егон Гюнтер. Чехословашкото кино от 20-те и началото на 30-те години също ни дава примери за следване на стилистиката на нямото съветско кино (особено очевидни във филма от 1929 г. „Такъв е животът“), естествено оказващи влияние върху киното от следващия период.

Множеството фактори, определящи структурата на една или друга творба, относителното тегло на художествените традиции и стилистичните влияния — както оригинални, така и възприети във вторична преработка, „изоморфизмът“ на ситуациите, пораждащи сходна поетика, подсказват необходимостта да се обособят интересуващите ни елементи в художественото цяло и показването на системата от взаимните им връзки — както вътрешни, така и външни.

Ще приведем два примера от съвременния съветски филмов репертоар, които представляват според нас алтернативни варианти на възприемането на традициите, в това число и онези, които идват от съветското нямо кино. Първият филм, „Началото“, поставен през 1970 г. от Г. Панфилов по сценарий на Е. Габрилович, включва елементи от няколко линии на развитие. Тук присъства и характерното за психологически-битовото направление

внимание към външните белези на начина на живот и изострено чувство за морално етична дилема, което води корените си от същия „Трета Мещанска“. Много неща сближават поетиката на Панфилов с „фексите“ — от родствеността на „отстранения“ типажен рисунок на И. Чурикова и функционалността на външността при Е. Кузмина (а в известна степен и при А. Хохлова), през ексцентричното изместване на акцентите до особената роля на исторически асоциативната структура, която съвместява темата на героинята и на Жана д'Арк. Обаче всички тези разнородни фактори са обединени органично в едно в диалектиката на единството на художествената система, достатъчно гъвкава, за да асимилира различни влияния.

Във филма на А. Михалков-Кончаловски, по сценарий на Е. Григориев „Романс за влюбените“ (1974), също тъй различните стилистични пластове, обратно, са пределно раздалечени, „шевовете“ са открити, а органичното се пренася в жертва на „колажа“ — на избора на поетиката, най-адекватна, като че отделно за всяка фаза на развитие на сюжета. В тази — според думите на самия режисьор — „торта“ ролята на влиянията на нямото кино също така се оказва важна, макар и неводеща — „агитпропфилмът“ е в разказа за военната служба на героя, довшенковската патетика присъства в прощаването му с любовта, неукрасеният бит — във финалната част и т. н.

По такъв начин традициите присъствуват във всеки от назованите филми, но тяхната роля и функция се оказва различна в зависимост от онези съвременни задачи, които си поставя авторът, от онази национална култура, към която принадлежат, в зависимост от индивидуалните особености на творческия почерк. Тези примери, както и много други, доказват, че истинските наследници на традициите на съветското кино са свързани органично с развитието на прогресивната социалистическа култура на съвременността, т. е. те са обединени с майсторите на съветското нямо кино от единна идейна основа, която, противостояща на буржоазния плурализъм, също както и през 20-те години, се разкрива в разнообразието на стилистичните течения и художествени форми.

Сред тях има и такива, които по-скоро се оттласкват от стилистиката на нямото кино, отколкото да я следват. Това също не е случайно. Променят се условията, променят се проблемите, променя се и поетиката. Така диалектиката на взаимоотношенията между града и селото в съвременното социалистическо общество, художествено възплъщение на която намираме във филмите на В. Шукшин или в българския филм на Л. Кирков „Селянинът с колелото“, се разкрива от други страни, отколкото в предреволюционния период и през първите години на съветската власт в „Сърп и чук“. Но и отрицанието на традициите на нямото кино (а по-точно — отрицанието на някои негови стилистични тенденции напр. метафоричната и приближаването до други — напр. до битовата) в последна сметка потвърждава общото му значение като изходна точка и „първоначален тласък“ за по-нататъшно развитие на революционното кино в целия свят.

Съветското нямо кино и „Франтиър филмз“ в САЩ

ЛЕО ХУРВИЦ

Със съветския филм се запознах към края на 20-те години, когато бях още в колежа. От момента, когато видях филми като „Майка“, „Броненосецът Потьомкин“, „Човекът с кинокамера“, „Отломка от империята“, „Арсенал“, „Краят на Санкт-Петербург“, „Десет дни, които разтърсиха света“, „Земя“, аз разбрах, че съществува една цяла филмова вселена — по-голяма от света, който познавах. До този момент киното за мен беше свят на колективни мечти. Вход, през който се влизаше в някакъв свят на бледи лица и тъмни устни, на чувствени и почти прозрачни женски лица, на пустини и бурни океани, безстрашни каубои, шерифи, рафинирани крадци, сервилно усмихващи се негри и богати, елегантни бели. . .

Колкото и да е парадоксално, киното беше най-близко до заобикалящия ме живот в късометражните кинокомедии. Една среда, привидно отдалечена от Бруклин в Ню Йорк, където живеях. Тук поне можеше да се видят и открият чувствата, героизмът, дори отчаянието на света до нас. Тук можеше да се видят хора, които мъкнат стълби, носят торби с цимент; имаше груби полицаи и разбойници, които заплашваха да ви смъкнат скалпа. И най-изтъкнатият сред тези комици беше Чаплин. В цялата митична действителност той създаде образ, непосредствено свързан със зрителя като човешко същество: с децата, юношите и възрастните. В повечето други филми се чувствах оплетен в паяжините на някакъв сън.

Спомням си много ярко как киното ми създаваше усещане за откъсването ми от реалния свят. Трябваше да мине доста време, за да се върна към нормалното си състояние, към ежедневието. Имах усещането за главозамайване. Връщането ми към реалния свят беше като опомване след сътресение.

Излишно е да казвам, че бях очарован още от ранното си детство от това изключително явление. Отивах на кино, когато притежавах шест, единадесет или двадесет и пет цента, или пък като се изхитрявах да вляза без пари. Киното беше нещо, което едновременно ме привличаше и отблъскваше. Отблъскваше ме, защото ме изваждаше от реалния свят, отблъскваше ме възхвалата на „кич“-а, привличаше ме с могъщото въздействие върху чувствата и сетивата ми, с това, че съумяваше да ме накара да повярвам и в най-невероятното. То притежаваше по-голям мощ, отколкото можеше да се предполага.

Ранните немски филми като „Кабинетът на д-р Калигари“, филмите на Рене Клер и на експерименталната вълна в Европа и Америка разшириха за мене диапазона на възможностите на киното, но не можах да се сравня с изумителното въздействие на съветските филми. Основното влияние на ранните съветски филми беше тяхната близка връзка с живота. Един електрически заряд от действителност. Този заряд се проявяваше в най-различни аспекти в съветските филми. Липсваха съблазнита, сладникавата преструвка и прекаленият мелодраматизъм. В тях имаше истински хора и действителни ситуации, един органичен контакт с човешкото лице, улиците, града, пейзажа, дрехите, станите — за разлика от изкуствено създадения свят на комерческите филми. Сюжетите им бяха значими и не бяха свързани с измисления свят на мечтите, а с непосредственото напрежение на живота. Те ни представяха обикновения човек, който ни е познат (а не личности, за които се мечтае — жената „вамп“,

аристократа, крадеца, големия любовник, убиеца), интереса към социални промени, свързвайки ежедневието с големите събития и движещите ги сили. Една надежда за промяна, вяра в силите на обезправените, една друга представа за бъдещето, различна от досегашните образци или митическата метаморфоза на Холивуд, в която бедният младеж става богат, като се оженва за дъщерята на господаря си. В тези филми имаше богатство на образа и поетично разкрояване на реалното.

Накратко, тези филми отразяваха огромната енергия, която се освобождаваше, когато хората разрушаваха гнилата социална система на експлоатация и се осмеляваха да започнат изграждането на социалистическото общество. Тези филми имаха нови задачи, ново съдържание, нова връзка с публиката. Те излязоха от границите на обикновеното забавление, от света на съблазнителните вещи. Те имаха измерение, което се равняваше с човешкото, с героичното, с ежедневието. Те преливаха от нови открития, от експресивно въображение и от нова изразна филмова форма. Изкуството на филма стана продължение на голямото изкуство на литературата.

Енергията, която задвижи революционният характер на това ново движение в киното, навлезе в самите филми, в техния език, тяхната структура, техните форми. Ограниченият стереотипен език на комарческия филм беше разчупен под натиска на новите изразни форми. Филмът стана много по-верен на действителността. Операторската работа — по-смела, по-свободна, свързана живо с образите от реалния свят. Цялостната структура на разказа разчупи ритуалната форма на игралния филм, която следваше линията на дългия разказ. Имаше свобода в разкриването на нови структурни форми, свързани със специфично съдържание. Нека да вземем за пример различията в цялостната форма на „Броненосецът Потьомкин“, „Земя“, „Човекът с кинокамера“, „Буря над Азия“, „Десет дни, които разтърсиха света“. Най-важното и съществено откритие беше това, че всъщността на особената сила на филмовите средства стоеше влиянието на образ вързу образ. Беше уловена истинската сила на визуалния свят. Разбира се, че монтажът е сърцевината на филма. Тези филми показаха качество, което беше известно и оценявано във всички традиционни изкуства, но много рядко във филма, а именно обединяващата роля на творческото съзнание, стремящо се да създаде една органична творба, свързвайки синхронно детайла, нюанса, инвенцията и голямата структура така, че да може да предаде простите мисли и чувства независимо от сложността на изкуството и неговата техника.

Като бъдещ филмов режисьор, а след това и като млад филмов режисьор аз откликвах на тези творби не само чрез удоволствието да преживея нещо ново и да открия нов филмов език. Аз имах чувството, че този език можеше да се разраства до безкрайност, както езикът на думите или живописата. Аз разбрах, че киното като изкуство беше само в своето изненадващо начало и даже с моя оскъден опит почувствувах, че не бях ограничен от това, което беше направено досега; че изследванията и новаторството бяха, както в другите изкуства, продукт на въображение, умение и жив контакт с идеите и чувствата, които трябваше да се изкажат. Затова преди всичко филмът не трябваше да се копира като филм, а да бъде резултат от проникновението на опита, на верния опит, на жизнените ситуации, на политиката, на вътрешните емоции, които биха могли да бъдат превъплотени във филм и да носят филмови идеи. Тези идеи биха могли да бъдат нови или стари, но да бъдат трансформирани от специфичното съдържание. Жизненият опит беше основният източник за развитието на филмово умение, на филмов речник, филмови форми и структури. Аз почувствувах, че филмът като техника не беше така установен, както беше изобразителното изкуство, когато Джото,

Рембранд, Гойя, Ван Гог се докоснаха до него на своето време.

Влиянието на ранните съветски филми намери отражение във вътрешната ми насоченост, произтичаща от другите изкуства и света около мене. То потвърди усещането ми, че киното трябва да бъде сериозно изкуство, да отряза моето жизнено начало, че моята борба не трябва да се влее в доминиращия поток на индустрията за забавление, в производството на стока за потребностите на богатите. Моят път трябваше да бъде независим и срещу течението. Разбира се, аз не бях единственият, който изпита въздействието на съветските филми. Те бяха от особено значение за хората с леви убеждения, които бяха готови да използват филмите, за да подчертаят тежкия живот в Америка от 30-те години. Холивуд не докосваше с магическото си чудо социалните разслоения, безработицата, борбата за създаване на професионални съюзи, заплахата от фашизма. След като Холивуд не беше заинтересован от изменение на същността на филмовото производство, той не беше и повлиян от ранните съветски филми. Това, разбира се, не попречи на Холивуд да се възползува от новите технически похвати, като ги превръщаше в нещо като ефектни трикове.

За малката група от хора с леви убеждения проблемът беше как да се използват тези предимства за създаването на филми при специфичните условия на нашето време и място. Съюзът „Филм енд фото лийг“ беше първият производствен център, който откликна на нуждата да се документират условията и борбите против безработицата, глада, расовите предрасъдъци, гражданските свободи и т.н. Неговите парични средства бяха оскъдни, но ентузиазмът — голям. Постепенно неговият избор се ограничаваше. Той работеше главно в областта на кинопрегледа, за да покаже това, което се укриваше от сребърния екран на киносалоните. Събитията, които обхващаше, се пресъздаваха от обикновената личност, а не от филмовата звезда, както в комерческия кинопреглед. Проучването на значението на събитията беше повлияно от творбите на Вертов, Кауфман, Шуб, Турин. Коментарите се правеха от сблъсъка на образи, като например лицето на президента, прерязано от изстрелите на оръдията на боен кораб. „Филм енд фото лийг“ се стремеше да изрази открито гледището си, той отхвърляше прикритата пропаганда на комерческите филми в полза на ясно изразен класово осъзнат подход. Неговите филми бяха плакатни филми, правени от доброволни екипи, работещи от време на време. Резултатите бяха примитивни и ограничени. Въпреки това те имаха жизненост и излъчване, което липсваше на професионалните кинопрегледи.

За някои от нас, които работехме в това направление, стана необходимо да се заемем с такъв вид филмово производство, което да има по-постоянен характер и да позволява едно по-богато политическо и естетическо развитие на прогресивните филми. За тази цел в средата на 30-те години ние създадохме „Фронттиър филмз“. Ние имахме проблеми и нужди, различни от тези на съветските филмови творци. Ние искахме да проникнем в същността на жизнените условия и противоречията на капиталистическото общество, а не да прославяме революцията и да поощряваме революционния ред в изграждането на социализма. На нас ни липсваха средствата на държавните филмови предприятия. Ние трябваше да търсим средства от хора, които се интересуваха от развитието на едно радикално филмово изкуство. Нашите цели бяха различни и нашите средства бяха различни. Затова ние трябваше да създадем наш собствен подход, извлечен от нашата собствена, единствена по рода си действителност. В рамките на тази действителност съветските филми, които бяхме гледали и продължавахме да гледаме в началото на тридесетте години, бяха много важен източник за нашите най-големи кинотворци.

По-горе описах аспектите на съветските филми, които ми повлияха и които използвах като основа, на която да градя Това влияние се разпростря върху групата, която се оформи във „Франтиър филмз“. Вие видяхте „Сърцето на Испания“, който беше направен през 1937 г., и ще видите по-късно „Родна земя“ — два от филмите на „Франтиър филмз“. Те се различават от съветските филми, но са вдъхновени от тях.

След като създадохме „Франтиър филмз“ след дълъг период на проучване експериментиране и организиране, нашата цел беше поставена: да правим филми, които да третира заобикалящата ни реалност, да ги освободим от установените клишета, съзнавайки, че формите и инвенциите трябва да отговарят на изискванията, които ние откривахме наново. Ние бяхме без финансови средства, замисляхме филмите, които искахме да направим, и след това се опитвахме да намерим средства за тях. Но ние също така трябваше да откликваме на ситуациите, провокиращи създаването на филм. „Сърцето на Испания“ беше нашата първа продукция и се появи по следния начин. Херберт Клайн, който никога не е работил в киното, се върна от Испания в средата на Гражданската война с филмов материал, твърде любителски, суров, но необикновен, третиращ работата на един медицински пункт. Беше важно да се направи филм, който да показва борбата срещу фашизма. Ние събрахме още кадри от други филмови компании, както и забележителния материал, заснет от Роман Кармен, съветски оператор, след което се захем с написването на сценарий и производството на филма. Този филм трябваше да се изгради от най-незначителни откъси от много източници — той не беше заснет по готов сценарий. Ние трябваше да извлечем темата от материала, от смисъла на войната в Испания, който ни представяше той, от тези фрагменти на действителността да изградим едно органично цяло. Контактът със съветските филми потвърждаваше убеждението, че „късчетата“ действителност във филма имат огромен потенциал за интегриране, че той би могъл по някакъв начин да бъде „хореографиран“ и „оркестриран“ в една смислова цялост. Пудовкин беше определил ясно материалната база на филмовия език, което ни беше от изключителна полза, а именно: взаимодействието на образите един върху друг изменя съдържанието на образите и може да им предаде съвсем ново значение. Нашият опит в това отношение ни осигури основите за документалния филм, но ние все още имахме да разрешаваме нови проблеми. Някои от новите проблеми бяха следните: кое определя структурата и формата на документалния филм, където развитието се базира по-скоро на идеи и чувства, отколкото на сценарий върху някакво събитие; каква е тази материя, която обединява един неповествователен филм и го насища с драматизъм; какъв е, накратко казано, еквивалентът на сюжета в документалния филм. Аз съм гледал някои силни документални филми и съм бил наистина доволен от тяхната цялост. В други отделните части изглеждаха по-ефектни от филма като цяло. Връзките и последователността бяха често пъти произволни. Филмовият поток и развитие не възникваха органично от изискванията на силите, задвижени във филма. „Турксиб“ и „Нова земя“ си ги спомням като изключения на гореказаното, но и двата филма бяха изградени върху „сценарий на събитие“, а не, сценарий на идеи“. За решаването на този проблем на структурата ние намерихме ключ: документалният филм подобно на филма-разказ трябва да се базира върху прогресивното нарастване на „потребностите“. Във филма-разказ потребностите, които публиката изпитва, възникват първоначално от съчувствието ѝ към главните герои и техните затруднения. Документалният филм трябва да предизвиква тези чувства, тези нужди непосредствено у публиката, като използва много по-неподатлив материал: образ, думи, звукове, музика. Разбира се, тези елементи могат да предизви-

кат реакции, сродни на съчувствието, което изпитваме към главния герой. Наблюдаването на бавно оформяща се капка върху клон от дърво създава непосредствено нуждата от завършване на действието — падането на капката. Наблюдаването на разрушени от бомбандировка къща в даден контекст предизвиква желанието да сваляш вражеските самолети. Образите, сами по себе си и заедно с текст, звук и музика, могат така да се конструират в поредица от кадри, че да възбудят тези нужди у публиката. В „Сърцето на Испания“ например първите кадри показваха драматичното фашистко нападение върху мирния Мадрид. Това поражда нуждата да го защитиш. И неговата защита, пролятата кръв от защитниците предизвикват нуждата да влееш нова кръв и да съживиш ранените. Проблемът за общата структура на документалния филм разкри този принцип, който от своя страна породил нови въпроси. Един сценарий, изграден върху нуждите и затрудненията, трябва да се разработи върху силите, които си взаимодействуват диалектично във филмовия поток, водещи до някакво разрешение или до открит въпрос, който сам по себе си поражда нуждата от решение. Разбира се, човек не може да разглежда проблема за цялостната структура, без да му се наложи да зададе други въпроси. Проблемът за цялото има органична връзка с проблемите за отделните части. Аз съм наблюдавал в много документални филми не само липса на цялостност в изграждането, но и на идентичност на връзката между епизодите. Първоначалната вътрешна съединителна тъкан изглеждала като допълнение, като край. Това се случи и това се случи, тази идея, а след това — тази идея. Принципът на простото натрупване се изменяше по време и напрежение може би, но въпреки това си оставаше просто натрупване. По този начин се разчита на влиянието върху публиката, оказано от документалната истина, или от новостта на материала. Но самата реалност има вътрешни взаимоотношения, които излизат извън простите връзки, извън простия **резултат**. Това е отразено в устната и писмена реч посредством разнообразни граматически съюзи — „но“, „поради“, „подобно на“, „противно на“, „въпреки това“, „при все това“ и т. н. Има също глаголни връзки, прилагателни връзки и т. н. Тези словесни изобретения са отражение на богатството на вътрешните връзки на нещата. Те не са натрапени от езика върху формите на действителността. По същия начин ние чувствахме необходимостта да се разработят филмови способности, които да изразяват вътрешните взаимоотношения на реалността, третирана в документалните филми. Един от начините за осъществяване на тази задача бе монтажът на кадри, породен от силата на чувството и идеите.

Стана необходимо също да се изследва взаимодействието на слово и образ. Вместо да се натрупва поредица от идеи, изразени словесно в обикновено свързана последователност на образи, което превръща картината само във фон, или да се създаде интерферентна вълна, която намалява въздействието, стана необходимо словото и образът да се синтезират в една експресивна цялост, в общ синтаксис, който да запази силата и на двете. От взаимодействието на едното и другото се раждат нови значения.

Това са някои от въпросите, които възникнаха при създаването на „Сърцето на Испания“ и бяха валидни в по-голям мащаб при „Родна земя“ Това са въпросите, които стимулираха процеса на създаването от мен филми оттогава насам, те се коренят в първия контакт със съветските филми от 20-те години.

Съветските филми от 20-те и 30-те години бяха наистина изключително събитие. Това беше разцвет на таланти и гении, които преди едва ли бяха работили в киното. По онова време, когато аз за пръв път се сблъсках с тези филми, ми направи впечатление връзката между индивидуалния талант и

обогатяващата го социална среда, което се потвърждава оттогава насам. Филмите, които се появиха в резултат на революционни импулси и революционно обкръжение, бяха нужни, надеждите и делата на обществото създадоха атмосфера на оптимизъм, който неизбежно навлезе в процеса на създаването на филмите. Революционният творец получи свобода и инициатива да създаде своите филми с горещо споделяното чувство за разчупване на историческите окови. Той не беше ограничен от тромавите механизми на големите производствени организации. Колективната работа и индивидуалната чувствителност вървяха ръка за ръка. За мене, намиращ се в съвсем различно обкръжение, това беше едно много важно прозрение. Ако социалното обкръжение не е благоприятно, творецът трябва да намери нов път за борба, да борави в своята работа със силите, които подчертават това противоречие; в противен случай той не ще може да черпи от своите собствени източници и ще бъде променен от силите около него.

Късните теоретични възгледи на Айзенщайн и Вертов и съвременното киноизкуство

НЕДЕЛЧО МИЛЕВ

Според една закореняла традиция част от световната киномисъл счита, че основните приноси на съветската филмова теория и практика са съсредоточени в 20-те години и в главни линии се изчерпват с тях. Съветското кино действително се наложи като неотделима част от съвременната световна култура през 20-те години, но то не спря дотук нито в областта на практиката, нито в теорията. Ако развитието му през 30-те и 40-те години е сравнително по-слабо познато — причините не са от естетически характер. Те се коренят главно в променения социално-политически климат на нашата планета, в травматизиращата обстановка на авторитарни режими от фашистки тип и подготовката за II световна война.

Две са основните корекции, които биха очертали по-цялостно приноса на класическото съветско киноизкуство:

първо — той не се изчерпва с най-широко и бесспорно признатите достижения в областта на монтажа. . .

второ — самата теория и практика на монтажа не остава затворена в рамките на 20-те години. Тя търпи важна и съществена еволюция в условията на звуковото кино.

1. В съветското кино ясно се проследява (наред с кристализацията на възгледите за монтажа) паралелно развитие и на **драматически-фотографическата** насока.

В този аспект още в нямото кино са характерни „Отломка от империята“ на Ермлер, филмите на Протозанов и др.

В киното на 30-те години тази тенденция е очевидна в „Насрещният план“ на Ермлери Юткевич, в „Трилогия за Максим“ на Козинцев и Трауберг, в „Тринадесетте“ на Ром, във „Великият гражданин“ и др.

По време на войната тази тенденция е очевидна в редица представителни произведения: „Дъга“, „Тя защитаваше родината“, „Човек 217“ и др. Тя очерта и теоретическите си параметри достатъчно красноречиво през 30-те години. Нейната платформа кристализира във възгледите на Юткевич, Ром, Козинцев и др.

Именно съветското кино отиде особено далеч и в търсенето на документално жизнено подобие през 30-те години. Пътищата, които водят през драматургическата организация на документални кадри в „Три песни за Ленин“ на Вертов, за да достигнат до **реставраторски документализъм, проведен с актьорски средства** от Ром и Юткевич във филмите за Ленин, са принципно важни и нови. При това филмите за Ленин не са изключение. Появяват се успоредно и филмите за Киров, Свердлов, Максим Горки и др. Съветското кино не само първо се обръща към **съвременни** исторически личности, където критериите за разграничение между документалността и художествената измислица са твърдо установени, но бележи решаващи успехи при **автентичната** им обрисовка.

2. При развитието на възгледите за монтажа в съветското кино е очевидна не само еволюцията им, но и непрекъснатото им **диалектическо взаимодействие** с фотографическата насока. Редом с монтажните си експерименти Кулешов създаде теорията за кинонатурщика, в която са разработени принципите на кинематографически изразителното **драматическо актьорско действие**. . . Наред с конструктивистките си увлечения в манифестите за монтажа Вертов — също увеличайки се понякога — разработи и концепция за „киноокоото“, базираща се върху уникалната способност на камерата да интерпретира **фотографически** действителността. . . Пудовкин е известен както със забележителните си монтажни построения, така и с практическата разработка на кинодраматургическите принципи и жизнено убедителното актьорско поведение пред камерата. . . Започвайки с ранните си монтажни теории, Айзенщайн изминава конфликтен път на търсения през „Зад кадъра“, „Монтаж 1937“ и „Вертикален монтаж“, за да изрази в „Неравнодушната природа“ отчетливото си разбиране за диалектическото **взаимно проникване** между фотографичността и монтажа. Още през 30-те години Юткевич подчерта този съществен момент:

„Заслугата на Айзенщайн се заключава в това, че чисто технологичното разбиране за монтажа, емпирично разширено от някои европейски и американски режисьори, беше теоретически осъзнато и обосновано от него като нова система на **драматургия**.“ (виж. „Човек на екране“ — стр. 101, курсив С.Ю.)

В статията си „Зад кадъра“ Айзенщайн дава основания за такова разбиране, характеризирайки монтажа като форма на конфликт (избр. соч. М., 1964 г., стр. 113, т. 2), а вътрешнокадровия конфликт — като потенциален монтаж. На тази основа той твърди, че премахването на дуализма „кадър-монтаж“ дава възможност монтажният опит да се приложи непосредствено към теорията на кадъра (пак там — стр. 114). Тези схващания са развити още по-определено в изказването му на съвещанието на киноработниците (1936 г.) и в „монтаж“ (1937).

Диалектическото разбиране за единството и взаимопроникването на фотографичността и монтажа позволи на съветските кинематографисти да разгърнат теоретическите и практическите си търсения на качествено нов етап. Естетическата революция в киното, свързана с появата на звука, даде тласък на нови, смели експерименти. Те поставиха началото на монологичната и полифоничната форма в киното. Най-показателни и съществени в това отношение са теоретичните обобщения на Айзенщайн и Вертов. Още „Човекът с киноапарата“ (1929 г.) е изграден като монологична структура. От теоретична гледна точка е крайно съдържателен фактът, че в него авторът (Вертов) се идентифицира **структурно** чрез снимащия оператор (М. Кауфман) така недвусмислено, както след няколко десетилетия ще го сторят например Бергман чрез актьора Съострьом в „Дивите ягоди“ и Фелини чрез Мастрояни в „Осем и половина“. . . Тази идентификация се извършва в рамките на документално то вътрешнокадровото съдържание. Човекът с кинокамерата е **събирателен** художествен образ. Снимащият е уловен в процеса на уникалното си творческо присъствие в света на филма. Той е „протагонист“. Сам Вертов характеризира произведението си така:

Филмът „Човекът с киноапарата“ — това е дисертация на тема 100% киноезик. . . Едновременно теоретическо и практическо изказване на фронта на документалната кинопис“ (виж. архива на Е. И. Вертова — Свилова, арх. № 223).

През 1958 г. — от дистанция на времето Вертова обобщава:

„Всъщност това беше смел, дори дързък опит да се овладеят всички

подстъпи към снимането на действащия и неподчиняващ се на никакви сценарии „жив човек“ (виж. „Искусство кино“, 1958/6).“

Първата теоретична формулировка за възможностите на монологичната форма в киното е на Айзенщайн. В статията си „Услужете си!“ (1932 г.) наред с анализа на нереализираната си екранизация на „Американска трагедия“ той ще подчертае:

„Истински материал за тонфилма, разбира се, е монологът!“

В зачеркнатия от автора текст на ръкописа четем, че този експеримент би „придвигнал културата на тонфилма на 180° напред“, т. е. монологичната форма ще осъществи и пълен обрат, и качествен прогрес.

Затова като пионери на монологичната форма в киното могат да бъдат посочени преди всичко Вертов и Айзенщайн. Схващанията на Айзенщайн за значението на монологичната форма не се ограничават с цитираната статия. Те са известни. Уникален е приносът му за теоретичната разработка на принципите, върху които се базира приложението на тази филмова структура: в изследванията „Монтаж 37“ и „Неравнодушната природа“. Не толкова известни са схващанията на Вертов, например собствената му характеристика за „Три песни за Ленин“:

„От трета страна, това е вътрешен монолог, идващ от старото към новото, от миналото към бъдещето, от робството към свободния културен живот на човека, комуто революцията е снела оковите.“ (Статъи, дневници, замисли,“ стр. 133).

Айзенщайн нееднократно пише и за търсенията си в областта на филмовата полифония. В тази плоскост е интересно използването на полифоничен монтаж в „Иван Грозни“ и теоретичното обосноваване на принципите, върху които се гради тази практика в „Неравнодушната природа“. Като изследва историческото раждане на полифоничната структура и намира генезиса ѝ още в „Броненосецът, Потьомкин“, Айзенщайн въпреки това счита за нейно истинско начало „Гражданинът Кейн“ (цит. изд. — стр. 302), където открива не само раждането на нов начин на **изложение**, но и **индивидуален стил на монтажно-снимачно оформление**. Вече в качеството си на практик-режисьор той поставя акцент върху индивидуалния стил на „монтажно-снимачното оформление“ в незавършената си трилогия „Иван Грозни“

Тук се осъществява и пълното сливане между теория и практика.

В „Неравнодушната природа“ неговите анализи на епизода при ковчегата („Плач над тялото на Анастасия“) свидетелствуват и за теоретически промислена разработка на полифоничната форма в рамките на този епизод. Няма да се спирам на тях; след самия Айзенщайн тук няма какво да се прибави. . . Ще подчертая само, че самият автор сочи закономерната връзка между структурата на този ключов епизод и цялостното изграждане на кинотворбата:

„Такава е полифоничната композиция, изтъкана от различни сфери на въздействието в този вид, в който тя се разкрива пред нас в един отделно взет епизод на филма.“

И по-нататък:

„Композиционните особености на такива сцени обикновено носят в себе си концентрат от това, което характеризира стиловите особености на филма като цяло.“ (цит. изд. — стр. 356—357).

Историческата практика на киноизкуството познава много теоретични заблуждения. Фотографската структура например е била обявявана за същностна сфера, в която единствено се изявява реализмът. Монологичната структура съответно е била обявявана за естетическа сфера, която води към субективизъм и идеализъм в изкуството. Такива бяха крайните полемични увлечения в съветското кино в средата на 30-те години. През 50-те години

Базен с не по-малко жар възроди противопоставянето между фотографичността и монтажа. Най-сетне ултралевите от края на 60-те и първата половина на 70-те години заявиха безкомпромисно, че фотографското кино е „буржоазно“ и „реакционно“, а монтажът в неговото най-едностранчиво и авангардистко разбиране — единствена „революционна“ и дори „марксистическа“ форма в киното.

В исторически и теоретичен план несъстоятелността на подобни твърдения е очевидна.

Би могло да се счита дори, че въпросът е изчерпан.

Но доколкото дискусиите не само продължават, но се възраждат в актуалната практика на съвременното, най-ново кино, крайно полезно е да се обясни теоретическата същност и модификациите на различните структури в киноизкуството. В тази плоскост приносите на Айзенщайн и Вертов са огромни и безспорни. Конкретно-аналитичното очертаване на значението на монологичната и полифоничната форма в теорията и практиката на съвременното кино вероятно е предмет на отделно, самостоятелно изследване. Това значение е всеобщо и необратимо трайно в областта на филмовата изразност.

Влиянието на съветския ням филм върху киното на западните страни

ГУИДО АРИСТАРКО

Москва, 1939 г. Двадесетгодишнина на съветското кино. Сергей Михайлович Айзенщайн по този случай подчертава: „Едно ново интелектуално съдържание, нови форми, за да се представи това съдържание, нови методи за разбиране на теорията: ето страните на съветското кино, които поразиха чуждестранната публика. Въпреки че не са винаги пълни в тематичните решения, нито свършени в реализацията. . . нашите филми бяха едно откритие за капиталистическите страни. Една истинска и неочаквана интелектуална травма бе за Америка и Европа показът на кинотворби, в които социалните проблеми бяха открито поставени с всички точки върху „и-тата“. . .

„Родени от новите интелектуални нужди и от желанието да се тръгне насреща и се задоволят тези нужди, съветските филми — продължава Айзенщайн — поразяваха чуждестранните зрители с изразните си средства не по-малко, отколкото с темите и идеите си. Преди още нашата страна да бе получила официално признание, съветските филми преминаваха границите въпреки пречките, създавани от цензурата, и със своите художествени достойнства завоюваха приятели и всред тези, които не можеха тогава да разберат нашите идеали. Следователно нашето кино бе най-младото по години, но най-силно, жизнено и богато на емоции и идеи. . . И огромно бе неговото влияние в чужбина.“

Това влияние, допълва Айзенщайн, е многообразно. Открива се понякога в опита да се третират теми, по-широки от вечния триъгълник; или в едно по-удачно представяне на действителността; или в простото желание да се използват изразните средства, които са плод на едно ново интелектуално съдържание. Колкото до теориите, напомня Айзенщайн, те не съществуват извън няколко индивидуални усилия в тази област, защото само в СССР режисьорите се опитват със системна интензивност да осъществят един труд на търсения и анализи върху „най-възхитителното от изкуствата“. Като изкуство киното бе единственото, в пълния смисъл на думата, дете на социализма. Другите изкуства имат зад себе си вековни традиции. Броят на **годините**, които обхваща цялата история на киното, е по-малък от броя на **вековете**, през които са се развивали другите изкуства. Но най-важното е, че **киното като изкуство** започва да се възприема сериозно само когато бе сложно началото на социалистическата кинематография.

Въпреки че за малко години съветското кино узря изцяло и някои превъзходни умове го дефинираха като „най-важното от изкуствата“, като изкуство с най-голямо масово въздействие, трябваше да се роди едно блестящо съзвездие от съветските филми, настоява Айзенщайн, преди да се заговори отвъд границите на СССР за киното като изкуство, достойно за сериозно внимание, не по-малко от театъра, литературата, живописата. Едва тогава киното се издигна над равнището на мюзикхола, луна-парка, зоологическата градина и музея на ужасите, за да намери място в семейството на големите изкуства. Съветското кино, продължава Айзенщайн, е неизчерпаем източник за дефиниране основните закони и специфичната стойност на изкуството като

един от най-характерните рефлексии на духовната дейност на човека. Методът на киното, когато е действително добре разбран, ще ни позволи да познаем метода на изкуството изобщо. „Имаме право да бъдем горди на тази двадесетгодишнина на нашето кино, заключава Айзенщайн. В нашата страна. И отвъд нейните граници. В изкуството на самото кино: и извън неговите граници, в изкуството изобщо. Да, имаме право да бъдем горди: и това трябва да бъде стимул в бъдещата ни работа.“

Айзенщайн не пропуска да подчертае: „Ако в началото дължим немалко на американските режисьори, можем да кажем, че дългът е платен с лихвите.“

Няма вече съмнение, че Айзенщайн бе най-големият теоретик на киното и един от най-добрите режисьори. С право Шкловски го счита най-големият теоретик изобщо на съветското изкуство. На същото мнение е италианският историк на изкуството Джулио Карло Арган. И голямо бе неговото влияние, както и на съветското кино като цяло в целия свят. Нямото кино в СССР (и началото на звуковото) бе наистина едно откритие за капиталистическите страни, един феномен, съвсем нов, единствен, „рожда на социализма“.

„Историческият материализъм в руския филм е основен принцип, забелязва историкът-изкуствовед Арнолд Хаузер през 1951 г. Не е случайно съпадението, че филмът е създаване на този исторически период, който разкри идеологическата база на мисълта, и че руснаците станаха първи класици на това изкуство. „Броненосецът Потьомкин“ на Айзенщайн (както преди това „Стачка“) и „Краят на Санкт Петербург“ на Пудовкин разкриват идеологическата основа на замисъла. Никога една историко-социална ситуация не е намирала по-директна артистична изява. Връзката между младата комунистическа държава и новата експресивна форма за киноизказ е явна.

За разлика от немските режисьори хората, които създаваха съветските филми, отбелязва Якобс, не се бяха формирали в търговската среда на кино павилионите, а бяха химици, инженери, фабрични работници, някои идваха от театъра. „Те акостираха в киното с научна сериозност и далекобойни програми. Разглеждаха проблемите на своята професия с внимание на ентузиазирани учени, изследвайки, теоретизирайки, експериментирайки; бяха артисти, не аферисти. . . Най-важното нещо бе монтажът: кинокамерата бе несъмнено основен инструмент, но винаги подчинен на монтажа“, на различните видове монтаж. Класиците на съветското кино от втората половина на двадесетте години, коментира Джон Ховард Лавсон, създават една общност от творби, останала ненадмината по оригиналност, дълбочина на изследваните чувства и чувствителност.

Николай Лебедев, подчертавайки, че новаторите на неговото кино първи дадоха на света теми като класовата бърба, пролетарската революция и национално-освободителните движения на колониалните страни, напомня, че „благодарение на Вертов и оператора Кауфман, на Кулешов и Левицкий, на Кузнецов, на Козинцев и Трауберг, на Москвин и Михайлов, на Айзенщайн и Тисе, на Пудовкин и Головня бе асимилиран целият арсенал от експресивни средства на кинокамерата: различните планове и различните ракурси, оптичните качества на различните обективи, семантичното и ритмичното деление на кадрите, комбинациите на линиите и светлосенките, използването на различните методи на осветление. Те откриха и провериха на практика законите и методите на монтажа във всички възможни комбинации — от конструирането на една фраза, една сцена, един епизод до конструирането на цял филм.“

Огромно, както казва Айзенщайн, е влиянието на съветското кино в чужбина. Но в какво се изразява то? Айзенщайн си спомня, че когато през 1930 пристигнал в Холивуд, бил буквално залят с изрезки от печата, посве-

тени на филма на Милстън „На западния фронт нищо ново“ (1930), в който се говори за съветското влияние върху композицията на филма. „Ако Райзман беше случайно пристигнал в момента, в който се прожектираше „Хляб наш насъщни“ (1934) на Кинг Видор, казва Айзенщайн, би намерил без съмнение аналогии със „Земята жадува“ (1929), „Шанхай експрес“ на Стернберг е инспириран от „Синият експрес“ (1929) на Илия Трауберг, и всички признават дълга на „Уличните момчета“ към „Пътният лист на живота“ (1931). Германската киноиндустрия счете „Unser Emden“ като директен отговор на „Броненосецът Потьомкин“, а във „Вива Вила!“, може да се каже, се отразява влиянието на всички съветски филми, сред които е и „Октомври“, да не говорим за нашия незавършен мексикански филм „Да живее Мексико!“. Първият филм на Мамулиан „Аплодисмент“ бе изцяло под въздействието на този символизиъм на вещите, типичен за нашите филми от 1920.“

Съветското нямно кино привлича вниманието в Съединените американски щати върху важноста на различните видове монтаж за формата и структурата на филма, забелязва Якобс. „Огромната сила на тези творби, независимо от техните частични технически недостатъци, показаха на Холивуд, че образи и истории, които събуждат истински интерес, могат да направят незабелязани някои пропуски и че виртуозните постижения на кинокамерата не са всичко. Съветските хора, допълва Якобс, откриха на американците и един нов аспект на кинематографичния изказ: доказаха, че за нямото кино, което е действително различно от другите изразна форма, не е абсолютно необходимо да се прибегва до театрален актьор. В техните филми актьорите, взети от реалния живот, бяха поставени в ситуации, които съставляваха част от тяхното ежедневно съществуване, и постигнаха правдоподобие благодарение на уелите композиции на кадъра, на многозначителния детайл, на един интелигентен монтаж, на богатата характеристика на персонажа. „Под въздействието на руските примери продукциите на Холивуд, подчертава Якобс, започнаха да подбират с по-голяма грижа актьорите и се опитаха да изградят психологията на персонажите, употребявайки с по-голямо въображение детайла и пластичния материал. Режисьорите доказаха, че притежават едно по-дълбоко познаване на киното, едно по-прозорливо знание за стойността на монтажа и на възможностите на кинокамерата. Европейските филми, видени в Америка (сред които са именно и съветските), увеличиха необходимостта да се разкаже една история зрителино и ритмично.“

Конфликтът между режисьорите, интересувачи се от изкуството, и хората на сделките, искащи да извлекат големи печалби от своите инвестиции отбелязва Лавсон, прогресивно се задълбочаваше. „Броненосецът Потьомкин“ който откри за творците нови перспективи, усили контраста между целите на сериозните режисьори и търсенията на индустриалните магнати. Влиянието на съветското кино е очевидно в творбата на Левис Милетстон както тематично, така и стилистично.

Якобс както и Лавсон отбелязват влиянието на „Турксиб“ (1929) на Виктор Турин върху ритмичния монтаж в „Хляб наш насъщни“. Още предишният филм на Кинг Видор „Тълпата“ (1928) имаше стилистични връзки със съветското кино. Дори първият американски филм на Мурнау „Зората“ (1927) е „ловко смесение на три стила“ — според Лаузон „сентиментална идентификация с природата, типична за шведския филм, еротизъм и насилие, инспирирани от немския натурализъм, драматичен монтаж и символични детайли, производни продукти на съветската школа“. Все според Лавсон силата на масовите сцени във „Въстаникът Марко“ (Blockade 1938) е до голяма степен заслуга на режисьора Уилям Диетерле, който следва съветския пример в начина за показване на тълпата, прибегвайки до едри планове.

с които да придаде едно трайно чувство за движение и ритъм. Американският учен подчертава освен това, че монтажният филм „This is America“ (1933), произведен от Фредерик Улман-юниор, с коментар на Жилберт Селдес, е инспириран в голяма степен от документалния филм на Есфир Шуб, проектиран в Америка под заглавие „Топове и трактори“.

„Документалните и експерименталните филми бяха до известна степен по-малко обект на търговска експлоатация и следователно почувствуваха съветското влияние.“ В десетгодишния период 1921—1931, когато филмите достигнаха нова изразна висота, напомня Якобс, новостите в техническите форми, съдържанието и структурите бяха въведени в Америка посредством немските, френските и руските филми. Колкото повече американските експериментатори се приобщаваха към промяната в духа на времето, толкова повече те се отдалечаваха от немския експресионизъм и от френския натурализъм, за да се обърнат към високия реализъм на съветските хора. „Структурата на тяхното кино (на филми като „Броненосецът Потьомкин“, „Краят на Санкт Петербург“, „Октомври“, „Човекът с кинокамерата“, „Арсенал“ и „Земя“) и тяхното артистично кредо, сумирано в думата „монтаж“, продължава Якобс, бяха така смущаващи, че изхвърлиха навън предшестващите естетически модели, въвеждайки нови критерии.“

Идеите на Вертов родиха рокът от „кинопсеми“ и „градски симфонии“, сред които „Утрин в Бронкс“ на Джей Лейда — големия изследовател на съветското кино, ученик на Айзенщайн, и „Бележки върху един факт“ на Якобс.

„И в Англия документалният филм, постигнал интересни резултати през тридесетте години, заявява Лавсон, се свързва директно с работата на Вертов и неговите колеги. В „Драйфтер“, една от първите работи на Джон Грирсън, присъствието на Флаерти е очевидно, но било техниката на снимките и на монтажа, било темата (ритъма и смисъла на човешкия труд) са инспирирани от съветското кино. Дори „Манифестът“ на Грирсън е една директна еманация на теорията на „кинооко“.

„Кинооко“, „Градски симфонии“ откриваме и в Германия. „Симфония на големия град!“ (Берлин 1927 г.) и „Мелодии на света“ (1929) на Валтер Рутман са инспирирани от Вертов. „В една епоха, пише Жорж Садул, в която цензурата не даваше разрешение за ангажираните филми на Вертов, чудесната творба на Рутман разпространи неговите теории из целия свят и упражни навсякъде, от Япония до Бразилия, едно изключително влияние.“ Като Грирсън за „Драйфтер“ Роберт Сиодмак и Едгар Улмер се инспирираха за полудокументалния филм „Мъже на неделята“ (1929) „индиректно“, от една страна, от Флаерти, а от друга — от „кинооко“. „И един от майсторите на натуралистичната немска школа Г. В. Пабс бе дълбоко впечатлен от филмите на Айзенщайн и Пудовкин, твърди Лаузон. Промяната в метода и перспективата е явна, ако се сравняват „Живот без радост“, реализиран през 1925, и „Сиво в мъглите“, една адаптация на романа на Иля Еренбург от 1927. И, разбира се, върху голяма част от „киното на Ваймар“ тежи „съветската школа“. Едно изключително свидетелство предлага „Куле Вампе“ (1932) на Златан Дудов по сюжет на Брехт и Ернст Отвалд.

Във Франция Драйер и Реноар чувствуват влиянието на съветското кино. „Страстите на Жана д'Арк“ (1928), изграден преди всичко на едри планове и движение на кинокамерата, издава една композиция и един ритъм, извлечен от „руските техники с различни цели“. Руското влияние се чувствува особено във фотографията на Рудолф Мате, който улавя тези лица без грим — отбелязва Лавсон. И Реноар, продължава Лавсон, се бе вдъхновил от „Броненосецът Потьомкин“, беше взел това, което му трябваше, за да развие своите творчески възможности, „както е лесно да се проследи в еволюцията от „Тони“

до „Правилата на играта“. Вероятно повлиян от монтажа на кратки откъси, бе и „Вярното сърце“ на Жан Епшайн в сцената на панаира.

Дори Йорис Ивенс, „летящият холандец“, се бе вдъхновил между другото от „Броненосецът Потьомкин“, „Мостът“ (1928) е нещо от рода на кратка симфония, в която се чувства влиянието на Вертов и Рутман. „Много сцени от „Beginaag“ (реализиран в Белгия през 1933 — 1934), отбелязва Садул, бяха направени с директна камера по време на една анкета от типа „синема верите.“ Ивенс, както много други млади кинематографисти, при контакт със съветските филми бе заставен да изостави своя „предметен“ песимизъм в полза на една по-позитивна идентификация с борбите и аспирациите на работническата класа, пише Лавсон. „Изучавайки монтажа, той се досети, че в зависимост от съпоставката на заснетия материал, смисълът може да се промени из основи.“

Дори творци като шведа Густав Моландер и чехословака Густав Макати, така далечни по чувствителност, култура и идеология от съветските хора, им дължат нещо. „Една нощ“ (1931) на първия и „Екстаз“ (1932) на втория го доказват ясно и с монтажа, и с филмовите метафори. „В „Екстаз“, отбелязва Садул, се чувства влиянието на съветското кино в известни сцени, като епизода с работата, изграден с айзенщайнски монтаж.“

А Италия? При нас влиянието на съветското кино бе повече в теоретичен план, отколкото в практически, и то благодарение на преводите на Умберто Барбаро на фундаменталните творби на Пудовкин, Айзенщайн, Тимошенко и др. „Влиянието на съветската кинематография върху италианската кинематография — напомня той през 1958 — бе изключително силно още от първите години, независимо от големите трудности, които винаги са съществували у нас за директен контакт с творбите. . . И въпреки това съветското влияние бе и е така силно, че е основният, ако ли не единственият фактор за възраждането — и за големия разцвет на италианското кино след войната. За да обобщим смисъла на това влияние, трябва да кажем преди всичко, че кинотеорията, изработена от съветските кинематографисти, бе тази, която предопредели раждането и ориентацията на италианската филмова култура.“

Преводите на Барбаро излизат през 1930 и събуждат веднага голям интерес у един млад режисьор като Алесандро Блазети. Той самият бе публикувал в „Кинематограф“ — едно списание, издавано от него — изследване на Либеро Солароли за съветския филм. Блазети къса яростно всяка връзка с буржоазния театър, с безмозъчната литература — пошла френска имитация, — с целия този свят на „папие маше“ и на театрални статисти, от които са излезли големите предвоенни спектакли. Той френетично иска да се освободи от плесенясалата конвенционалност, която е интоксирала нашето старо кино. Ако моралът на „Слънце“ (победата на мелиораторите над хората от тресавището) не беше станал господстващ и много явен елемент на драмата, бихме могли да поставим филма наред с най-добрите чуждестранни произведения, особено с тези на русите.

С „Майка земя“ (1931) Блазети предлага темата за „завръщането към земята“ в служба на фашистката идеология, „изхода, както отбелязва Карло Лидзани, към който дребнобуржоазния менталитет прибегва не само в Италия, за да се измъкне от противоречията на модерния свят. Блазети счита своя филм за опит да подемем темата на „Слънце“ с едно по-голямо съзнание и знание на киното.“ В действителност, подчертава Маргадона, в „Майка земя“ оживява същата алегория и същата грешка от „Слънце“, докато пейзажът, актьорите, интригата, движението на масите са загубили своята първичност, сурова, но привлекателна красота и имат тенденция да станат плоски олеографи.“

Влиянието на съветското кино върху стила е явно още и в „1890“ (1933), реализиран от Блазети в по-голямата си част в натура и изпълнен от непрофесионални актьори, с изключение на една двойка („Джианфранко Джиагети, Марио Ферари). Корадо Алварес пише „Един филм без главен герой. . . трябва да се крепи на събитийни ритми. Неговата схема е в тези типични руски произведения като „Броненосецът Потьомкин“, „Потомъкът на Чингиз хан“, „Синият експрес“.

По-смущаващ изглежда „Старата гвардия“ (1935), може би шедевърът на Блазети, и той реализиран в стила на съветското кино. Ако, от една страна, филмът „бележи връхната точка в сработване на Блазети с фашизма, от друга — един известен тон на чувства, изглежда, че убягва от шумния наплив на императорските орли“ (Лидзани). „Старата гвардия“ остава единственият искрено фашистки филм, който е направен през „двадесетилетието“. Блазети, допълва Калисто Козилик, „ще опише с обзоръжаваща убедителност празника на своите черни герои, взимайки страната им, приемайки ги за това, което са, без да разкроява или деформира духа, който ги води.“

„Слънце“, „Майка земя“, „1860“, „Старата гвардия“ се заснети на живо, често без професионални актьори, с едри и крупни планове на характерни лица, с нахъсан монтаж. Писателят Чеки, който работеше в Ченис през годините на „1860“, залага преди всичко на „чистото кино“ в „Стомана“ (1933). За написването на сюжета извиква Пирандело, поверява музикалната партия на Малипиеро. Той самият с Марио Солдати редактира сценария. За реализацията извиква Валтер Рутман, току-що постигнал успех с „Берлин, симфония на големия град“. А за това, което Рутман дължи на съветското кино, вече се каза. „Стомана“ е „симфония на машините“ в една стоманолейрна в Терни.

Ограбвайки същността на Лениновата мисъл „от всички изкуства за нас киното е най-важното“, Мусолини издига лозунга — „киното е най-силното оръжие“. Този лозунг отеква във филм като „Хора на дъното“ на Франческо де Робертис и в „Белият кораб“ на Роберто Роселини, и двата от 1941. „Хора на дъното“ и „Белият кораб“ са интерпретирани от моряци, офицери, граждани, взети от ежедневния живот и от тяхната среда. Може някой в монтажа да открие известна аналогия с руското кино (с Довженко и Турин повече, отколкото с Айзенщайн и Пудовкин) — пишат Уго Казираги и Глауко Виацци.

От Америка до Великобритания, от Германия до Франция, от Чехословакия до Италия се разпростираше голямото поле на влияние на съветското нямо кино. Режисьори, като Майлстън и Видор, Мурнау и Дитерле, Гирсън и Сиодмак, Пабс и Дудов, Драйер и Реноар, Ивенс и Морландер, Макати и Блазети, де Робертис и Роселини до неореализма и даже отвъд, изпитаха по един или друг начин неговото влияние. Но да се посочат и много други примери е лесно. Барбаро има случай да разкрие, че „сред многото завранкулки на един филм като „Пистолетен изстрел“ (1941) на Ренато Кастелани „изниква блестяща и неочаквано открадната отливка на един известен кадър на Пудовкин“. Не трябва да забравяме, че съветското нямо кино даде не малко и на говорещия западен филм. И че между другото „снимката в дълбочина“ (панфокус), така важна и фундаментална в „Гражданинът Кейн“ на Орсън Уелс, я откриваме още у Айзенщайн, „като много други завоевания на киноизкуството — по думите на Лоусън — и тя ни отвежда до Айзенщайн и Тисе, които я употребиха експериментално в „Октомври“ и в „Старото и новото“ и после нашироко в „Да живее Мексико!“.

Преди Толанд да започне снимките на „Kid from Spain“ неговият екип внимателно проучи материала за коридата в мексиканския филм на Айзенщайн. Толанд следователно

беше вече запознат с метода. „Самият Айзенщайн, допълва Лоусън, ефикасно използва червени филтри в своя филм за Мексико, което от своя страна оказва значително въздействие върху операторската работа на Фигероа. „Със същите средства Бунюел в сътрудничество с Фигероа получи резултати, които ни карат да мислим за Гоя и Ел Греко, така внимателно изучени от Айзенщайн.

Имаше право Айзенщайн, когато казваше, че съветското кино има с какво да се гордее. И е на верен път Георги Лукаш, когато заявяваше: „Няма съмнение, че кинематографичните творби като „Броненосецът Потьомкин“ ще будят винаги силни емоции в хиляди и хиляди хора и извън нашата партия (въпреки че съм съгласен с Шкловски, че този филм не е на „първо място в творчеството на своя създател).“ Следователно съветските хора обединиха резултатите от своите изследвания и експерименти в единство от принципи, които станаха в последствие база на цялата модерна кинематография.“ Те бяха сумирани с думата „монтаж“. Друга и не по-малка „причина за гордост“ бе подчертаното от Барбаро обстоятелство, че „филмът стана марксистко възраждане на изкуството“. Ние, кинематографистите, сме щастливи да намерим в мисълта на Грамши потвърждение на една от изходните ни точки: „че артистичността на филма се ражда от монтажа, т. е. от структурата.“ Защо последните романтико-идеалистически естетики противопоставят структурата на поезията? Защото „структурата е рационалност, отговаряше италианският учен, и рационалността е една различна духовна категория, различна от „тази на изкуството“. Но ние, кинематографистите, още от Пудовкин бяхме научили, че „естетическата база на филма е монтажът“ и че филмът по своята природа се нуждае от една теза. Кинематографът ни позволява да възстановим артистичния факт с това, което му бе без дебати отнето. След като рационалността, разговорността е тясно свързана с практиката тя трябва да влезе и влиза сега с пълно право в изкуството.

Лукаш се спира надълго върху разликата между научно и художествено отразяване на действителността и определя причините, поради които първото е „преходно“, тъй като научното откритие може да бъде отречено от едно следващо откритие, докато истинското произведение на изкуството издържа и при промените на времената, и при нови научни открития. Лукаш дава пример с „вечното обаяние на Омир“. И Хаузер отбелязва: „Творбите на Айзенщайн и Пудовкин са, така да се каже, героичният епос на киноизкуството, дори независимо от социалните условия, които им позволиха да се появят, те имат стойност на модели. Режисьорите от цял свят усвоиха формулите на съветския филм, допълва Хаузер, независимо от националните различия и идеологията. . .“

Проблемът във връзка със стилистичното влияние на съветското нямно кино върху западното кино не се състои във виждането на влиянието изобщо, в прилагането на формули независимо от националните и идеологическите различия, в заимстването на една „форма“ от други и прилагането ѝ като чиста техника откъсвайки я от контекста, от който е родена и за който е родена. Това великолепно разбраха Айзенщайн и неговите колеги; признавайки своя „дълг“ към Грифит, към монтажа и крупните планове на американците, те разработиха различни, нещо повече — противоположни теоретични и практически принципи с оглед да отразят художествено една различна действителност. И в този смисъл трябва да се чете Айзенщайновата декларация: „Ако в началото дължахме немалко на американските режисьори, можехме да кажем, че дългът после бе изплатен с лихви.“

До каква степен в какви граници са приложени в западното кино новите фундаментални принципи на съветската киноестетика? „Броненосецът

Потьомкин“ например срази западната публика като едно откритие. Независимо от това влиянието на съветското кино не може да бъде преценявано на базата на сензацията, провокирана от този филм, забелязва Лоусън, нито в светлината на прибързаните опити да се имитира стилът. Техниката на монтажа можеше да бъде имитирана, но режисьорите не можеха да повторят социалното съдържание или моралния жар на съветските творци. В някои случаи, както например в този на Ивенс „Броненосецът Потьомкин“ и други творби от тази школа въздействуваха по един категоричен начин както в областта на стила, така и в областта на „съдържанието и социалните противоречия“. Но често, много често качествата на съветските неми филми и „ляхната форма са били използвани, за да служат на цели, чужди и противоречиви“ или напълно противоположни. Така монтажът в съветските подражания става една нова „мода“ и бе катапултиран изкуствено в американските филми със задачата да създаде „ефекти“, поддържа Якобс. „Терминът бе абсолютизиран от езика на Холивуд, но неговият смисъл е генерално ограничен да дефинира една импресионистична серия на бързи кадри, използвани за прехода на време или място.“

Ако Валтер Рутман напусна в определен момент атракцията, за да се заинтересува от монтажа на реални детайли в своята „симфония“ на берлинските улици, известява още Лоусън, това се дължи до голяма степен на Вертов. „Все пак в творбата на Рутман принципът на киноокото е приложен към ситуации, социално тотално различни от тези, които вдъхновяват Вертов. Кракауер отбелязва, че Рутман и Вертов „употребяват сродни естетически принципи, за да покажат различни светове“. Кинокамерата на Вертов наблюдава „съветския живот, една действителност, бучаща от революционни енергии, които „проникват във всеки елемент.“ Рутман илюстрира „една действителност без форма, изпразнена от всякаква жизнена енергия“. Ако следователно от „техническа гледна точка Рутман дължи много на Вертов, толкова по впечатляващо е различието на тяхното съдържание и на техните гледни точки. Най-значителните филми на Вертов от този период тръгват от погребението на Ленин и от годишните чествувания на Октомврийската революция, за да изследват усилията на един народ, който счита делото на Ленин като база за всички свои усилия и надежди“.

Малко по малко Рутман, оставяйки в областта на чистата техника дължник на Вертов, се отдалечава все повече от него. В „Стомана“ става още покалиграфист, довеждайки, както отбелязва Барбаро, „довъзхвала на нацистката пропаганда своето назадничащо безразличие към съдържанието; и неговите „симфонии“ на машините и на отливките в стоманолеярните на Терни бяха с една чудовищна абстрактност“. „Симфонията“ на машините става химн на фашистката мощ. И, разбира се, между тях и хората го няма този унисон, изразен във финала на „Броненосецът Потьомкин“: „хора, тежък труд, мръсни машини на крайцера; бързи ръце, колела в движение; лица, изменени от усилията, максимално налягане в манометрите; един торс, облян в пот, една пламтяща пещ; една ръка, едно колело; едно колело, една ръка; машина, човек, машина, човек; машина, човек. Две действителности наистина различни: психика и материал биват тук свързани и не само свързани, но идентифицирани, нещо повече, едната се развива от другата“.

Още през 1943 Рикардо Марини по повод „Стомана“ подчертаваше, че Рутман се стреми към „суперлативна аналогия в една дълга алегория между сърцата и машините, с малък успех“. Бидейки идеологията на Рутман противоположна на тази на Вертов (и на Айзенщайн), „суперлативната аналогия“ оставаше чиста техника, край на самата себе си; хубави самоцелни образи, калиграфия. В „Хора на дъното“ и в „Белият кораб“ формата на съ-

ветското кино остава изцяло външна, променя се в чиста техника; риториката взема надмощие, поуките стават зримо и структурно противоположни на поуките на съветското кино, придобиват смисъла на фашистки лозунги, каквито бяха в действителност. И в двата филма хора и машини не постигат съзвучие, не се свързват и амалгамират, не се идентифицират, едните не се развиват от другите и обратно; екипажите са „напрегнати в едно общо усилие и в една воля за живот“ само в намеренията на авторите. Изобщо във всички тези и други примери съветската техника не е пресъздадена, но е взета наготово, без да се има пред вид, че художествената форма е форма на определено съдържание и не се поддава на генерализация извън тази област.

Не е, разбира се, случайно, че Рутман след „Стомана“ се постави на разположение на Гьобелс, който напразно снуваше един нацистки „Броненосецът Потьомкин“. Не е случайно нито това, че влиянието на съветското кино остави положителни и трайни следи в италианското кино след войната, в известни стилистични аспекти на неореализма; и че такова влияние е видимо и днес във филми на творци като Паоло и Виторио Тавиани („Под знака на скорпиона“ например).

Киното днес не е това от вчера. „И старият Хераклит отбелязваше, че никой не може да се потопа два пъти в едни и същи води на реката“, ни напомняше Айзенщайн през 1935, когато известни фундаментални принципи на съветското кино вече се променяха. Огромни и основни са промените през последните години както на формата, така и на съдържанието. Един филм като „Гражданинът Кейн“ (1941) заема мястото на „Броненосецът Потьомкин“, упражнявайки дълбоко влияние върху кинематографичната мисъл. Неговите технически средства бяха адмирирани, изучени и имитирани. Още Айзенщайн предупреждаваше през 1934: „И трябва да изискваме качеството на монтажа, на синтеза и на филмовия език не само да не пада под нивото на предшествуващите работи, но и да върви напред, надминавайки постигнатите резултати: ето защо трябва много да се грижим за високо качество на кинокултурата (кинематографичната култура)“. И заключава: „Време е да се постави с цялата му яснота проблемът за културата на филмовия език. Необходимо е всички кинематографисти да изкажат своето мнение по въпроса, да го изкажат преди всичко посредством монтажа и кадрите на своите собствени филми.“

Модерното кино, както заявява Лоузън, — демонстрира го самият Годар — има много да се учи освен от Маяковски и от Брехт, от шедьоврите на Айзенщайн, Довженко, Вертов, ако и големите филми от двадесетте и тридесетте години да не предлагат вече пълна база за една теория на филма, но подсказват прости техники, които могат да бъдат преработени и обогатени от нови съдържания, така че да задоволят днешните изисквания. Същият Лоузън отбелязва, че един Реснай, за да покаже релефно алиенацията, за да разкрие разрыва между съвестта и реалния свят, употребява резки откъси по начин, който напомня в известни аспекти „монтажа на атракционните“ на Айзенщайн. И в употребата на цвета братята Тавиани, които не отричат алиенацията, но я преодоляват — върнаха на екрана (и не само те) „интелектуалния човек“, опирайки се на изследванията върху цветовете на Айзенщайн и на „Иван Грозни“.

ТОДОР АНДРЕЙКОВ — Ако изоставим формалния подход...

След теоретичния доклад на Ивайло Знеполски и доста теоретичните по характер изказвания ще си позволя може би малко грубо да се опитам да накарам аудиторията да слезе на грешната земя.

Искам да започна с проблема за двойната връзка и директните контакти между кино и зрител, между творци, критици и зрители като един от важните фактори на цялостната система за естетическо възпитание.

Аз много високо ценя определението на критиката, дадено от Пол Валери (той говори за литературната критика, но мисля, че определението му е още по-приложимо към филмовата критика): ролята на критика е да бъде „свидетел“ на читателя, т. е. някой, който го следи, когато чете, и реагира на читателското възприятие. По-нататък Валери продължава, че най-важната функция на критиката е определението (дефинирането) на читателя. Отбелязвайки, че критиката твърде много се занимава със самата творба и с нейния създател, Валери заключава, че най-позитивната функция на критиката би се състояла в напътствия от рода на: „на хора с такъв и такъв темперамент, с такива и такива вкусове, с такова и такова настроение, препоръчвам да прочетат тази и тази книга“.

Струва ми се, че тази концепция е съвсем чужда на нашата филмова критика като цяло. Тя като правило анализира изключително творбата и е насочена предимно към твореца (при това твърде често можем да открием в собствените си писания и известна доза нарцисизъм), но твърде малко е насочена към зрителя, към „определението“ на зрителя.

Ивайло Знеполски говори за портрета-робот на българския кинозрител. Но портрет-робот се прави тогава, когато този, когото търсят, го няма. А представете си, че в полицията правят портрет-робот на престъпник, който вече е арестуван и стои в съседната стая, а полицейският инспектор трябва само да отиде там и да го види. Ние не сме много далече от тази пародийна ситуация. Вместо да правим портрет-робот на публиката, ние трябва да контактуваме с тази публика. Защо някой трябва заради нас да снима със скрита камера реакциите на зрителите, когато просто трябва да отидем в киносалона и сами да видим тези реакции. Защо да ги записваме на магнитофон, когато е достатъчно да седнем в киносалона — пълен или почти празен — и да ги чуем. Позволявам си да кажа, че нашата кинокритика в своето мнозинство не прави такива „упражнения“, нещо повече, тя не желае да се занимава с тях и дори малко ги презира. Ако ние чисто практически не се опитаме да превъзмогнем това свое отношение, няма да имаме вярна представа за нашия кинозрител. А в доклада и в изказванията много добре се подчерта, че той е „многоглава хидра“, че не може да бъде унифициран и т. н.

Може би трябва съвсем пряко да си зададем въпроса, защо съществува подобно отношение у нас, у повечето от нас? Ще си позволя, с риск да предизвикам неприязън у някои колеги, да хвърля обвинението за аристократизъм на голяма част от българските филмови критици и да задам въпроса: защо, обърнете внимание, проф. Александър Яцкевич лично ръководи дискуссионен кино клуб, а повечето наши критици не намират за възможно да осъществят това в собствената си практика? Защо Йежи Плажевски може да бъде ръководител на едно студийно кино във Варшава и да се занимава с беседите и дискусиите, а ние не можем или по-право не искаме? Защо Йосиф Хейфиц може да преподава история и естетика на киното в една московска гимназия, а ние не можем, или по-право не искаме да ръководим киноуниверситети и кинолектории? Защо всичко това е толкова невъзможно у нас? На този въпрос с цялата му комплексност не се наемам да отговоря нито обстоятелствено, нито кратко и категорично. Единственото, което мога да направя, е да препоръчам всеки български филмов критик, оставайки насаме със собствените си индивидуални комплекси, да поразсъждава по този въпрос, като се опита да бъде честен и откровен.

Все в тоя практически план искам да премина към проблема за естетическото възпитание — главно във връзка с кинообразованието — и да се спра на различни негови форми, по трайни и по-малотрайни.

Този комплекс от въпроси ще разгледам под лозунга: „долу формалното отношение!“ и във връзка с необходимостта да създаваме неформално отношение и да действуваме и да ръководим нещата неформално. Не винаги си даваме сметка каква беда е формалното отношение. В това направление трябва да се изработи система от практически мерки. Мога да предложа дори крайно радикални такива: например да се забранят със заповед на генералния директор всички т. нар. „срещи с творческите колективи“, които почиват на формалното отношение. Защото те непоносимо дразнят, губят времето и късат нервите на творческите колективи и, разбира се, не довеждат до нищо. А защо съществуват, защо се провеждат? Именно поради формалното отношение. Провели сме среща и отчитаме мероприятие. „Отмятаме“ си точката по плана и край! Нека останат и нека се разширяват още повече само онези контакти на творческите колективи на българските филми, които се осъществяват в дискуссионните кино клубове, защото точно те са неформална изява на контактите със зрителя. Защото там се събират хора, които **искат** да дискутират, а не такива, които са **заставени** да отидат на „мероприятие“ и час по час си поглеждат часовника още от самото начало.

Практиката доказва, че неформалният подход малко по малко дава положителни резултати. Моля да бъде извинен, че ще си послужи с пример от собствената си практика, но все пак се касае за опит, който следя отблизо.

Към филмотеката основахме дискуссионен кино клуб. Някои ще кажат не ѝ е работа това на филмотеката, да си гледа там старите филми, филмовата класика, защо ще основава дискуссионен кино клуб! Подобно становище също би било израз на формално отношение, но сега няма да се спирам на това. В този дискуссионен клуб ние дискутираме и премиерни български филми, представяте си! Нарекохме го преднамерено претенциозно „Дискуссионен кино клуб 22“. Това е предупреждение към всички, които пожелаха да се запишат в него, че това е нощен кино клуб (но не „найт клуб“), в който дискуссиите стават от 22 часа нататък. Признавам, че ни беше много любопитно дали в милионна София ще се намерят 300 души побъркани, които са готови един път в седмицата (в петък вечер) вместо да седнат пред телевизора, да отидат на „купон“ или да киснат в кръчмата, да си губят нощта, за да дискутират върху киноизкуството? Оказа се, че има. За проекцията от 20 ч.

салонът се препълва, а на дискусията от 22 ч. остават между 150 и 200 души (при 346 места в салона). На всяка дискусия има от 30 до 40 изказвания. Дискусиите приключват обикновено между 12.30 и 1 ч. през нощта със скандали, че не всички желаещи са имали възможността да се изкажат.

Аз изпитвам искрено огорчение, че българските филмови критици (с едно единствено изключение) не проявиха минималния интерес да дайдат поне само да видят какво представлява този дискуссионен кино клуб, как се водят там дискусиите, има ли някакъв резултат и да чуят в края на крайщата мнението на една публика, която е и случайна, и неслучайна едновременно. Случайна в смисъл, че статутът на кино клуба е свободен и в него може да се запише всеки, който желае, и не случайна в смисъл, че все пак се записваха киномани, хора, които обичат да гледат кино и да говорят за него, хора, които в продължение на пет месеца, откакто функционира кино клубът, буквално пред очите ми израстват в мисленето си в начина на изказването си. Не всички, разбира се, а единици, но никак не е малко, ако те са дори само 5 или 10 души от 200. Мисля, че творческите колективи на българските филми „Матриархат“, „Хора от далече“, „Мъжки времена“ и „Година от понеделник“ биха потвърдили думите ми.

На края ще споделя някои възгледи по въпросите на кинообразованието в средните училища. Чух с много голямо любопитство различни изказвания по тези въпроси, които варираха в амплитудата от настояването да се вземат сериозни и решителни мерки това да се осъществи час по-скоро, до една умора от продължилата дълги години безуспешна борба и до някакви прогнози, които ни отвеждат към 2000 година. Беше ми особено забавно, защото (сега ще разкрия една страшна тайна) образование по киноизкуство в средните училища в България съществува вече две години. На отделни места, разбира се. Но дали грешката на нашата позиция не е в това, че ние чакаме Министерството на просветата да го декретира и да го въведе изведнъж масово в цялата страна? Уверявам ви, че това няма да стане не само в 2000, но и в 3000 година. По този начин, искам да кажа.

В момента история и естетика на киното се изучава в едно софийско училище и в четири пловдивски средни училища. Миналата година бяха две, тази година са четири, а проектът е през следващата учебна година да станат шест. Пловдивските гимназисти изучават киното по тригодишна програма — по два часа седмично.

Всичко това е направено благодарение не на декретирането, а на неформалното отношение, на усилията отдолу, в резултат на доста упорита борба, която доведе до убеждението на местни културни и просветни органи да подкрепят тази инициатива. Практиката доказва, че това е единственото вярно решение. Проектира се от новата учебна година и в Хасковски окръг (Хасково и Димитровград) да се въведе и кинообразование в средните училища. Окръжният съвет за култура подкрепя тази инициатива. Засега е достатъчно това, че местните съвети за култура я подкрепят. На тази база кинообразованието неизбежно ще придобие масов характер само за няколко години. Ето защо аз предлагам (като практическо мероприятие) още от утре Съюзът на българските филмови дейци да се включи в тази инициатива.

Едно от основните възражения против въвеждането на кинообразование в средните училища винаги е било, че програмата на учениците е претоварена и е абсолютно невъзможно да се включи нов предмет. Но какво показва практиката? В тези пет училища киното се изучава в кръжочна форма, извън часовете, с огромно удоволствие от страна на учениците, бих казал — с истинско настървение. Учениците и без това ходят на кино минимум два пъти в седмицата. И те никога няма да спрат да ходят на кино, дори и вечерта преди

даден изпит. Ние трябва да използваме това и да регулираме едното им седмично ходене на кино, да го преобразуваме в кръжок с лекция, прожекция и дискусия, нещо, на което учениците са податливи и с много голяма охота се отзовават.

Другото основно възражение на противниците на кинообразованието в средните училища (куриозно е, че главен противник на кинообразованието е Министерството на просветата) винаги е било, че няма преподаватели. И това възражение на противниците на кинообразованието никога не е било просто пасивно възражение. То винаги се е реализирало в хитри и ефективни мерки, които да доведат до това **да продължава да няма преподаватели**. А всъщност в настоящия момент проблемът за преподавателите е лесно решим (не казвам решен).

Кой преподава засега? В Пловдив има двама преподаватели — единият е Огнян Сапарев, в чиято квалификация, предполагам, никой не се съмнява. Другият се нарича Костадин Костов и е самоук. Той е завършил икономическия институт, но е един от най-старите и активни кинолюбители в България и от 20 години работи в киноklubното движение. Тъй като добре го познавам, позволявам си да кажа, че той има достатъчно ерудиция, педагогически опит и авторитет да води кинообучение. В София експериментът се провежда с ученици от средния курс. Обучението се води от човек, завършил педагогика, и същевременно активен кинолюбител, човек, който системно се занимава с кино и сътрудничи на филмотеката. Това е Георги Ангелов, предполагам, повечето от вас го познават. Можем да кажем, че сега действащите преподаватели са добре квалифицирани. Но как може да се реши въпросът генерално, ако наистина тази инициатива отдолу стане масова?

На пленума миналата седмица заявих нещо, което сега трябва да повторя с две думи: в момента в София около 1000 души по своя воля се обучават в два двугодишни киноуниверситета. Киноуниверситетът към Студентския дом на културата е с 650 души състав и приключва вече втората година от обучението си, като повечето участници в него са от филологическите специалности. По този повод казах, че съжалявам, дето не сме овладели този процес. Оказа се, че ръководството на Софийския университет подкрепя тази идея. Затова трябва да я легализираме там официално, като след завършването на киноуниверситета проведем изпит само с желаещите да се явят на него и им дадем едно удостоверение, което да придружава основната им диплома по филология, педагогика, история, география и т. н. Това удостоверение трябва да осигурява възможност на младите специалисти да упражняват познанията си по кино, където отидат по разпределение.

ЛЮДМИЛ КИРКОВ: Един вид втора специалност!

ТОДОР АНДРЕЙКОВ: Не, това не е втора специалност, защото то не влиза в университетската им програма. Обаче ректорът на университета по принцип е съгласен да се приложи този принцип към новия киноуниверситет в Студентския дом, който ще започне занимания от 15 октомври т. г. Затова апелирам към ръководството на съюза да оглави тази работа и само след две години ще имаме няколкостотин преподаватели, които ще стигнат поне до 1990 г. При това в Студентския дом, в този доброволен университет, история и теория на киното се преподава в обем, надхвърлящ обема, в който изучават история и теория на киното студентите по кинорежисура и операторско майсторство във ВИТИЗ.

ГЛАС: Кои са преподавателите?

Т. АНДРЕЙКОВ: Аз водя основния курс, а много лекции са изнасяни от Вера Найденова и Владимир Игнатовски.

ГЛАС: Вие познавате ли подготовката на тия младежи?

Т. АНДРЕЙКОВ: Какво да ви кажа: ние изпити не сме имали намерение да провеждаме. Мене ме е учудило друго: желанието на тия хора (като изключим няколко десетки, попаднали случайно) да идват всяка седмица не само за да гледат филми, но и да чуят една предълга лекция. Почти всички изслушват 45 минутната лекция търпеливо и съсредоточено, а мнозина слушат сотворени тефтери и моливи в ръка. Това означава, че у тия хора съществува реален интерес и ние би трябвало да го използваме.

Сега остава последният и много важен момент. За киното категорично не важи пословицата, че ако от гледане се учело занаят, кучетата щели да бъдат най-добрите касапи, защото в киното без постоянно гледане на филми човек не може да добие каквото и да било образование и т. н. По-скоро са известни обратните случаи. Има значителни творци, станали такива само от гледане на филми, без да са изучавали нито теоретически, нито практически даже най-специалните дисциплини.

Нужна е една категорична и действена намеса от страна на ръководството на съюза, една интервенция пред Комитета за култура, пред Министерството на просветата и пред съответните окръжни съвети за култура, които вече се занимават с това. Касае се за снабдяването с филми. Засега Българската национална филмотека снабдява Пловдив с филми, защото училищата са само четири и всичките са в чертите на града. Но тъй като фондът на БНФ се състои от единични копия, ние дори за тези четири училища не осигуряваме отделни прожекции, а сме намерили едно практично решение: учениците от всички училища се събират заедно в един по-голям киносалон и гледат едновременно филмите от учебната програма, макар че това не съответствува много добре на разпределението на програмата по години. Но когато кинообразованието се разпространи и в други окръзи, съвсем естествено е, че и диспечеризацията ще се усложни, а единичните копия няма да могат да задоволяват нуждите (пък и все пак основното предназначение на една филмотека не е да дава филми на училищата). Тогава какво е решението? Става дума от дубнегативите, с които ние разполагаме, да се извадят на първо време по едно-две допълнителни копия — нещо като дублиращ учебен фонд от сто основни класически филма, необходими за обучението на учениците. Копията на сто пълнометражни филма струват заедно с таксата за копиране общо 70 000 лв. Това е смешно малка сума за обединените усилия на две министерства. Нека да я поемат в продължение дори на две години — по 35 000 лв. По такъв начин ще може да се осигури специална база от филмотечни филми за учебния процес, която постепенно ще се разширява и в продължение на 5—6 години може да обхване всички окръзи (постепенно могат да се изкопират по 7—8 копия) от тези сто класически филма. Разходите са нищожни в сравнение с огромната полза, която това дело ще окаже за изпълнението на всенародната програма за естетическото възпитание в областта на киното!

Ето това би означавало да се използва на дело неформалният подход, да се разширяват възможностите в посока, доказала вече правото си на съществуване, да се откажем от абсолютно всякакво формално отношение. Тогава ще убедим може би дори Министерството на просветата, че киното в училището е важно нещо!

Проф. КРЪСТЬО ГОРАНОВ —

Пътища за изследване на кинопубликата

„Киното и съвременната публика“ — това е тема, към която пристъпвам със съзнание за нейната важност, актуалност и респекитраща сложност.

Докладът и някои изказвания ни приканиха да подходим към обекта на нашия разговор комплексно, да включим различни области на знанието и на художествения опит за неговото анализиране. Може би няма да отнема много време, ако се спра на три въпроса:

1) За така наречените първи седем години, които обикновено не достигат не само на нашата кинокултура, но и изобщо на нашата култура.

2) За училището и киновъзпитанието, за единна система на киновъзпитание и кинотворчество у нас.

3) За изследване на кинопроцесите, кинопубликата и другите процеси на киновъзпитанието с оглед на общата задача за всенародно естетичноско възпитание.

В доклада си Ивайло Знеполски анализира парадокса „общ филмов интерес на публиката“ — „интерес към българския филм“. Този парадокс засложнява да бъде един обект на специално изследване.

Ценя начина, по който Знеполски построи отношението „публика“ — „структура на филма“ — „въздействие на филма“, защото спроед мен той правилно тръгна от субекта, който в този случай е конструктор на ценности, конструктор на намерения. Струва ми се обаче, че в неговия анализ липсваше един момент. Субектът — това е личността. Колективен субект няма. Но съществуват различни социални групи — малки и големи. И според мен главните трудности на анализа са свързани с въпроса за колективното възприемане, за възприемането на т. нар. „малки“ или „неформални“ групи, които са нещо като молекули на художественото възприемане. Става дума за такива социални групи като семейството, приятелските обединения, професионалните формации и др.

Съществен е въпросът какви идеали и цели господствуват в малките социални групи. В рамките на тези групи се формират вкусовете и художествената нагласа на възприемащите индивиди, а също ценностните критерии. Решаващ е въпросът за лидерите и лидерството в „малките“ групи, защото те колкото са малки, толкова са и всеобщи, обхващат всички индивиди. Изследването на художественото възприятие в „малките“ групи трябва да става не само по пътя на анкетните методи, които са опростена форма на тестовите методи в психологията, но и с редица други методи и средства, за да се разкрие тяхната динамика. Не са без значение и такива на пръв поглед като че ли вторични елементи като техниката на прожектирането, уредбата и комфорта на киносалоните, организацията на киноразпространението и пр., — нещо толкова съществено за връзките на киното с публиката.

Понякога цели слоеве българско население, особено в определени райони, селски и планински, дълго време не виждат кино или ако гледат, това става на крайно ниско техническо ниво. Трябва да се прави разлика между филма, който се гледа по телевизора, и киното като особена организация на художественото възприятие. А тази разлика не винаги се забелязва. Даже в областта на кинотеорията често се говори за кинонаука или кинознание, а телевизията се разглежда само като технически придатък към киното. В

действителност начинът на възприемане в киносалона и начинът на възприемане на същия този филм на малкия екран са свършено различни и имат различен ефект на възприятие.

Един от най-вълнуващите въпроси е въпросът за мястото на киното в системата и степените на народното образование, особено средното и висшето. Засега поради претрупаност на учебните програми киното е извън образователната система. Налице е крещящо противоречие: от една страна, признават, че киното е най-масовото изкуство, а от друга — не намират начин да го включат в системата на нормалното образование.

Но работата не е само в това, дали кинообразованието ще бъде включено в редовните програми на средните училища или ще бъде организирано по други пътища (извънкласно и т. н.). Още в най-ранна възраст у децата трябва да се формира новият начин на възприемане на художествените творби. Защото киното не е просто едно от изкуствата, система от движещи се картини. Още през 30-те години Валтер Бениамин¹ в студията си „Художествената творба в ерата на нейното техническо репродуциране“ убедително доказва, че киното формира нов начин за възприемане на изкуството, какъвто преди него не е съществувал. Тук нямам възможност да дам теоретична характеристика на този нов начин на художествено виждане на света. Това е друга тема. Но при всички случаи той предполага друго, своеобразно съчетаване на неповторимостта на художествения образ с масовото възприятие.

Наскоро съветският кинотеоретик Фрейлих ни напомни известната мисъл, че историята на киното е история на борбата за овладяване на народните маси.

Наистина киното извън контекста на масовостта е безсмислица. Това от своя страна определя най-вече особения характер на възприемането.

Първостепенен е въпросът за така наречените първи седем години.

Известна е легендата за майката, потърсила от източния мъдрец съвет как да възпитава детето си, за да стане то истински човек? Мъдрецът попитал каква е възрастта му. „Седемдневно е“ — казала майката. „Закъсняла си“, отговорил мъдрецът.

А ние си позволяваме да късняваме не седем дни, а седем и повече години. Съвременната наука убедително доказва, че решаващи за специализацията на индивида са първите една-три години след раждането на детето. Допуснатите отклонения успешно се коригират до шест-седем години. След това нещата стават особено трудни и понякога безнадеждни.

Понякога се чуват оплаквания, че хората, особено младите, не разбират киното. А кой ги учи да разбират? И особено през първите седем години? Умението да се възприема сложният, синтетичен филмов образ не се всмуква от индивида заедно с майчиното мляко. То се формира, възпитава. Следователно, ако апелираме за разбирателство и сътрудничество между киноизкуство и публика, трябва да започнем с крехката ранна детска възраст. Тога в никаква степен не означава да прехвърлим върху плещите на малките дечица непосилната тежест на учебното мъченичество. Ние всеки ден виждаме в домовете си малки мъченици с разстроени нерви, които произвежда в масов мащаб средното образование. Поне предучилищната възраст нека бъде по-свободна и хуманизирана. Нека се отчитат психологията и възрастовите възможности на децата, нека за тях се създават устойчиви и постоянни добри образци на културен контакт, добри образци на киноизкуството.

Имаме основание да се тревожим от състоянието в сферата на играчките, в сферата на детските издания и илюстрации, които понякога са толкова ужасяващи, че даже случайната реклама в ЦУМ е по-добре отпечатана, отколкото детските вестничета, списания, книжки, от качествата на предаванията за деца по телевизията или радиото, които наред с другото често

се излъчват в неподходящо за малките зрители и слушатели време.

Но в случая особено важен е въпросът за взаимодействието кино — дете. Без да имам пълен поглед върху всичко, което нашите кинотворци правят за децата от ранна възраст, твърдя, че те самите едва ли са доволни от себе си, едва ли спят спокойно, ако се замислят за своя дълг пред най-малките. Творческите планове на кинематографията също не страдат от особено внимание към първите седем години. Дори анимационният филм, който от господ бога е поставен да се гражи главно за тази аудитория, едва ли често си спомня в молитвите си за малките дечица.

Струва ми се, че е назряло време да се свика широка, честна, не показна конференция на нашите кинодейци, която цялостно да обсъди отговорността на киното пред децата, за възпитание на активни творчески личности в условията на зрелия социализъм, за да стане ясно какво прави киното за формиране на най-малките.

Тук са възможни и експерименти. Детето се формира обикновено в кръга на обичайното. И заедно с това то е благодарна почва за експерименти. Млади композитори и музиковеди ми разказаха за някои експерименти върху ранното развитие на детския вкус. При киното нещата са много по-сложни, защото киното действа върху всички сетива на детето по един цялостен начин. Сигурно сте имали възможност да наблюдавате у децата потресението от първите контакти с киното, които могат да се окажат много благоприятни за по-нататъшното развитие на художествените им вкусове.

От друга страна обаче, киното може много лесно да формира една своеобразна пасивна и потребителска нагласа на съзнанието у най-малките.

Следователно тук има огромен кръг от проблеми, които заслужават да бъдат проучени.

Вторият въпрос засяга ролята на училището в общия процес на киновъзпитанието. По това много е говорено и писано и аз няма да се спирам на всички страни на този сложен и голям въпрос. Искам да подхожда към него само от една страна: защо създателят на художествените ценности не се подготвя едновременно и като възпитател?

Очевидно нещо липсва във възпитанието на професионалните създатели на филми именно по тази линия. Те трябва да бъдат едновременно творци и възпитатели, като творци да бъдат възпитатели. Тази възпитателно-педагогическа, в най-високия и най-светъл смисъл на думата страна на таланта едва ли е получила достатъчна защита и достатъчно внимание. Става дума даже не за преките педагогически способности на редица наши творци, които например преподават във ВИТИЗ.

Става дума и за особената гражданско-възпитателна страст, която да присъствува не само във филма като художествена структура, но и в отношението на художника към публиката след филма. Художникът трябва да не се уморява да обяснява на хората, когато не разбират, и да се бори, когато среща тъпостта на бюрократите и на еснафите, и изобщо да изстрадва оная голяма и светла линия на възпитателно въздействие на изкуството, която не е линия на препарирани чучели, а линия на сериозната и отговорна работа с човешката душа.

Главният въпрос на естетическото възпитание е възпитанието на възпитателите. Простотията е винаги опасна, но тя е неприятна особено когато е технически въоръжена и когато притежава масова възможност за въздействие. Затова искам да поставя въпроса за ролята на администраторите и на ония, които създават социална атмосфера и организация на художественото възприятие. Защото освен няколкото стотин души, които създават българското кино, има десетки хиляди хора, които организират социалната атмосфера, за

възприемането на киното и които са в известен смисъл решаващи, защото те контактуват с масите, с масовите групи.

Това е един въпрос, който ни връща към строежа, типологията и динамиката на неформирани малки групи (семейство, приятелски кръг и пр.) Тези малки групи притежават особени закони на реагиране на културното въздействие, имат собствената еволюция на интереси и предпочитания. При това се забелязва една определена тенденция, едно растящо изискване към убедително художествено защитена истина в изкуството.

Тук се чува мнения, че хората искали да бъдат лъгани с ерзаци. Аз не вярвам в това. Публиката е безкрайно разнообразна, има различни възрастови структури, което също трябва да се отчита, но хората не приемат дори добронамерени неистини. Хората жадуват за истина и онези филми, които по една или друга причина първоначално се възприемат трудно, ще бъдат след време оценени, ако носят дълбока човешка истина, една истина за нашето време. Никаква рафинирана, технически белстяща пресъздадена лъжа не може да защити филма и няма защо да се сърдим на публиката, ако ние я лъжем, така или иначе, чрез конюнктурно построяване на дадени творби. Нима сме в правото си при това положение да се сърдим на публиката, че не ни разбира? Никои не иска да го лъжат. Дори приятно, дори красиво. Хората искат истината.

Порази ме неотдавна фактът, че на един изпит по художествено слово във ВИТИЗ студентите почти не четеха стихове. Дали предпочитанията към художествената проза не се обясняват между другото и с това, че в нея има размисъл, конфликти, търсене на истини? Пушкин явно не е виновен, че днес малко четат стихове, но може би в поезията най-напред омръзват на хората поетическите лъжи. Сигурно в киното има преднамерена поетическа лъжа, която създава особени феномени на неприемане от страна на зрителя.

Критерият на истината трябва да споява основите на една единна съвременна система за филмово възпитание на нашия народ, особено на младите поколения.

Чухме интересно изказване за киноklubовете. Според мен те са една от възможностите киното да не формира пасивна нагласа на съзнанието, да не се разглежда само като консервирана култура, а да изявява способности, може би по-значими, отколкото у редица други изкуства, за изграждане на активно отношение към културните ценности, на активно творческо съзнание.

Много отговорна е работата по киновъзпитанието в училище. Оставям настрана учебните програми и редица други нерешени проблеми. Иска ми се само бегло да засегна един въпрос — за структурата на съвременната класна стая и за киното като пространствена организация в нейни рамки. Защото колкото скъпо и да струва днес създаването във всяка класна стая на подходящи условия за прожектиране на филми, това вече е наложително да се направи в интерес на съвременната организация на учебното дело — отделно от добре оборудваните училищни кинозалони. При цялата претовареност на нашите деца, която е безспорна, съществуват феодални резграничения между отделните учебни дисциплини, в това число и естетическите. Киното е основа, възможност, която позволява художествен синтез без уронване престижа на другите изкуства — и това дава възможност да се изгради разумен, съвременен синтез на възприемчивостта на личността, на нейното цялостно развитие.

От тази гледна точка една цялостна система на киновъзпитанието представя като свой основен елемент развитието на кинотворчеството. Ако по музика, по рисуване има специални училища за талантиливи деца, би трябвало да се помисли и за нещо аналогично — без съляпо повторение, разбира

се — с оглед на театъра и киното. Защото въпросът е не само във формиране на таланти-творци, но и на талантлива публика. Трябва да се събуди и талантът на публиката, на кинозрителя, за да може да има равностоеен контакт и отклик.

Наложително е да се помисли за научно звено — вероятно близко до Съюза на филмовите дейци и ВИТИЗ, което да се заеме със системно изследване на научните проблеми за отношението изкуство — публика, на кино-възпитанието. Защото трудностите в тази област са наистина много големи.

Не бива да сме много сурови към доскорошния малък център по киносociология. Той направи това, което можа. Сега трябва да се направи следващата по-широка крачка. В това число и с оглед на методите на изследване на публиката. Не можем повече да се ограничаваме само с анкети и с интервюта. Самото кино ни подсказва редица форми за непосредното наблюдение, някои от които са използвани отдавна. Например скритата камера, снимаща и на тъмно реакцията на публиката. Този метод беше използван за изследване на публиката на театралното и другите изкуства, а нима в собствената си област киното не може да го приложи? Не може ли да се направи запис на някои непосредствени реакции на филмовата публика? Възможни са и много други методи, които биха ни приближили до автентичните мотиви, реакции и динамика на тази публика. Но това предполага съществуването на сериозен научен център, който системно да изследва такива и подобни проблеми.

Освен това смятам, че би трябвало да се отдели много сериозно внимание на подготовката на киноведите във ВИТИЗ. Сред тях има надеждни девойки и младежи, но те не винаги знаят какво да правят. Още отрано трябва да се ориентират към усвояването на нови методики и методология, на нова проблематика. Някои от тях още от студентската скамейка могат да бъдат насочени и към големите въпроси на отношението кино — филм — публика във всичките му съвременни аспекти. Така или иначе, бихме могли да използваме възможностите на тези студенти в много по-голяма степен и много по-ефикасно. Може би сега на обществена основа трябва да се обединят някои секции и специалности във ВИТИЗ, да се създаде научно-информационна база, която да обслужва пряко, непосредствено и системно научното изследване на всички тези толкова важни проблеми.

ЕЛЕНА МИХАЙЛОВСКА —

Киното има задължения не само към себе си...

Ще бъде съвсем кратка. И с риск да наруша малко стила на тази теоретична конференция, няма да засегна именно теоретичните аспекти на проблема, който днес разискваме. Ще се огранича само с няколко предложения в една посока, която, струва ми се, досега в нашата работа, а и днес тук ние подценяваме.

Но преди да направя своите предложения, бих искала да се присъединя към високата оценка, дадена на доклада на Ивайло Знеполски. Той ни предложи не само интересен анализ и интересна гледна точка за анализ на фактите, в българското кино и българската кинокултура, но и редица много ценни методологични съображения за по-нататъшното изследване на тази култура и на българския филм като неин център и основен проблем.

Ето какви са моите предложения. Професор Горанов отвори една скоба, за да напомни за възпитанието на възпитателите. Ще се възползвам от това напомняне и ще си позволя да го допълня. Нека си дадем най-напред сметка, че когато говорим за киното и за естетическото възпитание, ние можем да разделим проблема на две принципи страни. Можем да говорим и да мислим за собствено художествено образование в областта на киното, свързано с активизирането на възприятието и повишаването на общата и чисто кинематографична култура на зрителя. Но можем да мислим и за мястото на киното като особен и специфичен фактор в цялостната система за естетическото възпитание като мощна съвременна медия с по-широко културно значение и приложение.

Естествено възпитанието на възпитателите има пряко отношение и към двете така формулирани страни на проблема. И все пак всички усилия за оживяване дейността в киноklubовете, за усъвършенствуване на системата на дискуссионни клубове, за преподаване на киното в средните училища у нас са насочени преди всичко към развитието и усъвършенствуването на художественото възпитание в областта на самото кино. А втората страна на проблема — осмислянето на всички по-разностранни функции, които може да има киното като действителен фактор в цялостната система за естетическо възпитание — остава някак подценена от нас. И именно едно подобно осмисляне на тези функции е свързано за мене и с възпитанието в областта на киното на по-широк кръг съвременни възпитатели.

Какво имам пред вид? Тук се подчерта, че у нас, когато се изреждат изкуствата, все още на първо място се поставя литературата, а на последно — киното. Вероятно това става не само у нас. Самите традиции на европейската култура са такива. И в Хегеловата пирамида на изкуствата литературата, или по-точно словесното изкуство, стои най-горе и продължава да стои там в съзнанието на много хора. Но у нас навярно за това положение има редица допълнителни фактори, свързани със своеобразието на националното и културното ни развитие. Литературата винаги е заемала и продължава да заема привилегировано място в това, което можем да наречем движение на общественото съзнание у нас, т. е. на всички онези идеи, които имат по-крупно значение за духовния живот на нацията. В този смисъл сигурно не е случаен и фактът, че българското кино и днес се обляга на авторитета на българската литература, търси активно нейната опора и по-често за добро, но понякога и за лошо я смята за свой най-близък съавтор и участник в своя художествен процес.

Но тогава не е ли време да привлечем именно учителя по литература като първи помощник на киното в нашето средно училище? При това не става дума толкова за училището и за бъдещата работа на този учител в него, а — и това е патосът на моето изказване — става дума преди всичко за по-широката съвременна култура и подготовка на този възпитател, която неминуемо в някакви форми ще се предаде и на неговите утрешни възпитаници. Но става също така дума и за това, че с една подобна подготовка на нашите съвременни преподаватели по литература и на нашите педагози изобщо киното ще решава не само свои проблеми. В много отношения то ще решава и техните проблеми и ще им помага да преформулират и извеждат някои от тези свои проблеми наистина на нивото на съвременната култура и нейните тенденции, които стимулират така активно аудиовизуалния знак за сметка на писмения.

В една дискусия в СССР за отношенията между научно-техническата революция и изкуствата, отразена и на страниците на „Вопросы литературы“, е изказана много любопитна идея. Според видни съветски литературоведи „чистото“ литературно възприятие скоро ще принадлежи само на специалиста.

Няма повече „чисто“ литературно възприятие на една книга, на един роман — съвременен или класически. Все повече това възприятие е повлияно по някакъв начин от екрана — голям и малък.

Какво означава това? Че едно дете днес, преди да чуе в училище за Толстой или Стендал, вече е видяло техните герои на екрана. И, за добро или за лошо, асоциациите от тази екранна среща ще съпътствуват по-нататък всяко негово приближаване до света на писателите. Но така е все по-често и за възрастния. Екранът може да го накара да се върне към дадено класическо произведение. Но това връщане пак ще е предопределено или най-малкото насочено по някакъв начин от екранната среща.

С други думи, съществува и проблемът за литературата днес в контекста на масовите комуникации. И киното като едно от първите средства на тази масова комуникация има вече задължения не само към себе си, а и към изкуствата, определили неговия художествен синтез и на първо място между тях — към литературата.

В този смисъл назрял е според мен моментът у нас киното и литературата по-тясно да си подадат ръка и на равнището на образованието и още по-точно на равнището на образованието на съвременните възпитатели. Това означава въвеждането на един курс по комплексно запознаване с киното в нашия университет за филологическите и педагогическите дисциплини. Защото учителят по литература, пионерският ръководител и т. н. трябва да бъдат в състояние да отговарят на децата какви са качествата на една поредна екранизация, с какво и защо тя отстъпва или съответно надхвърля литературния първоизточник, с какво и как един съвременен български писател може да бъде опознат от киното и т. н.

Образованието по литература в нашите университети трябва вече да се съобрази с присъствието и мястото на масовите медии в съвременната култура. В московския, а и в много други университети по света отдавна им занимания по история и теория на киното. Подобни курсове у нас ще решат проблеми не само и не толкова на киното, колкото на съответните свои дисциплини. А естествено е, че те ще решават и някои проблеми за развитието на кинокултурата в страната, независимо, че ще подхождат към тях от един друг, по-специфичен ъгъл.

И така моето предложение е: в обобщенията, които ще се направят след тази конференция, и в някои бъдещи предложения на съюза във връзка с естетическото възпитание у нас, да се предвиди и среща с ръководството на Софийския университет по въпросите, които изложих пред вас.

ЕМИЛ ПЕТРОВ —

Художественост, проблемност и популярност

Може да се каже, че нашата конференция прелива от актуалност и съдържателност. Тук се направиха научно-проникновени теоретически разрези на обсъждания проблем, направиха се много щастливи находки и конкретни предложения за неговото решаване, направиха се както точни констатации и диагнози, така и далновидни прогнози...

Всичко това показва колко важно и неотложно е нашето събиране днес, колко назряла е била необходимостта от тая наша конференция. Бих казал, че ако след една година се бяхме събрали по този повод, ние щяхме да сме пропуснали момента; щяхме да се озовем в положението на закъснели хора, които не навреме са осъзнали една първостепенна необходимост в собствената си работа.

Нашата конференция се провежда в навечерието на 60-годишнината на Октомври и това обстоятелство не може да не окаже свето плодотворно въздействие върху съдържанието на разговора, който водим.

60-годишнината на Великата октомврийска социалистическа революция спонтанно насочва мислите и чувствата ни преди всичко към нейното колосално, нямащо равно на себе си историческо дело. Това историческо дело има неизчерпаем смисъл.

Но Октомври е достояние не само на историята, на миналото, той е достояние и на нашия съвременен живот. Когато казваме, че делото на Октомври е безсмъртно, ние не си служим просто с поетическа метафора. Това безсмъртие е една от най-несъмнените и осезаеми реалности на нашите дни.

Октомври е в нашите днешни дела, в нашите днешни въздействия, в нашите днешни задачи и проблеми. Как гледаме на тия задачи, как ги решаваме, как осмисляме своите усилия, как съизмерваме резултатите от труда си с изискванията на времето — във всичко това, в цялата тая лаборатория на днешния живот, в която се ражда бъдещето, присъствува всепроникващото влияние на Октомври, неговото животворно сияние.

Това, което даде Октомври специално на киноизкуството, живее и днес — обогатено и развито — във фибрите на филмовото ни творчество, в неговите основи, върху които се решават всички негови проблеми, в това число и най-специалните и тясно кинематографични проблеми.

Да се говори сериозно за днешното значение на Октомври за социалистическото киноизкуство — това означава всъщност да се говори за главното в него, за движението на основните му проблеми.

Подобна задача е непосилна дори за цялата наша конференция, толкова повече тя е непосилна за едно отделно изказване.

Ето защо аз ще се спра — и то частично — само върху един проблем, който днес придобива все по-голямо значение.

Днес проблемът за зрителя застава в центъра на нашето внимание. Тоя проблем, разбира се, за нас не пада от небето — ние и в миналото сме се занимавали с него и би могло вече да се говори за биография на проблема и да се набележат етапите на неговото разглеждане. Най-напред ние гледахме на този проблем сумарно, би могло да се каже, синкретично — наред с другите проблеми на киноизкуството, без специално да съсредоточаваме вниманието си върху него. По-късно ние открихме „проблема за зрителя“, насочихме вниманието си към него, заговорихме за него, но това ставаше инцидентно и твърде любителски. Напоследък у нас вече се създават специализирани научни звена, които постоянно и задълбочено ще изследват проблематиката, свързана със зрителите и със социалното битие на филма, и по тоя начин ще ни помогнат да излезем от периода на любителското, инцидентното и твърде приблизителното занимание с тоя основен проблем на киноизкуството.

Но всичко това очевидно не е достатъчно, то все още ни държи в околностите на стоящите пред нас задачи в тая област.

Проблемът на зрителя може истински да бъде овладян от едно изкуство, когато този проблем навлезе дълбоко в самото изкуство, в неговата „светая светих“. Не е достатъчно с него да се занимаваме само на съответни научни конференции, не е достатъчно да се създадат специализираните научни звена. Необходимо е мисълта за зрителя да се превърне в постоянен творчески усет, да влезе в сърцевината на самото киноизкуство, във въздействията на неговите създатели, в техните творчески рефлексии, във всички моменти от процеса на техния творчески процес — от допира с живота до неговото художествено обобщение и осмисляне.

Освен това в областта на едно такова изкуство, каквото е киноизкуство-

то, което е неделимо от индустрията и техниката, от организирания труд на стотици и хиляди хора, за истинско овладяване на проблема за зрителя ще можем да говорим едва тогава, когато тоя проблем навлезе както в интимно-творческата, така и в производствената сфера на кинематографията, когато навлезе във всекидневното на киното, в неговата „кухня“, в работата на творческите колективи и производствените обединения, в техните творчески и организационно-производствени вибрации и търсения, в техните естетически и производствени рефлексии, при формирането и осъществяването на техните планове. Само тогава ще имаме висока органична връзка на киното със зрителите, висока и органична култура на взаимоотношенията между тях.

И нека обърнем внимание, че тъкмо такава висока и органическа култура между киното и зрителя бе постигната от съветската филмова класика, която пресъздаде в безмъртни филмови творби кинематографичния образ на революцията, великото дело на Октомври.

Разбира се, и тогава връзката между киното и зрителите не се осъществяваше леко и автоматически, по силата на някаква обреченост и предварителна осигуреност. И тогава несъмнено бяха налице трудности, проблеми и противоречиви състояния. Но над всичко това се издигаше активното и най-дълбоко единство между киното и онези, за които то бе създадено, единството в патоса на живота, в патоса на съдбата на народните маси и в патоса на само то киноизкуство и на неговите творци. И тук несъмнено днес за нас се крие една от основните поуки, които великият Октомври и неговото претворяване в киноизкуството ни внушават с неотразима актуална сила. Става дума, разбира се, не за изискване да имитираме някои особености в кинематографичния живот на ония паметни години, които несъмнено носят своята неповторимост и своята оригиналност, неподдаваща се на копиране. Става дума за необходимостта да осъзнаем корените на високата култура между киното и неговите зрители през ония години и да потърсим тяхната връзка с нашата съвременност и с днешните задачи, които решава социалистическото ни киноизкуство.

В България ние не без основание и не без гордост говорим за сравнително високия и стабилен през последните години процент на посещаемост на филмите, които се показват на нашите екрани. И това обстоятелство, разбира се, ни радва, то не е случайно, в него се крие един от аспектите на подема на киноизкуството, на кинематографическия живот на страната ни. Но посоченото обстоятелство не може да ни затвори очите, за да не видим, че всъщност тук имаме пред себе си един проблем, една задача, която не се решава веднъж завинаги; че ситуацията може калейдоскопично лесно, дяволски бързо и нежелателно да се измени. В това отношение съществена роля играят не само особеностите на кинопродукцията, която създаваме, но и много фактори извън киноизкуството. Ако някои от тия фактори се активизират, ако засилят способността си да абсорбират вниманието на публиката, изведнъж киноизкуството ни ще се окаже в съвсем друго състояние и картината неприятно ще се промени.

Оттук и необходимостта за киноизкуството ни постоянно да оглежда своята работа, да проверява способността си за привличане на зрителя, за обхващане на най-широките народни маси, на най-широките аудитории.

Във връзка с всичко това на преден план излиза една особеност в досегашния период от развитието на българското киноизкуство, особеност, която има пряко отношение към проблема за зрителя.

Известно е, че в областта на човешкото познание — било то научно или художествено — прогресът твърде често се осъществява чрез разчленяването

на единното, чрез откриване на неговите вътрешни страни, на неговите вътрешни сили, чрез съсредоточаване на вниманието върху тия вътрешни сили, чрез тяхното освобождаване и разгръщане.

Такива възможности за движение напред притежава и киноизкуството, обстоятелство, за което ние непрекъснато трябва да държим сметка.

Българският филм, реализирайки през последните години своите водещи напред процеси, не можеше да не използва възможностите, които водят към нови качествени състояния, чрез разчленяване стихията на изкуството и чрез съсредоточаване на енергията на търсенето върху една или друга негова страна, в една или друга посока, без това да означава напускане на идейно-естетическите основи на социалистическо-реалистическото ни изкуство. С други думи казано, нашето киноизкуство не можеше да не насочи вниманието си към създаване и на такива филмови факти, които не винаги бяха във състояние да разчитат на бърз, незабавен контакт с масовото съзнание, не винаги можеха веднага, още в момента на своето раждане, още при първия си допир със зрителите да спечелят това масово съзнание, да получат статута на популярни факти, адекватни на масовото съзнание. У нас бе създадена цяла поредица от такива интересни кинематографични факти, отбелязали сериозно придвижване напред на българския филм.

Когато имаме работа не с безжизнени и маниакални претенции, не с претенции без покритие, не с принципно пренебрегване на зрителите, а със сериозни творби, тия факти на изкуството не могат да не притежават шансовете от непопулярни или пък недостатъчно популярни да станат популярни.

Всъщност популярното изкуство, както казва Мяковски, не винаги се ражда като популярно, то става популярно благодарение на маса предпоставки и усилия. Показателно в това отношение е, че повечето български филми за които говорях, вече осъществиха своята популярност, станаха популярни, а някои други ще имат възможност по-нататък чрез узряването на нашия зрител, чрез повишаване на неговата подготовка, от което всички ние така активно сме заинтересовани, да получат своята по-масова аудитория.

Тук обаче пред нас изпъква един твърде съществен въпрос. Не се ли създаде в днешната ситуация от развитието на нашия филм известна прекалена поляризация на някои стихии на изкуството; в тоя наш напълно обясним и необходим стремеж за разчленяване и освобождаване на силите, не се ли стигна до известно накърняване и подценяване на единствата в природата на киноизкуството, които също така са важни, скъпоценни и неотменими?

Днес ние сме длъжни да видим и осъзнаем, че обратната, опъката страна на положителните процеси, за който става дума, е наслояването на състояния и разбирания, които водят до прекалено разчленяване и поляризиране на такива същностни моменти в природата на изкуството, каквито са „художествеността“ и „популярността“, „новаторството“ и „популярността“, „проблемността“ и „популярността“ и т. н., състояния и разбирания, които свързват едва ли не фатално популярността, масовостта с инертността, сивотата и полуизкуството.

Несъмнено е, че тези поляризации по-нататък в хода на нашето развитие би трябвало да бъдат преодоленни, що се отнася до общата картина на киноизкуството ни. Неговото движение напред, търсенето на нови хоризонти днес е особено необходимо да се осъществява не само по пътя на „разчленяване на силите“, но и по пътя на техните нови синтези, чрез използване на енергията, която бихме получили, ако постигнем единство на разчленените величини, тяхната нова спойка и цялостно изявяване.

Крайно интересно би било тук да чуем думата и на повече творци, на повече автори на кинофакти. Можем да не се съмняваме, че те имат своите вънне-

ния във връзка с това, как се възприемат техните произведения от зрителите.

Би било крайно интересно да чуем примерно какво мисли един Едуард Захариев по тия въпроси, как гледа той на своите филми, специално на филма „Мъжки времена“.

Преди години четох интимно-творческата изповед на унгарския кино-режисьор Андраш Ковач, направена след неговия филм „Студени дни“, една изповед, която ме завладя със своята искреност, с дълбочината на мислите си и с тревогата, която съществуваше в тия мисли, тревога на творец, който се стреми да осъществява високата мисия на изкуството, творец, който в никакъв случай не желае да се поддаде на някакви профанации, но който заедно с това иска да осъществява тая висока мисия в най-плътен контакт със зрителите, с ония, заради които създава своето изкуство.

Несъмнено е, че нашите кинематографисти също така имат и сигурно ще имат своите поводи за най-сериозно замисляне по тези проблеми. Едва ли Едуард Захариев например би останал равнодушен към въпроса, доколко неговата амбиция да „разчленява“ величините и стойностите, да ги преобръща, доколко неговия стремеж да се противопостави на силата на стереотипите, на тяхната инерция, да се освободи от изкушенията на лековато, външно динамично сюжетостроене в духа на уестърна и да се насочи към сериозно, проблемно третиране на творческите задачи, доколко тези негови категорични творчески намерения не са довели до прекалено поляризиране на стихии и до недостатъчно осъзнаване, че дълбоката проблемност на изкуството може да се осъществява и по пътя на вътрешните синтези, които да отекват в масовото съзнание по-енергично, по-осезателно, без да се правят компромиси. И доколко върху основата на всичко това във филма „Мъжки времена“ не се стига до робуване на един предпоставен деспотичен стил, който препречва пътя за по-съдържателното навлизане в жизнения материал, спъва реализацията на стремежа за отказване от лековатото и за насочване към сложното, поражда доста инертни моменти и вътрешни кухни във филма, измества вниманието от преживяванията на героите, от раждането на техните взаимоотношения, от протичането на тези взаимоотношения.

Не се съмнявам също така, че и Бинка Желязкова, която създаде своя филм „Последната дума“, също има своите вълнения в това отношение.

Смятам, че появата на филма „Последната дума“ означаваше изпитание не само за нашата публика, на нейната готовност да възприема по-сложни и условни форми и структури в областта на киноизкуството, това беше изпитание и за самото използване на тези по-сложни структури и форми. За мен състоялата се среща между филма и зрителите носи необходимостта от поуки не само по линията на зрителите, в смисъл, че те трябва да седнат да се образуват, да разберат, че киноизкуството е сложно нещо, че то от своя страна предявява неотменни изисквания към ония, които искат да установят контакт с него, и че всеки трябва да бъде на съответна висота в своята подготовка, когато влиза в киносалона.

Поводи за сериозни поуки има и творецът, авторът на филма. Всичко ли в този филм беше улучено точно, всичко ли в него беше оправдано като стил, нямаше ли моменти на маниерност, нямаше ли моменти на робуване на избраната стилистика?

Тези или подобни на тях поуки сигурно са се утаили в творческото съзнание на Бинка Желязкова. И нека се надяваме, че нейният нов филм „Басейнът“ ще донесе резултатите от осъзнатите поуки.

Без да се отказваме от сложността на проблемите и от сложността на съответните за тях форми в киноизкуството, необходимо е да се стремим към по-

точните попадения, към пълноценните реализации, да не подценяваме неотменната нужда от контакт на киноизкуството със зрителите, с основните струни на тяхното възприятие, необходимо е да търсим постоянно пътищата, механизмите за въздействието върху това възприятие.

Ние и за в бъдеще несъмнено ще имаме явления в киното, които, когато се раждат, няма да могат да разчитат веднага на плътен контакт с широкото и масово зрителско съзнание, произведения, на които ще им е нужно да изтече съответно време, за да станат популярни. Значението на тоя вид кинематографични факти не бива ни най-малко да се подценява. Не е излишно да се подчертае, че тъкмо Октомври в изкуството даде път на най-смелите и дръзки творчески устремления, които изглеждаха необичайни и неприемливи за стереотипите на старото изкуство, на старото художествено възприятие.

Но нашето киноизкуство като цяло трябва все по-енергично да насочи своето внимание и към създаването на достатъчно филмови творби, които още в момента на своето раждане, ако щете, дори в момента на своето зачатие, на своя замисъл да носят не толкова патоса и стихията на разчленението, колкото патоса и стихията на синтеза, на единството на високата художественост и широката популярност, на новаторството, неделимо свързано с ония изначални струни на човешкото съзнание, които едно изкуство никога не бива да подценява, ако иска да запази плътните си контакти със зрителското внимание. Би трябвало в нашето киноизкуство да умножим прецедента на такъв филм като „Козият рог“. Недостигът на произведения от неговия ранг и вид е сериозна слабост на кинематографическия процес в нашата страна. На нас са ни нужни повече кинотворби, които на едно високо художествено равнище ще бъдат насочени към масовия зрител, които да постигнат синтеза на популярността с високата художественост и дълбоката проблемност.

Всъщност това е проблем, който стои с голяма сила пред цялото ни социалистическо киноизкуство особено днес, когато на международната арена и в борбата за влияние върху зрителите в света то е изправено пред толкова важни и трудни за решаване задачи. Трудността на тия задачи несъмнено е свързаната с многобройните засилващи се ограничения, които реакционните кръгове в страните на капиталистическия Запад изпращат пред разпространението на социалистическите филми, в това число и пред най-добрите сред тях. Много драстични и красноречиви примери са посочвани и могат да бъдат посочени в това отношение. Но ако се задоволим само с тия констатации и не насочим вниманието си и към другата страна на проблема — как самите произведения се борят срещу поставените им бариери и минни заграждания, каква е тяхната способност да проникват и спечелват зрителя дори в тая свръхтежка обстановка? — ние няма да бъдем на висотата на проблема, на неговото съвременно състояние.

Опитът недвусмислено показва, че социалистическото киноизкуство е длъжно да насочи вниманието си на едно високо художествено равнище, без да профанира задачите си към потребностите на масовия зрител, към трайно овладяване на неговото съзнание, длъжно е да овладее пътищата и средствата за въздействие върху това съзнание и на тая основа да търси нови качествени синтези.

Нека не забравяме, че социалистическото киноизкуство се роди като изкуство, което постави в центъра на своите търсения именно контакта с масовото съзнание, със съдбата на народа, с мястото на масите в историята, с тяхната способност да бъдат творци на историята. В това преди всичко се състояха великите открития, които Октомври донесе в кинематографическото развитие на човечеството. Това бяха открития, които всъщност бяха свързани с популярните задачи на изкуството. Но тъкмо в това е тяхното непреходно

значение и великият урок, който съдържат за нас. Те доказаха, че тъкмо в сферата на популярните задачи, в сферата на контактите с масовото съзнание може да се постигне истинско кинематографично новаторство, безсмъртна художественост, дълбока проблемност и високо развита култура на връзката между изкуството и онези, заради които то се създава.

Социалистическото киноизкуство и на първо място съветското киноизкуство в своето досегашно развитие е създадо и създава първокласни творби, които отговарят на това изискване.

Днес ние сме длъжни многократно да увеличим броя на тия творби, да издигнем усилията си на нова, още по-висока степен.

Към всичко това ни зове червеният флаг на Октомври, който високо, неосквернено и победоносно се развява в нашето вдъхновение и в нашите творчески дела, насочени към пълната победа в света на великите комунистически идеи.

Искам накрая да подчертая, че на нашата конференция, която съдържа немалко дискусийни моменти, изпъкна съвсем ясен и недискусийно отчетлив проблем: ако ние искаме да вървим напред, необходимо е тази насъщно, съдобносно важна проблематика за киноизкуството, на която бе посветена конференцията ни, да бъде съсредоточена в такива формации от нашия кинематографичен живот, които ще имат шансовете сериозно, постоянно и професионално зряло да се занимават с нея.

И в това отношение ролята на нашия съюз става извънредно отговорна и важна. От името на нашето бюро искам да декларирам, че ние съзнаваме важността на тоя проблем и необходимостта от поставянето му в центъра на нашето внимание. Това не значи, че съюзът трябва да се обърне в научен институт и непрекъснато да се занимава с дейност, която не му е присъща. Съюзът би трябвало да има свои съюзници и помощници в това отношение и на тях да разчита. Но в днешния момент е извънредно важно именно съюзът да се нагърби с тая задача и да стане инициатор и двигател за решаване на цяла редица от назрели проблеми.

ИВАЙЛО ЗНЕПОЛСКИ — Срещу илюзиите

Ако взимам думата на края, то е само за да благодаря за интереса, проявен към доклада, и да направя някои лаконични пояснения по въпроси, възникнали в хода на дискусията. Тъй като от опит знам, че изяснените положения, на които не се обръща внимание навреме, скоро се превръщат в недоразумения.

Най-напред искам да подчертая една мисъл от изказването на Емил Петров: за етапите на нашето приближаване към проблема за зрителя. Тя е много необходима. Може би няма да е преувеличено, ако кажа, че това беше липсващият голям акцент в нашия разговор. Тъй като един от сигурните белези на израстването на изкуството е характерът на „усещане“ на проблемите на публиката.

Съвсем очевидно е от всичко, което се говори и чете от тази катедра, че се намираме в етап на очертаване на една нова за нашата среда проблемна сфера. Никой от нас не разполага с готовите отговори. Ако разполагаме с тях, едва ли бихме се събрали днес. Толкова по-голяма беше изненада ми, когато колегата Андрейков като че ли предложи търсения ключ: по този на-

чин всичко се свежда до наличието на ентусиазъм, на просветителски плам. И ето че става ясно, че наред с теоретическите функции съществуват не по-малко силни „практически“ функции. Но на това ще се спра малко по-нататък.

Искам още веднъж да потвърдя убеждението, че ние не стоим на едно място, че търпим съществена еволюция: неотдавна се намирахме в едно състояние, когато не само че не разполагахме с отговори, но нямаше формулирани въпроси. Голяма крачка напред е изясняването на материята и формулирането на въпросите. Наличието на въпроси е нещо много важно в случай като този: на мястото на неясните интуиции те донасят конкретно очертани цели, което е вече стъпка към една програма за действие.

Най-съществената констатация, която мога да направя от днешното разискване, е тази за разширяване на нашия интерес към филмовия процес, включване в него на филмовата аудитория и специфичните проблеми, които тя носи. За разлика от Т. Андрейков не смятам, че можем да познаваме публиката (в качеството ѝ на предмет на изследване) само в резултат на лични впечатления. На настоящия етап от развитието на нашето кино се нуждаем и от изработването на подходящ научен апарат, нуждаем се от формирането на работни понятия, които да ни улеснят в придвижването в тази сложна и неясна област. На нас ни липсват сигурни и точни познания за характера на зрителските интереси, за психологията на възприятието, ние не разполагаме с приемлива типология на филмовата аудитория, липсват ни научни критерии, с които да определим нивото на културата, респективно нивото на филмовата култура и т. н. И всичките тези „липси“ ни отправят към проблеми от методологическо естество. Точно в тази сфера ние дълго време сме били методологически разоръжени. И ето че вместо форсирани усилия в тази посока ни се предлага да се върнем към **периода на ралото**. Прощавайте, но не смятам, че нашата кинокритика, игнорирайки своята собствена еволюция, както и еволюцията на самото кино, може да се утеши в своята дейност само със скромните плодове на подслушването и надзъртането, за да събере информация за обекта на своето изследване. Още повече че не само критиката и филмите са се изменили, неусетно се е променила и залата...

Последните няколко нови български филма гледах в софийски кина и трябва да кажа, че публиката не е вече така естествено спонтанна. Вече трудно ще чуете подмятания към екрана, закачки с действащите лица... Но извън всичко това просто не виждам голямо достойнство у критика, който, застанал до изхода на киносалона, чака случайно минаващ зрител да му подхвърли реплика-ключ. Ами ако точно този зрител мине от другия изход? Ами ако точно този кинозрител е в съседния киносалон? Това означава ли, че трябва да апелираме към създаването на критична ала д-р Мобузе, нещо като „Хилядата очи и уши на д-р критика“?

Лично на мен ми е дълбоко симпатичен пионерският плам на Тодор Андрейков. Но много от неговите изрази по разисквания проблем (сигурен съм, че те се споделят и от други) според мен принадлежат на един предишен етап, към който вече не можем да си позволим лукса да се върнем. Нашето универсално оръдие на филмова култура не може да бъде единствено и преди всичко критикът-мисионер, пламенният монах от филмотечния салон, който трябва да бъде и в Малко Търново, и в квартал „Дружба“, и не знам си още къде...

Аз също не бих възразил против въвеждането на филмовото обучение в училищата, но искам да изразя съмнението, може би съзнателно засилвайки нещата, че всеобщото филмово образование ще измени съществено равнището на филмовата култура. Да вземем един обикновен психологически фактор:

всичко, което се превръща в учебен предмет, неизбежно предизвиква известно „отблъскване“ от себе си. (А и без това говорим за прекалената натовареност на учебната програма!) Всъщност достатъчно е да си дадем сметка, че независимо от това, че литературата е основен училищен предмет, писателите по отношение на своята аудитория имат проблеми, аналогични с нашите. Има нещо дълбоко наивно в същата вяра, в, бих казал, първичното преклонение пред образованието. Това е една доста разпространена илюзия, свързана с времето и идеологията на Просвещението от XVIII век, и очевидно след като дълго време е битувала в други сфери на културата, със закъснение пу-ска много силни корени и в света на киното.

Искам да изразя съмнението, че Съюзът на българските филмови дейци е този център, който може и който трябва да се нагърби с преподаването на кино в училищата, с филмовото образование на целия народ... Нека не забравяме, че той не е просветителска, а творческа организация и ако поеме всичко това, не би могъл да намери време и сили да се занимава с основното, което се очаква от него: създаването на филмови факти и ръководството на филмовия процес. Очевидно обществото трябва да си изработи други компетентни органи, на които съюзът да бъде в помощ: да им предостави необходимата методология, програма за действие и т. н. Убеден съм, че не толкова придобиването на известни знания по история на киното в най-младата аудитория ще способствува за издигане на равнището на филмовата култура, а изработването на съответната нагласа; не струпването на знания, хипотетично механични, по един предмет могат да ни помогнат да отидем напред, а по-скоро действия за цялостното социализиране на младата личност... Знанието, което се трупа механично, очевидно не е трайно знание и то не би могло да бъде сигурен критерий за равнището на филмовата култура...

Така че, подкрепяйки лозунга против „теоретичните“ илюзии, много пламенно бих искал да апелирам към колегите да не развиваме наукофобия и да бъдем нащрек по отношение и на „практическите“ илюзии.

Б. Р.

В два последователни броя широко отразихме съдържанието на разговора върху така актуалната и сложна тема за киното и неговата аудитория. С изложените теоретически съображения, със загрижените констатации и оценки, с конкретните практически изводи и препоръки състоялата се теоретична конференция внесе съществен принос към досегашните ни усилия да се приближим още повече до проблема за зрителя.

Макар и да бе плодотворен етап от теоретическото осмисляне и практическото осъществяване на този проблем, конференцията не можеше естествено да формулира безпогрешно и да реши категорично и окончателно всички сложни въпроси. Но като обсъди отделните направления и задачи, както и пътищата на тяхното осъзнаване и реализиране, тя ги направи по-зрими, по-реални, по-близки.

Дискусията не само очерта изключителната сложност на разглежданата проблематика, тя потвърди живата заинтересованост и гражданска активност на филмовите ни дейци, поставили с чувство на отговорност в центъра на своето внимание проблемите на зрителя, на неговото естетическо възпитание.

Като държи сметка именно за сложността и комплексния характер на проблема, редакцията намира за неправилни опитите да бъдат абсолютизирани и противопоставяни едни на други отделните средства за изследване на публиката, отделните пътища за въздействие върху кинозрителя. Редакцията приема за еднакво необходими на този етап и двете очертани се по време на дискусията направления: и строго научното направление, което ще обогатява — при съответна методологическа въоръженост — нашите представи за психологията на възприятието, за типологията на зрителя, за нивото на филмовата култура, за характера на интересите и предпочитанията на отделните зрителски кръгове, и апостолската дейност на „критиците-мисионери“ по училища, дискусийни клубове и киноуниверситети. Важността и обемът на големите задачи, които предстоят, предполагат и научно-изследователската дейност, и „първичното преклонение“ пред образованието.

„ЗВЕЗДИ В КОСИТЕ, СЪЛЗИ В ОЧИТЕ“

МАРГАРИТА НИКОЛОВА

Един филм за... театъра.

Заглавието звучи романтично и филмът наистина ни отвежда към едно минало, към едно време на тъга и романтици в обществения и личен живот, към една артистична епоха, обвеяна от дух на „гнев и печал“. Отношението на авторите към тази епоха остава обаче напълно реалистично. Затова, ако все пак в подхода има и романтизъм, той не е от естетския характер на едно „ретро“, а действителна дан на почит към стила на онова време, което филмът доближава до нас по актуални подбуди.

България, началото на века. Голямата епоха на национално възраждане е сменена от сухата, студена и прозаична епоха на буржоазното развитие. Съзнанието е разочаровано, мрачно, най-светлите идеи се пренасят в бъдещето, постижимо само като мечтание... В тази тежка атмосфера странствуват из страната и теглят нишките на просветителската традиция, на възрожденската сцена малки театрални трупи. Театърът най-трудно ще се подаде на униението — той е драма, т.е. съгъстена история, той е най-дълбоко свързан с народа. И дори когато над театъра пада мрак и той губи остро то си чувство за време, за история, дори тогава той има **играта**, тази вълшебна, загадъчна, неподвластна игра, в която се крие някаква „метафизична“ сила и която е всъщност духовното битие на свободата... (Но свободата без другата си половина става илюзия: и на историческия фон, също в романтично осветление, вече се появяват първите фигури на младите социалисти, които ще възвестяват борбата за социална свобода като условие за всяка свобода).



Катя Паскалева и Петър Слабаков в сцена от филма „Звезди в косите, сълзи в очите“.

Филмът е далеч от идеята да реставрира скруполюзно епохата. Той търси нейната истина, непреходното. Той „спряга“ свобода с романтици и ги открива в най-чистата им форма в изкуството, в театъра. Там, в изкуството, духът е свободен и служи на свободата. В изкуството се коригират огрубяванията, смекчава се суровостта, вдъхва се поетическа радост — възтановява се действителният романтизъм на реалната борба за свобода... Пътят, който извървяваме заедно с малката театрална трупa с характерното име „Обнова“, е нещо повече от художествено постигане образа на театъра в онази епоха — това е театрална хроника, която неусетно преминава в притча: притча за театъра.

И притча за актьора: за обречения на игра, на изкуство, на свобода. Това е избор, служене, „кръст и Голгота“. Монологът на Сатин („На дъното“) в един миг ще прозвучи като изповед на актьора: „Човекът е свободен, защото всичко плаща“. И тези белязани деца, тези странни, магнетични създания, скитници между действителното и недействителното, сред прозата на живота — организатори на най-разкошните му празненства, те наистина за всичко плащат. Затова са направени от дух и плът, затова са разпънати на кръст, това е цената — за да бъдат посредници между изкуството и действителността... Актьорите, които в отделните образи, т. е. от определена дистанция (една искряща смес от артистизъм, прелест, самоирония, великодушие, смях и тъга!), играят себе си, играят същността на своето специфично изкуство: онова „погранично състояние, онзи „магически“ предел, където животът преминава в изкуство и изкуството — в живот.

Възгледът на авторите, че „в изкуството животът живее още веднъж, но по-синло, по-смислено, по-красиво“, определя поетиката на филма — от глъбиния му конфликт до изобразителната му структура.

Всички артистични усилия в областта на изобразително-декоративното решение (което е забележително!) са подчинени на един основен смисъл:



Катя Паскалева и Илия Добрев в сцена от филма „Звезди в косите, сълзи в очите“.

живот и сцена — в единен, органичен **спектакъл**. В действието на филма са „инкрустирани“ моменти от театрални зрелища — в декор, костюм, грим и пр., възпроизведени в театралния стил на **епохата**, но изящно осъвременени по вкус. Работата на камерата е в „преливането“, в постигане на това не формално, а смислово натоварено двуединство „театър — кино“: къси монтажни кадри, средни планове, театрален мизансцен („ретро-кино“), фон, обсипан с театрални детайли, осветление с търсени стойности в светлосянката и топло-златиста тоналност като в старите ренесансови майстори — всичко трябва да създаде впечатление за тонална театрална фактура, среда и в същото време да „снее“ това впечатление.

Живот и сцена. Тяхната неразривна връзка (действието на филма непрекъснато преминаване от плоскостта на кадъра в плоскостта на сценичното огледало, и обратно) е техният конфликт, драматургичният конфликт на филма. Това е принципиалният спор живот — изкуство, критическото отношение на изкуството към действителността, неговият предизвикателен характер за своето **време**. И понеже филмът разглежда театъра не иначе, а като човешки феномен, той търси проекцията на този конфликт в характера, съдбата на актьора. Във финала на филма, след празничната магия на всичко свързано с театъра, идва тъгата... Малката театрална трупa е извървяла своите пътища, дошло е времето да се раздели: ще се стопи свободното племе на странстващите артисти-бохеми, общинските театри предлагат твърди заплати, позлатени сцени, стабилна, буржоазна публика. Дошло е времето на проверка, **избора**... Финалният кадър — една въртяща се сцена от 77-ма година, на която филмът условно отново е събрал героите в един спектакъл — е вън от рамката на сценичното огледало. Като че филмът ни казва: това е вече самият живот, това сме вече самите ние, със своите направени и ненаправени избори. И ако изборът на актьора засяга изкуството, нашият избор е сяга самия живот.



Кадър от филма „Звезди в косите, сълзи в очите“.

Заснет по сценария на един от най-очертаните ни сценаристи, Анжел Вагенщайн, филмът на режисьора Иван Ничев в известен смисъл е „програмен“. В него той ни заявява вярата си в силата на изкуството да открива самостоятелно необходимите, съвременни идеи. И вярата си в естетическата радост като най-действен възпитател на човека. Оттук неговото доверяване на непосредствена способност на наблюдение, спонтанно следване на художествената обективност. И доминирането на една артистичност в цялата останала съзнателна работа над филма. Той говори за същите неща, които вълнуват цялото ни изкуство, но в гласа му има особена топлина и някакви неподражаеми интонации на човечност.

Филм на атмосферата, проникването, контакта — пластическото външние превръща филма в едно особено, одухотворено зрелище.

И филм на актьорското присъствие — на актьорското благородство, дарование, възвишена любов към театъра, изкуството...

Филм, в който трептят, пробягват светлините на усмивката. Филм на лъчезарното сътворчество: на всички.

„ЗВЕЗДИ В КОСИТЕ, СЪЛЗИ В ОЧИТЕ“ — производство на СИФ, 1977 г.
Сценарий — Анжел Вагенщайн, режисьор — Иван Ничев, художник-постановчик — Ангел Ахрянов, оператор — Цветан Чобански, музика — Кирил Цибулка. В ролите: Катя Паскалева, Татяна Лолова, Петър Слабаков, Николай Бинев, Леда Тасева, Иван Дервишев, Иван Цветарски, Лора Кремен, Антоний Генов.

Вятърните мелници на кинодокументалистиката

ВЛАДИМИР ИГНАТОВСКИ

Напоследък около кинодокументалистиката е доста шумно. Не минава съюзно събрание без остри реплики, тревожни сигнали, просто оплаквания. Появиха се и полемични статии. Разбира се, всичко това се съпътстващи явления, но те изразяват онова неспокойствие, което съществува в документалното ни кино.

За мен особено показателна е статията на Георги Янев¹, тъй като заедно с личните пристрастия на своя автор недвусмислено демонстрира и някои по-обща явления на документалното ни кино: тя дава представа за равнището на режисьorskото теоретично и проблемно мислене, за атмосферата в документалното ни кино, за настроенията и тенденциите сред определени среди в него. Трябва да призная, че ме застави да изложа мнението си и фактът, че Г. Янев се опитва да прехвърли вината от болната глава върху здравата. Но нека огледаме всичко по реда му...

В, общо взето, доста обърканата и противоречива статия на Г. Янев могат да се открият три основни точки, съсредоточили неговото внимание: „кризата“ в българското документално кино — нейните причини, същността ѝ и пътищата за нейното преодоляване. Да ги огледаме.

И така за какво става дума? Преди всичко Г. Янев безапелационно заявява, че през последните години и българското, и световното документално кино изживяват „криза“. Щом има криза, трябва да има някакви пррчини и естествено някакви виновници. След като изброява цяла поредица от заглавия, най-представителните за развитието на документалното ни кино, Г. Янев категорично заявява: „Не е трудно да открием пълно „обезформяване“ на съдържанието, довело до амфорност и атрофия на филмовите средства.“² Атрофията на филмовите средства е любим рефрен на автора на статията, нека го запомним и отбележим, че филмите, които Г. Янев обявява за „безформени“ са „Строители“, „Ятаци“, „Звено“, „Стъргалото“ и др., т. е. филмите, които донесоха многобройни награди за документалното ни кино, сред тях

едно от най-високите отличия, завоювани изобщо от нашата документалистика — за най-добрата национална програма в Лайпциг преди две години и току-що спечелената от филма на Невена Тошова специална награда на журито в Москва. Но да оставим настрана международните отличия — те са приятен, но не решаващ показател за състоянието на една или друга кинематография. При това възможно е отделни филми-върхове да печелят награди, а общото равнище на продукцията да е твърде ниско.

И така кои са според Г. Янев виновниците за „кризата“ в документалното ни кино? Откритието му е смайващо: „Причините да не се върви по този път (пътят, който Г. Янев предлага за документалното кино Вл.И) са може би незадоволителният творчески потенциал на немалка част от кинодокументалистите и кинокритиците“³. Да не оставим да не заблуди споменаването на „немалка част от кинодокументалистите“. Кинодокументалистите са само заблудени, подлъгани, те не вървят по „правилния път“, защото са в плен на опасна „илюзия“, на една неправилна версия. „Кой подхвърли тази версия? — се пита Г. Янев и веднага си отговаря: „Убеден съм: не ние, кинодокументалистите.“³ Очевидно нещата са твърде ясни: остава една единствена причина — кинокритиката! Тя измисля и подхвърля опасни версии и илюзии, а част от документалистите се поддават на тези илюзии... Би било смешно, ако не беше написано черно на бяло. И да беше опит за шегата, то тя би била неуместна. Наумил съм си, ако не дай си, боже, кинокритиката изживее тежки мигове, веднага да обвиня за това Г. Янев и кинодокументалистиката...

Разбира се, Г. Янев едва ли ще заблуди някого. Но начинът на мислене е твърде показателен. Много по-лесно е да виниш всички други за тревожните явления — кинокритиката, телевизията, администрацията, селекционните комисии за филмовите прегледи и фестивали, а не да огледаш самокритично собствения си дом, собствената си работа. Много по-трудно е да кажеш истината, която отдавна е известна на всички: че от години в някои среди на нашето документално кино съществува нетворческа атмосфера, атмосфера на подозрителност,

¹ Г. Янев. Криза или катарзис на кинодокументалистиката. „Киноизкуство“, 1977, бр. 6, стр. 23.

² Пак там стр. 27.

³ Пак там, стр. 28.

на безпринципна дискусия, на налагане на личните интереси, на егоистични и често-любиви цели; че има хора, по-изостанали от динамичното развитие на живота, на нашето общество, на киното, които не искат да огледат собственото си творчество самокритично и трезво, а предпочитат да стоварват всичко върху „диверсиите“ на кинокритиката! Ако кинокритиката има определена вина, то тя е в това според мен, че кинокритиката, общо взето, дълго мълча, не постави пръста в раната. Но вероятно и това нейно поведение има своето психологическо оправдание — достатъчно е да си припомним каква „буря“ от „негодувание“ предизвика статията на Л. Черноколева и М. Саръиванова! И отново никакво чувство за самокритичност, за трезва преценка на фактите, а стремеж към рязко противопоставяне на критичното мнение, настояване за административни мерки!

В какво се състои „кризата“, която изживява документалното кино? Освен българската кинокритика Г. Янев има още един сериозен противник и той е телевизията! Нейната поява, налагането на нейните принципи са онази зараза, която е нанесла непоправими поражения на филмовата специфика в документалното кино и е причинила сериозната „криза“ „атрофията“ и т. н., и т. н. Основният теоретичен довод на Г. Янев е една мисъл на американския оператор Хаксел Уекслър: „Посредством бързата смяна на кадрите, което е същината на това изкуство, може да се манипулира с времето... Колкото повече съзнаваш какво ти привнасяш във филма и в сюжета, толкова повече нарастват шансовете, че това, което ще извлечеш от него, ще има всеобщо значение.“¹ Общо взето, вярна мисъл, макар и твърде ограничена като приложение, за да послужи за основа на една цялостна теоретична платформа. Защото днес, няколко десетилетия след появата на звуковото кино, да се твърди, че единствено „бързата смяна на кадрите е същината на това изкуство“, е най-малкото лекомислено! Но доста по-любопитно е да се разбере в името на какво се използва този централен, „теоретичен“ аргумент?

И така документалното кино се е отказало от своята чисто филмова природа, от „бързата смяна на кадрите“ (както че ли „бавната смяна на кадрите“ не е филмово изразно средство?) и е затънало в блатото на „новата амалгама от телевизионни елементи“.² И така ето тази мисъл, формулирана от Г. Янев: „Документалният филм (здраво закотвен от неподвижността на микрофоните и тежестта на синхронните камери) от самостоятелен клон на киноизкуството се

превърна в имитатор или добросъвестен плагиатор на телевизионните предавания“³. До това се свеждат разнообразните твърдения на автора, това е болката му, това е основната причина на кризата и на българското, и на световното кино, което след няколко десетилетия се е върнало при своя татко Люмиер⁴, станало отново статично и заковано...

Интересно е, че Г. Янев категорично противопоставя киното и телевизията, разглежда ги като взаимно изключващи се сфери. Разбира се, за това му е необходимо да представи телевизията в твърде осакатен вид. За него тя не е повече от средство за предаване, докато кинодокументалистиката — отбележете — е художествена субстанция, клон от киноизкуството! По-хубаво звучи, нали? Телевизията е само сбор от последователни „мигове“, редуващи се на малкия екран и тутакси умиращи в мига на раждането си. Киното, обратно, зафиксира явленията, оставя ги на идните поколения. Следва да си зададем въпроса: защо е необходимо такова стеснено, ограничено разглеждане на телевизията. Всекиму е ясно според мен, че природата на телевизията не може да бъде приравнена единствено с директното репортажно предаване на конкретно събитие. В общата ѝ програмна структура немалка част заемат именно такива предавания, но те не изчерпват същността на телевизията! Защо е било необходимо да се хипертрофира само една от чертите на телевизионното зрелище, да се обявява една от неговите възможности за единствена, да се обвъркват факти и аргументи, да се използват дори очевидно временни явления — като нетрайността на 16 мм лентата, нещо, което е въпрос на технически прогрес, а не на естетическата и комуникативната природа на телевизията!

Причините според мен са две. Първата бих нарекъл психологическа. За нейното обясняване не са необходими кой знае колко задълбочени теоретични сондажи. Няма съмнение, че част от нашите документалисти приеха като лична обида преминаването на документалната студия към телевизията, почувствуваха едва ли не като унижение факта, че административно бяха обвързани с телевизионното филмово производство — нещо второстепенно, второстепенно, при това нетрайно, докато ние, кинодокументалистите, създаваме летопис на поколенията, трайна, вечна... Не е трудно да почувствате сред тези хора и „погнусата“ от 16 мм камера, пренебрежението към телевизионното изобщо!

Втората причина бих нарекъл художествено-историческа и тя е пряко свързана с първата. Високомерното отношение към телевизията, към нейните възможности се поражда и от факта, че телевизията бурно навлезе в живота, че тя започна да

¹ „Киноизкуство“ бр. 6, 1977, стр. 26—27.

² Пак там,

³ Пак там, стр. 26.

оказва пряко и силно забележимо въздействие и върху зрителите, които иначе възприемат днес киното и останалите изкуства, и върху самите кинематографисти, които се видяха принудени да променят някои от принципите на творчеството си. Вярно е, че малкият екран предявява новите си изисквания и ще ги предявява независимо от принадлежността на студията към телевизията или към кинематографията! Тъкмо появата на телевизията, развитието на снимачната техника, без да забравяме, разбира се, най-могъщият фактор — развитието на обществото, на мисленето, на изкуството — направиха невъзможно създаването на документални филми с неточен адрес, на документални филми с принципи на изграждане от вчерашния ден, с архаични представи и изразни средства. Наложиха се да се преосмислят изразните средства, подходът към живота на обществото и личността, работата на документалиста. Това, което Г. Янев нарича криза, е всъщност криза на неговите представи за киното, но от гледна точка на историческото движение то е развитие на документалното кино. Просто някои от нашите кинематографисти се оказаха изправени пред проблема, стоял преди двадесетина години пред техните колеги от чужбина, и те реагират по твърде сходен начин. „В Полша през 50-те години — пише М. Новаковски, — когато в телевизията дойде радиорепорторът, получили първите синхронни 16 мм камери, той започна да работи в тях, както по-рано бе работил с микрофона в радиото. По онова време на кинематографистите им настръхнаха косите, за тях това бе по-лошо, отколкото учението на Лютер за папата, тези похвати напълно противоречаха на теориите за монтажа, на естетиката на киното, които ние познавахме.¹ Вярно, че е по-трудно да признаеш, че е необходимо да преосмислиш позициите си във връзка с настъпилите изменения. По-лесно е да се представиш за поборник на една „свещена и чиста кинематографичност“, да отречеш изцяло телевизията, намирайки в нейно лице конкретен противник. Телевизията разваля филмите ни, хайде с дружни усилия да я прогоним, а заедно с нея и онези, които ни подлъгват да следваме телевизионните принципи. Хайде, ама как? С прибрзани и необосновани теоретически съждения, с раздразнение срещу критиката, с кривоизбран кинематографичен аристократизъм... Няма да премахнем телевизията, няма да отстраним нейното въздействие, няма да спрем живота, само ще си измисляме вятърни мелници и ще ги съкрушаваме. Но време е да прог-

леднем и да признаем, че киното днес е кино от епохата на телевизията — какво да се прави, неприятен или не, но това е фактът. Заклинанията тук не помагат. Заклинателят рискува да остане сам в пустинята на криво и стеснено разбраната кинематографична специфика.

Няма да изследвам конкретното влияние на телевизията върху отделните филмови произведения, то е отделен въпрос, на който следва да се посвети самостоятелно изследване... Искам само да отбележа, че телевизията направи безсмислено съществуването на кинохрониката в сегашния ѝ вид — тя изгуби актуалността и информацията си в сравнение с оперативността на телевизионните емисии. Но телевизията направи безсмислени и някои от принципите на изграждане на документалното кино, на документалната публицистика. Наистина тя създаде много трудности за документалното кино. Г. Янев се оплаква от това, че някои документални филми трудно стигали до зрителите от малкия екран, защото зрителите били заети с различни ежедневни домашни дела, че телевизията не оправдала големите надежди, които възлагали на нея за популяризирането на документалното кино. Наистина е трудно на документалните филми да се наложат сред разнообразието от телевизионни предавания и да привлекат вниманието на зрителите. Но за това не е виновна телевизията. Интересното предаване, интересният филм винаги ще привикват вниманието на зрителя и ще го заставят да се откаже от най-интересното късно занимание. Защо излъчването на „Здравейте, мили деца“ породило поток от зрителски писма, а на други филми не? Наистина филм като „Наградата“ трудно ще направи впечатление сред другите телевизионни публицистични предавания на малкия екран, защото той не се отличава кой знае колко много, да кажем, от „Загасете телевизора“, дори може би предаванията, водени от Вили Брюкнер печелят със своята оперативност и актуалност.

Какво да правим — телевизията наистина направи документалното кино трудно нещо. Но не го обезличи, не прекрати съществуването му — напротив, обогати го с нови възможности. Сега е трудно да направиш документален филм, който да остави силно впечатление, но това не е криза, а преосмисляне, необходимост от преосмисляне и превъоръжаване на документалното кино, разбира се, без да се разпиляват по пътя и старите постижения! А високомерната позиция на отричане на телевизията е твърде безперспективна позиция! То вече се е случвало — при появата на кинематографа са го отричали, не са признавали правото му да се нареди сред останалите изкуства, считали са го

¹ Вж. „Советское радио и телевидение“, 1970, №5, стр. 41

за нещо второстепенно. Но историята доказва безсмислеността на подобна позиция. Защо сега да повтаряме стари грешки?

И не случайно, докато Г. Янев говори за „криза“, „за атрофия“, за „безформеност“, в света се говори за взрив на документалността, за позитивно развитие... на документалните елементи, не само в киното, но и в литературата, в театъра и т. н. И напразно Г. Янев обвинява и Христо Ковачев, и българския документален филм, и световното кино, че се поддали на телевизионните влияния, че търсят и използват синхронните интервюта, че тръгнали на лов за „говорещи глави!“ Според твърденията на Г. Янев не може да има филм, който да не е разчита на „бързата смяна на кадрите“, в който отначалото и докрая да говорят хора или един човек в синхронно интервю. Има десетки такива филми. Ще дам само един пример: „Смеещият се човек“ на Хайновски и Шойман един от най-силните филми през последните години в документалното кино! Че само той ли! Коего не означава, че документални филми на нивото на съвременните изисквания могат да се реализират само чрез синхронни интервюта. Няма привилегирани изразни средства в изкуството. Има само средства, адекватни за най-пълното разкриване на дадена тема, на даден проблем! А да се затваряме в някаква въображаема киноспецифика, да отричаме всичко останало — означава да се стигне до пълна изолация, до прекратяване на движението!

Тази пределно субективна и неточна позиция Г. Янев пренася и при определяне на пътищата за развитие на българския документален филм. Харесвам, когато си искам — не харесвам Невена Тошева, във филмите ѝ има мустакати жени. Разбира се, субективността не е престъпно нещо. Всеки има право на собствен вкус, предпочитания. Но подобна субективност твърде лесно изкривява зрението, превръща в единствен критерий превзетостта. Да оставим отношението към Невена Тошева, но мисля, че е невъзможно да се оценява творчеството на режисьор като Христо Ковачев от позициите на Г. Янев. Вярно, че пътят на Христо Ковачев, особено в последните години, е труден и противоречив. Но Г. Янев счита, че творческият път на талантливия режисьор е завършил с „Пролет моя“, че филмите му „бележат отделните етапи на едно „филмово израждане“... Както и да се отнася човек към филми като „Строители“, каквито и бележки да има, не може да твърди, че неговата конструкция е „амфорна, „безизразна“, че в „Строители“ трябва да отдадем нужното преклонение пред филмала на филма. За съжаление само филмал! Не може с лека ръка да се зачертае творчеството на несъмнено най-талантлив

вия ни документалист. Може и трябва да се спори с него, да се изследва, но не и безапелационно да се отрича.

Същата субективност и същият произвол на предвзетостта се очертават ярко при опита да се набележат пътищата за развитие на документалното ни кино, при избора на онова единствено направление (с отричане на всички останали), което следва да съществува. Изходната теза отново е спорна. Георги Янев отрича на документалното кино възможността да борави със „завършени образи“, тъй като то не допуска „пълноценно участие на творческата фантазия“. Макар по-късно да настоява за авторова намеса в обработването на материала. Георги Янев явно си противоречи, тъй като тук той смесва недопустимостта на намеса в документалния материал с участието на творческата фантазия и при оформянето и конструирането на този материал в общия организъм на филмовото произведение. Подобни разногласия между отделни тези на автора са често срещано явление в статията му. В дадения случай първата изходна теза служи за оспорване на възможността на документалното кино да изследва индивидуалната психология, да се занимава с индивида. Г. Янев е против надничането на документалното кино през ключалки, но и против изследването на индивидуалното съзнание. Той е за проблемното кино, занимаващо се с обществени проблеми, според него такъв е пътът и на „съвременното течение“ в световното кино.

Да оставим настрана твърде важния проблем за етиката на документалния филм (да си припомним, че Базен е пренесъл този спор и върху игралното кино, и върху принципите на монтажа въобще). Правото да снима един или друг обект и оправдането на този акт са въпрос на авторската позиция, на авторския талант, на неговите идеи. Няма забранени теми, няма забранени обекти. Има лошо заснети обекти, има неморално представени и изтъкувани теми. Така е и в игралното кино, така е и в документалното, така е навсякъде в изкуството. Следва ли да си припомним, че от въстанието на броненосца „Княз Потьомкин Таврически“ се вдъхновил Айзенщайн за своя знаменит филм, а А. Вербицкая написала булевардно пошло произведение на литературата?

Г. Янев настоява единствено за проблемното обществено документално кино. Но как да се реализира то без и извън човешката индивидуалност? Без това средище на обществени отношения — както е разбирал човека Маркс? Сферата на изследване на документалното кино според С. Дробашенко е „изследването на същностните закономерности на оформилата се обществено-политическа ситуация, на етичната ѝ структура и ролята на лично-

стта в тези процеси“.¹

Възможно е да бъдат различно дозиран интересът и вниманието на твореца към всяка от така определените сфери, но следва ли заради това да отричаме едни филми и да превъзнасяме други? Да противопоставяме „Ако ти е скъп твойт дом“, изследващ гигантските мащаби на битката край Москва (при това пак и задължително чрез участниците в нея) и „Катюша“, където същата тема за войната, за подвига са анализирани чрез индивидуалната, именно чрез индивидуалната душевност на героинята на филма? Или да отречем „Обикновен фашизъм“, защото в него фашизмът е видян именно през призмата на индивидуалното съзнание? Да отречем правото на Оскар Кристанов да изследва психиката на бай Реджеб чешмаря или на Христо Ковачев да изследва тези на своите строители, на Невена Тошева — на жената от „Звеното“? Извън индивида, извън човека, извън обществения човек няма и обществе-

ни проблеми. Без човека и неговата индивидуалност те се превръщат в абстрактни, безжизнени понятия. Понякога социалното най-силно може да се разкрие чрез индивида. Разбира се, всеки подход изглежда неубедителен, когато се използва неталантливо, а дежурно, нетворчески. Но така е и с монтажно-поетичното кино, така е и с киното на синхронните интервюта, така е и с политическото кино, което анализира общите социални движения. А да се налагат предварително стеснени рамки върху развитието на документалното ни кино, да се стяга то в усмирителна риза на едно само направление — мисля, че никой няма право на това! Силата на нашето изкуство е именно в неговото богатство, в неговото разнообразие от търсения, почерци, от пътища за изследване на действителността. Но търсения талантливи, съответстващи на значението и сложността на задачите, които стоят пред документалното кино. Останалото е без перспектива и шансове... С каквито и теории, с каквито и специфики да го прикриваме и защитаваме!

¹ С. Дробашенко. „Феномен достоверности“ М. 1972, 20

МОСКВА — 77

С ЛИЦЕ КЪМ НАЙ-СЛОЖНИТЕ СОЦИАЛНИ И ЛИЧНОСТНИ ПРОБЛЕМИ

КАЛИНА СТОЙНОВСКА

Всеки голям международен кинофорум от типа на московския има благородната амбиция да стане столица на световното киноизкуство, да даде повече или по-малко пълна представа за развитието на съвременното филмово изкуство, да открие нови явления и тенденции в него, да утвърди определени идейно-творчески търсения, нови имена и цялостни изяви в киното. И ако ние проследим богатата вече биография на московския кинофестивал, ще открием сред наградените с най-високи фестивални отличия редица големи творби на световното киноизкуство: „Голямото откритие“ на Кането Шиндо и „Съдбата на човека“ на С. Бондарчук, „8 1/2“ на Федерико Фелини и „Дерсу Узала“ на Акира Курозова, „Баща ми“ на Йшван Сабо, „Двестот часа“ и „Незавършено изречение“ на Золтан Фабри, „Обетована земя“ на Анджей Вайда. „Признанието на полицейския инспектор пред прокурора на републиката“ на Дамиано Дамиани и много други произведения на седмото изкуство, намерили своето московско признание и утвърждение.

За никого не е тайна, че московските кинофестивали притежават свои специфични особености, имат своеобразна, неповторима атмосфера, свои изисквания и предпочитания, собствени идейни и художествено-творчески критерии, свой определен политически характер. Основният девиз на Московския международен кинофорум „За хуманизъм на киноизкуството, за мир и дружба между народите“ изразява преди всичко неговото истинско политическо кредо. Всяко произведение на киното независимо от неговата националност, от тематичната му насоченост, от художествено-творческите пристрастия на неговите създатели има възможност да участва равноправно в състезателната програма на фестивала, ако то отстоява хуманните идеали на съвременното човечество, ако утвърждава исконните му надежди да живее в мир и дружба на нашата планета, ако изразява стремежите на своите създатели да анализират и осмислят творчески най-острите, най-сложните социални и личностни проблеми — от историята, настоящето и бъдещето на света.

Не бих искала да повтарям всички онези многократно отбелязани характеристики особености на московските кинофестивали: тяхната най-широка демократичност, масовост, многообемност (за самостоятелни фестивала в единни рамки — на игралното, късометражното и киното за деца и юноши); традиционни ретроспективи на съветското кино, многобройни срещи на гостите със зрителите в най-големите московски кинозали, богата извънконкурсна програма, традиционна творческа дискусия по темата на фестивала, екскурзии и т. н. Всичко това е много съществена част от „битието“ на този фестивал и в голяма степен определя неговия неповторим облик. Не на последно място бих искала да отбележа и онази голяма възможност, която той предлага за осъществяване на интересни, истински връзки и контакти между кинематографистите от цял свят, стига човек да има желанието и щастието да реализира това общуване.

И така, какво отличаваще Москва'77 от всички досегашни фестивални прегледи. Тазгодишният Московски кинофестивал имаше юбилеен характер — проведен бе за десети път и в навечерието на 60-годишнината от победата на Октомври. Започнал през 1959 г. с участието на 42 национални кинематографии, тази година кинофестивалът наброяваше над 90 страни и организационни участници и едно солидно количество филми от всички жанрове и видове на пълнометражното и късометражното кино, които определено доказват представителния му характер.

Моето внимание ще бъде насочено само към програмата на игралните пълнометражни филми. Нямах физическата възможност да обхвана и другите две конкурсни програми, макар да разбирам, че картината на Московския кинофестивал няма да бъде пълна, а вероятно дори обеднена без тези две важни негови съставки...

Първото, най-общо впечатление от програмата за игрални филми е големият брой творби, участващи в нея — 36 филма от 35 страни. Участваха кинематографии от четирите краища на света — Европа, Азия, Африка, Латинска Америка. Московският фестивален екран винаги е бил гостоприемен и широко отворен за първите стъпки на филмовото изкуство на страните от третия свят, за всички начинаещи кинематографии и това е в унисон с целите и задачите на този форум. Количествено богато се представиха кинематографиите на развиващите се страни и кинематографии без особено богати традиции (Перу, Венецуела, Сенегал, Алжир, Виетнам, Холандия, Финландия и др.). Такава демократичност винаги носи своите рискове — тя е щедра на осигуряването на добър шанс за всички, но стимулира и излишен „либерализъм“, който снижава качествената страна на конкурса. Въп-



„Петият печат“ (Унгария)

реки това неприятните изненади дойдоха съвсем от друга посока. Имам предвид слабото представяне на такива силно развити кинематографични страни, като САЩ, Англия, ГФР. Очевидно тук думата са имали някои комерческо-продуцентски съображения, които са подценили равнището на фестивала. Във всички случаи представените филми бяха под равнището на тези големи кинематографии. Американският научно-фантастичен филм „Бягството на Логан“ на реж. Майкъл Андерсън има чисто зрелищни, касови амбиции. Въпреки че редица колеги бяха възхитени от техническото равнище, на което беше представен внушителният град на бъдещето, от редицата наистина твърде ефектни трикови снимки, лично мен чисто визуалната страна на филма не ме впечатли дотолкова, че да не почувствувам елементарното социално и философско мислене на авторите. Тяхната творба непрекъснато губи жанрово-стилистичните си посоки, като се преражда ту в песимистична картина за края на света (филмите на катастрофите), ту в музикално-комедийно шоу, ту в метаморфозизирана история на Тарзан, ту в наивно зрелище за деца и юноши. И може би най-неприемливи са лековерните прогнози за бъдещето, за трагичната съдба на човечеството, което минавайки през кошмарни и непонятни за нормалния човешки разум етапи, достига до един умилително-благодарен финал, когато безмозъчни, безпаметни човешки същества устройват веселия около самодоволен старец.

Англия се представи с „Какво не трябваше да се случи на ветеринара“ на реж. Ерик Тил — една доста „безсолна“ и блудкава битова комедия за ежедневието на млад ветеринар малко преди началото на Втората световна война.

Екранизацията „Щернщайнхоф“ на западногерманския режисьор Ханс Хайзендорфер по романа на немско-австрийския писател Лудвиг Анценгрубер, имаше за тема властната, деформираща морала и разрушаваща съвестта сила на златния метал, в името на който младо момиче извършва престъпление. Но той не е нищо повече от един добросъвестно изграден разказ, доста муден и неизразителен, директен и еднопланов като послание към зрителя. В потока на тези критични бележки бих искала да споделя и неудовлетворителното представяне на такива амбициозни и славещи се по цял

свят социалистически кинематографии като Полша и Чехословакия. Не бих се наела да твърдя, че става въпрос за понижен идейно-творчески тонус в тях, особено що се отнася до полското киноизкуство. Но ми се струва, че и поляците, и чехите можеха да изберат за фестивалния московски екран много по-ярки кинотворби — такива, каквито са представляли досега. „Да се спаси градът“ на реж. Ян. Ломницки и „Побързай, защото ще закъснеш“ на реж. Станислав Странд са редови филми от ежегодната продукция. Драматичната история за спасяването на минирания от фашистите град Краков е направена професионално стабилно, но без особени идейно-художествени открития. Във филма на Станислав Странд криминалното следствие плюс психологическата драма при едно по-артистично обвързване биха довели и до интересно социално-психологическо изследване, което в случая е констатирано само като проблем, без да бъде доказано художествено.

Московският кинофестивал ни даде богата и широка представа за развитието на съвременното киноизкуство от гледна точка на един ускорен процес на раждане и развитие на национални кинематографии почти във всички точки на света — в информационната програма бяха включени например филми от Шри Ланка, от Суринам. Естествено, че първите стъпки на тези кинематографии са твърде неуверени, често примитивни, но те доказват, че навсякъде по света киното навлиза като активна част от националната култура, като нов културологичен елемент, който абсорбира традиции и търси свои форми.

И което е особено важно — киното ни откри богатото разнообразие от промени, които вълнуват днешния свят, неговите най-остри, най-злободневни социални и политически конфликти и противоречия, духовните му и социални възжелания. Проблемите на национално-освободителната борба — независимо от времето на действието в тези филми — се поставяха в индийския филм „Кралски лов“ на реж. Мринал Сен, в мексиканския „Мина — вятърът на свободата“ на реж. А. Есейса, в перуанския „Там, където се раждат кондорите“ на реж. Федерико Гарсия, в сенегалския „Седо“ на реж. Сембен Усман, в сирийския „Героите се раждат два пъти“ на реж. Салех Дехни, във вьетнамския „Августовска звезда“ на реж. Чан Дак, в кубинския „Рио-Негро“ на реж. Мануел Перес, в съветско-чилийския „Нощ над Чили“ на

„Дългият край на седмицата“ (Испания)





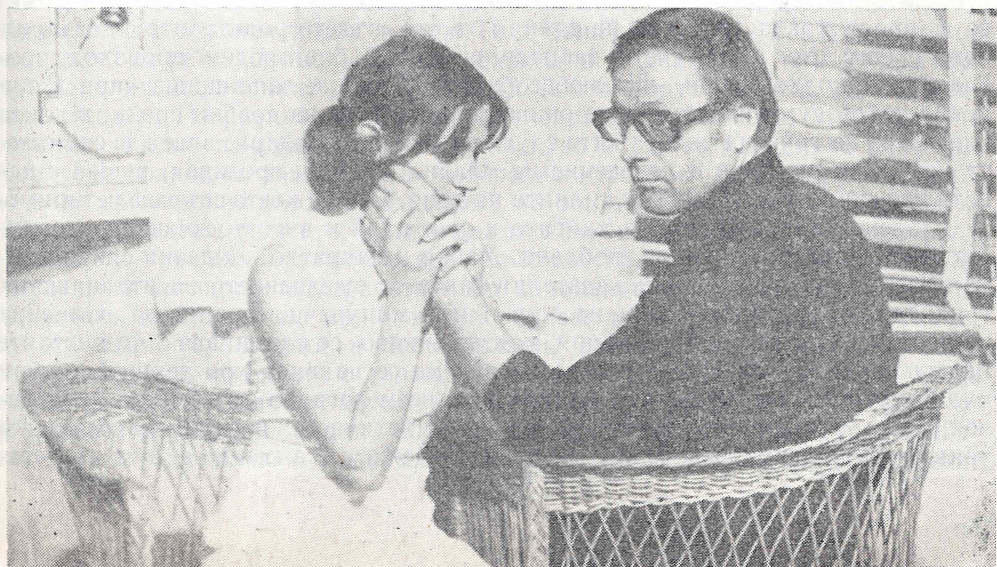
реж. Себастиан Аларкон и А. Косарев и други. Любопитно е, че в страни, в които само допреди няколко години главно се произвеждаха душераздиращи мелодрами с много песни и танци, днес киното директно се обвързва с класовите, социалните проблеми на обществото. Любсвните истории и романи не са изключени, но те остават някъде на втори план, а героите се разкриват главно в тяхната еволюция към социално-класово осъзнаване и активна проява в революционната борба. Разбира се, повечето от тези филми са направени на посредствено художествено равнище, но има сред тях някои, които с нищо не остъпват на най-добрите образци на социално ангажираното кино. От изброените филми най-ярък и интересен като художествено постижение беше перуанският филм „Там, където се раждат кондорите“ (наградата на ФИПРЕССИ), разкриващ страници от близката история на Перу. Главната тема на филма — пробуждането на социалното съзнание — е решена в епично-монументален план. Ритъмът на филма е плавен, спокоен и тържествен. Върху свещената земя на Перу, опираща сякаш в небето, като в

легенда, като в епичен спектакъл се извършват две убийства, две престъпления — не от любов и не от родова омраза. Загиват двама перуански патриоти. Единият е селянинът Мариан Киспе, оглавил селската революция: човек, лишен от каквато и да е героична поза, просто изпълняващ своя висш човешки дълг — защита на ближните си. Той се прощава със света така просто и ясно, както е живял. Авторите не са се изкушили от никакви лъжливо-патетични форми — разказът е почти документален, символите и метафорите във филма израстват от органичното съчетаване на монументалния перуански пейзаж, заснет изразително и естетсвено, актьори-непрофесионалисти (истинските селяни от областта, в която е правен филмът) и разказаната древна притча за кондора, символ на свободолюбивата Латинска Америка.

„Седо“ на известния вече в цял свят сенегалски режисьор Сембен Усман също съчетава епично-монументалните форми на повествование с ритуално-фолклорни подробности от националното битие на този африкански народ и чрез тях извежда темата за неговата драматична историческа съдба, в която сложно се преплитат религиозни, нравствени и социални противоречия, в която израстват хора, избиращи пътя на борбата срещу вековното робство. Може би в повече натежава етнографско-екзотичната страна на повествованието, на която на екрана е отделено доста обширно място и която, разбира се, впечатлява с пластичните си достойнства за сметка на смисловите значения и ритъма на филмовото повествование.

Друга група филми на фестивала ползуваха за своя първооснова произведения на голямата литература. Точно тук художествените резултати бяха незадоволителни и противоречиви. Румъния и Югославия се представиха с екранизирани класически творби. „Присъда“ на реж. Серджиу Николаеску, по романа на Виктор Йон Попа, проследяващ съдбата на един беден селянин, участвувал в селските бунтове, е реализиран по най-разпространените шаблони и схеми на буквалната екранизация, с вкус към зрелищно-пикантни интермедии, към пищни костюмни сцени. Филмът на Игор Претнар „Идеалист“ по романа на словенския писател Иван Цанкар „Мартин Качур“ се заема с изследването на един от големите проблеми, минал като основна тема в творчеството на най-големите художници на човечеството — за драматичната съдба на духовния човек, изпреварил своето време с новите си идеи, когато

„Басейнът“ (България)



пошлостта и еснафската среда унищожават педантично и окончателно. За жалост започнал като обещание за сложно социално-психологическо изследване на епохата и нейните герои, във втората си част филмът прави определени отстъпки на касовото кино, изражда се в еднопланова мелодрама, бъдеща жалост към героя и неговата съдба, загубва трагедийния патос на живота и делото на възрожденския просветителски ум.

Две други екранизации доказаха, че голямата литературна класика не може да спаси отсъствието на авторски творчески подход. Египетският филм „Соня и лудият“ на реж. Хусем Мустафа, създаден по мотиви от „Престъпление и наказание“ на Достоевски, приспособен към обстановката и проблемите на египетската действителност от преди четвърт век, е съхранил схемата на романа, но не и неговото необичайно сложно и дълбоко философско съдържание, великия му хуманен патос. Още по-печален е опитът на турския режисьор Метин Ерксан да осъществи една на пръв поглед интригуваща версия на трагедията „Хамлет“ на Шекспир, като пренесе действието ѝ в съвременна Турция и преобърне представите ни за пола на главния герой. В този филм Хамлет е съвременна млада турска жена, а всички други сюжетни обстоятелства, диалози и монолози са запазени в техния класически вид. Такова осъвременяване би било допустимо, ако то остава вярно на духовното съдържание на трагедията. За съжаление във филма героинята Хамлет е лишена от духовните вълнения, философските прозрения, съдбовните противоречия и колебания на Шекспировия герой.

Много по-любопитен и интересен беше своеобразният замисъл на иранския режисьор Парвиз Саяд чрез филма си „Задънена улица“ (награда на Мари Апик за женска роля) да навлезе с помощта на един от най-ранните разкази на Чехов в душевността на младо съвременно иранско момиче с монотонно и скучно ежедневие, влюбващо се в стоящия ежедневно под прозорците на дома ѝ интересен млад човек и изживяващо горчивото разочарование от разминалата се с действителността мечта. Тънкият психологически анализ на главната героиня сближава авторския метод с този на големия руски писател.

Политическото кино намери двама свои достойни представители на московския екран — италианския филм „Площад Сан Бабила: 20 часа“ на реж. Карло Лидзани (наградата на Съюза на съветските кинематографисти) и „Страна пред залез: Дания, 1980“ на английския режисьор Питър Уоткинс (Дания). В „Площад Сан Бабила: 20 часа“ Лидзани проследява ежедневието на група фашизирани младежи, улавя детайли от битието на всеки поотделно и общите им тероризиращи забавления по улиците на Милано. Той надниква в „аристократичния дом“ на единия от тях, където родителите са озъбени един срещу друг като кучета, забравили за своя „благороден“ произход; проследява няколко срещи на „любвеобилната“ майка, заплащаща при всеки повод добри суми на „маминото синче“; присъства на дребни сцени, в които идеологът на групата работи като слуга на много господари; вглежда се в ожесточаващото се лице и поведение на младия служащ-продавач, решен с цената на всичко да бъде между силните на деня. Онова, което свързва четиримата младежи, е отсъствието на каквато и да е вяра и високи жизнени идеали. Но това е едната страна на проблема. Макар и накратко, Лидзани спира вниманието ни на още някои показателни факта от ежедневието на италианския град: страха и равнодушието на случайните минавачи, странната „политика на ненамеса“ на местната полиция, която гъвкаво се разминава с фашистките изстъпления на младежите и съвсем навреме се появява при техните дребни хулигански постъпки. В тази атмосфера съвсем логично се стига до престъплението — уж случайно и ей така от „несимпатичност“ четиримата младежи убиват други двама младежи. Но тези младежи не са кои да е, а са предста-

вители на италианската комунистическа младеж. Филмът на Лидзани е откровено публицистичен, политически ангажиран.

Съвсем различно от италианската формула на политическия филм е реализирана творбата на Питър Уоткинс. Жанрът социална фантастика, която той ни предлага в „Страна пред залез: Дания, 1980“, е лишен от каквито и да е външни зрелищно-интригуващи елементи. Уоткинс изгражда филма си в стила на чист и строг телевизионен репортаж, с участието на голям брой непрофесионални актьори, с максимално приближаване към документалното изображение — до такава степен, че почти е неразличима инсценировката. В центъра е статичната борба на работниците от голямо корабостроително предприятие в Копенхаген против строенето на атомни подводници на територията на Дания, която е проследена в различни етапи от нейното развитие. Съпоставят се различни мнения и действия на представители на профсъюзите, на левоекстремистките организации, на работническите стачни комитети, на заседания на военните министри на капиталистическите страни, на разговори с представителите на полицията, нападения над издателства, с масови побоища над стачкуващи граждани. Уоткинс утвърждава, че това е една социална прогноза за най-близкото бъдеще, но той явно е убеден, че това близко бъдеще вече е настъпило, че Дания е една от многото западни страни, в които откритата класова борба се води ежедневно, в която зреят кълнове и на социалните изменения.

Голяма част от филмите, демонстрирани на тазгодишния Московски кинофестивал, бяха посветени на морално-етични проблеми на съвремеността — за възпитанието на младия човек, за цената и смисъла на нравствения избор на личността, за деликатни, чувствителни граници между морално предателство и устойчивост, между истинска и мнима човечност, между искрени и фалшиви чувства, между житейския цинизъм и истински хуманизъм. („Елвис, Елвис“ на Кай Полак — Швеция; „Омар“ на Мерза Алуаш — Алжир и др).

Проблемите на обикновения, „малкия“ човек на нашето време, изправен пред сложния и драматичен съвременен свят, в който той трябва да направи своя избор, характеризираха съдържанието на голяма поредица фестивални филми. В това отношение много показателен беше един общ за повечето от тях сюжетно-тематичен мстив — човекът в движение, човекът на път, човекът, който излиза от неподвижното си състояние и осъществява многообразни контакти със света. В движението, в пътя той опознава света около себе си и се самопознава, печели и губи, преосмисля и преценява досегашното си битие. Такива са венецуелският филм „Киното — това съм аз“ на реж. Л. А. Роче, холандският „Мълчалива любов“ на реж. Рене Ван Ник, френският „Всякната на замъците“ на реж. Даниел Дювал, съветският „Мимино“ на реж. Георгий Данелия, испанският „Дългият край на седмицата“ на реж. Хуан Антонио Бардем. Изброените филми са реализирани на различно художествено равнище — един по-добре, други по-лошо, но и тук ги обединява близкият творчески подход на авторите към изобразяваната тема — те са решени главно като наблюдение върху ежедневието на обикновения човек и съчетават в себе си иронията и тъгата, хумора и драмата на битието. Венецуелският филм „Киното — това съм аз“ проследява весело-тъжните перипетии на един странствуващ по пътищата на сираната млад киномеханик с подвижна киноуредба, човек, неангажиращ се с нищо, обичаш да живее леко и безгрижно, без излишни усложнения и без проблеми, срещащ се и разминаващ се с много хора, но винаги оставащ сам на пътя. В „Мълчалива любов“ баща и син тръгват на пътешествие, което постепенно се превръща в бягство от фалшивите морални порядки, но и в едно взаимно опознаване, нелишено както от весели, така и от драматични моменти; в пътешествието Големият

и Малкият откриват, че са нужни един на друг. „Сянката на замъците“, (Сребърен медал), който може би по-точно трябва да се преведе „Въздушни кули“, разкрива напразните усилия на двама бедни братя, жители на провинциално френско селище, да спасяват своята по-малка сестра, изпратена в изправителен дом заради непослушание и нарушение на обществения ред. Тяхната обща мечта е да заминат далече в Канада, където се надяват да заживеят нормално и човешки, да открият щастието и опитат късмета си. Съдбата обаче им е приготвила друг жизнен финал — с откраднатата от тях лека кола, заедно с избягалата си сестра, младежите катастрофират през нощта, загубвайки завинаги всички шансове да изменят съдбата си.



„Идеалист“ (Югославия)

Темата за човека и неговият път, за измислената мечта и реалната съдба е в основата и на съветския филм „Мимино“ (Златен медал), само че нейното решение е съвсем различно от решението ѝ в гореспоменатите филми. Георгий Данелия, известният автор на прекрасните филми „Не тъгувай“, „Афоня“, представи на фестивала своята последна, току-що завършена творба. Зад битово-сюжетния план на филма, свързан с приключенията и неволите на един грузински летец в затънт планински край, решил да премине в голямата авиация и за тази цел пристигащ в Москва да търси късмета си; зад редуването на тъжно-весели случки от неговото московско житие-битие, отново прозвучава умението на големия майстор на трагикомедията чрез средствата на киното да прави поетико-философско кино. В него с проникно-

вен хуманен патос се разкрива простата и мъдра мисъл, че няма за човека по-велико предназначение от това, да чувства връзката си със земята, на която е роден и към която, където и да е, непрекъснато ще се връща, ще я преоткрива, ще усеща дълбоко то си вътрешно родство с нея.

Пътешествието, което преобръща цялото мислене и съзнание на героя, е в центъра на испанския филм „Дългият край на седмицата“ (Златен медал). Всепризнат световен майстор на трагикомедията, Бардем и този път не изневерява на тънкото си, безпогрешно усещане за жизненост и достоверност на героите си и света, до който те се докосват. Всъщност и неговият герой, мадридският механик Хуан, типичен испанец по темперамент и светоусещане, тръгва на двудневно пътешествие със своя звяр-мотор, воден от подобни на Мимино подбуды, от силното си желание да попадне в големия, ярък, мечтан свят, където животът ври и кипи, където се реализират всички желания, а съдбата предлага куп интересни неща. Само че психологическите и социални параметри на героя на Бардем са съвсем различни от тези на героя на Данелия. Хуан е представител на аполитичния, индеферентен към чуждите проблеми човек с егоистично съзнание и фалшиво изградено самочувствие. Но само за 60 часа пътуване дълго изгражданата защитна философия се оказва един мираж. Започнало като шега, пътешествието постепенно приема драматични очертания — героят се прощава и с последните си илюзии, че всичко около него и в него е прекрасно, че нещата ще се оправят от само себе си. Нормалната жизнена логика, истинският живот на съвременна Испания, с която героят се среща, ненадейно го довеждат до преосмисляне на собствения му живот. Затова и обратният път на Хуан е вече друг — на размисъла, свързващ в едно цяло моментните срещи и разминавания, на духовното омъдряване.

Малко обособено на фестивала стоеше японският филм „Самотният път на Чиузана“ на реж. Кането Шиндо (Награда на Съюза на съветските кинематографисти). Макар че и тук с тъга и болка звъняше темата за човека и неговия самотен и дълъг нерадостен път (в основата е автентичната биография на един голям японски сляп музикант), в който мъките и страданията са повече от щастливите мигове. Филмът обаче не спечели свои големи привърженици — може би поради монотонния ритъм на повествованието, типично японски и типично авторов (да си припомним „Голият остров“), но лишен от вътрешното напрежение на онова „педантично“ натрупване, след което идва някакъв силен взрив — психологически, естетически, философски.

Най-ярката, най-голямата, най-мъдрата творба на фестивала беше филмът на унгарския режисьор Золтан Фабри „Петият печат“ (Златен медал), създаден по едноименния роман на Ференц Шанта. Тъкмо с филма си „20 часа“, пак направен по роман на Шанта, през 1954 г. Фабри стана лаурет на IV московски кинофестивал. Нямаше на фестивала друга кинотворба с такова силно концентрирано философско съдържание, с така мощно и оригинално изведена поетико-философска идея. В една пределно строга, но прецизна и завършена кинематографична форма (някои я определяха като традиционна?) Фабри постепенно разгръща на екрана една философска дискусия по проблеми, вечно стоящи както пред човечеството, така и пред всяка личност поотделно — за избора и произтичащите от него последствия, за смисъла и сложното съдържание на компромиса, за нравствената и духовната устойчивост на личността. При това, любопитното е, че този философски спор се води не в някакъв абстрактно-мисловен план, а конкретно касае съдържанието и смисъла на избора на „малкия човек“, на когото от векове приписват дребни жизнени устремления, вечно човешко унижение и страх, умение да се приспособява към всички жизнени ситуации, да спасява собствената

кожа с цената на всичко. Фабри дава свое тълкуване на проблема за малкия човек. Той утвърждава правото му в решителни, драматични моменти да остава Човек, да избира трагичния път на свободната личност.

Накрая няколко думи за нашето участие в конкурсната програма на игралните филми. Ние се представихме с току-що завършената творба „Басейнът“ (Сребърен медал) на сценариста Христо Ганев и реж. Бинка Желязкова. Той беше един от филмите, който събуди най-голям интерес към себе си — и смея да твърдя, че този интерес не беше формален. „Басейнът“ спечели международната фестивална публика с ярко изразения си афинитет към проблемите на днешния ни ден, с остро изявеното желание на авторите на филма да говорят открито и откровено за онези най-сложни, най-важни въпроси на нашата съвременност, които изкуството, в това число и киното ни, понякога отминават с мълчание — за духовната връзка между поколенията, която не винаги е най-хармонична, за твърде високата цена, която понякога се налага да се заплаща за духовното и нравствено съхраняване на личността, за живота с компромиси и без компромиси, за вечната потребност на човека от идеали, от вяра, от голямата жизнена цел. Изследвайки четири интересни характера на наши съвременници и сложните им взаимоотношения, създателите на филма ни атакуват с въпроси, изправят ни пред необходимостта всеки да огледа себе си и сам да отговори пред собствената си съвест. „Басейнът“ не е лишен от недостатъци — на първо място усещанията за големи, ненужни дължини, както и някои доста директни, буквални метафори и още по-ненужни музикални интермедии. Бих прибавила и личното си възмущение срещу начина, по който се представя духовната връзка между поколенията на бащите и децата. Но повече от всичко впечатлява гражданската позиция на авторите, дълбоко личностния тон на тяхната творба, която може да бъде приета и като изповед, и като провокация, и като силен порив за безкомпромисен диалог със съвременника.

Поемайки риска да обобщя и осмисля многообразието на московския кинофестивал само в една от неговите конкурсни програми, не си правя илюзии, че съм изчерпала всички особености и проблеми на този голям международен кинофорум. Но ако трябва да добавя още нещо, бих споделила, че всяко присъствие на него обогатява всеки, който има сериозно и отговорно отношение към прблемите на седмото изкуство

ЖУРИТО НА КОНКУРСА ЗА

ИГРАЛНИ ФИЛМИ ПРИСЪДИ:

Три златни награди — на филмите „Петият печат“ (Унгария) на режисьора Золтан Фабри, „Краят на седмицата“ (Испания) на режисьора Хуан Антонио Бардем и „Мимино“ (СССР) на режисьора Георгий Данелия.

Три сребърни медала — на филмите „Омар“ (Алжир) на режисьора Мерзак Алуаха, „Басейнът“ (България) на режисьорката Бинка Желязкова и „В сянката на замъците“ (Франция) на режисьора Даниел Дювал.

Специални награди на журито получават „Нощ над Чили“ (СССР) на режисьорите Себастиан Аларкон и Александър Косарев — за дебют и решение на актуалната тема за борбата на чилийския народ; „Рио Негро“ (Куба) на режисьора Мануел Перес — за превъплъщение темата на революционните преобразования.

Награди за най-добро изпълнение на **женска роля** получават: Мари Апик („Задънена улица“ — Иран) и Мерседес Каререс („Лудите жени“ — Аржентина). Награди за **мъжка роля** получават Амзе Пеле („Присъдата“ — Румъния) и Радко Полич („Идеалист“ — Югославия).

ЖУРИТО НА КОНКУРСА ЗА

КЪСКОМЕТРАЖНИ ФИЛМИ ПРИСЪДИ:

Две **златни награди** на филмите „Наследството на Майер“ (ГДР) и „Долината Виснар“ (Испания); три **сребърни награди** на филмите „Командировка в орбита“ (СССР), „Новите адреси“ (Вьетнам) и „Забранено“ (Турция); **специалната награда** на журито получава филмът „Звено“ (България) и кинопрограмата на патриотичните сили на Чили („Хитлер — Пиночет“, „Революцията не можеш да спреш“, „Тези очи, тези надежди“).

ЖУРИТО НА КОНКУРСА ЗА

ФИЛМИТЕ ЗА ДЕЦА ПРИСЪДИ:

Златна награда на филма „Момчето и океанът“ (Австралия) на режисьора Хенри Сафран; **специалната награда** на журито на филма „Ключ без право на предаване“ (СССР) на режисьорката Динара Асанова; **сребърна награда** получават филмите „Балончето“ (България) на режисьора Емил Абаджиев, „Блестящото кълбо“ (Англия) на режисьора Харли Конлис и „Голямата награда“ (Норвегия) на режисьора Иво Каприно.

СЪЮЗЪТ НА СЪВЕТСКИТЕ КИНЕМАТОГРАФИСТИ удостои със свои награди японския режисьор Кането Шиндо за филма „Самотният път на Чикудзан“ и италианския режисьор Карло Лидзани за филма „Площад Сан-Бабила: 20 часа“.

НАГРАДАТА НА ФИПРЕССИ (наградата на кинокритиката) бе присъдена на игралния филм „Там, където се раждат кондорите“ (Перу).

Между наградените от детското жури е и „Балончето“ (България) като най-добър филм за дружбата.

Освен това бяха присъдени специални дипломи на журито и награди на творчески съюзи и обществени организации.

НОВИ СЪВЕТСКИ ФИЛМИ

„Незавършена пиеса за механично пиано“

НИКИТА МИХАЛКОВ — Да приближим
зрелия Чехов до младия Антоша Чехонте

Мисълта да поставя филм по Чехов възникна случайно и все пак ми се струва, че тя се роди в резултат на предишния ми кинематографичен път. Още в „Робиня на любовта“ в редица сцени, които обрисуват бита на киногорупата, това островче на стария, дореволюционен свят, по чудо оцелял в покрайнините на гражданската война, ние се опитвахме да намерим чеховската интонация, свойствената за писателя ирония, тънки, неуловими човешки взаимоотношения.

Защо се обърнахме към най-известната пиеса на Чехов? Преди всичко, защото пиесите на зрелия Чехов („Три сестри“, „Вуйчо Ваньо“, „Чайка“) са вече екранизирани. От друга страна, в „Безотечественост“ ни привлече именно това, че в сравнение с другите Чехови пиеси това произведение е незряло, то е писано, когато писателят е бил само на 17 години. И това даваше право да бъдем максимално свободни в неговото прочитане. Още повече че цялата пиеса не може да се заснеме — тя е огромна, от 277 страници, при това до откъси, в които вече се чувствава бъдещият Чехов, с неговото гениално познаване на човешкия характер, се намират неприсъщи нему откъси.

Заедно с моя съавтор Александър Адабашян взехме пиесата само за основа, като я трансформирахме по време на работата върху сценария, стараяйки се сякаш да направим от пиесата на младия, незрелия писател произведение, което би могло да бъде написано от късния Чехов. Използувахме мотиви от други негови произведения, впрочем в съвсем незначителна степен; в чист вид в сценария влезе само един герой, заимствуван от разказа „В имението“ — изпълнената от Олег Табаков роля. Всичко останало вземахме не толкова от самия Чехов, колкото от усещането си за Чехов. Сега, когато вече филмът е готов, ми се струва, че сме вървели по верен път.

Стараехме се максимално да приближим зрелия Антон Павлович Чехов до младия Антоша Чехонте. Нали това е един и същ човек! Разбира се, с годините той е ставал по-възрастен, по-мъдър, боледувал е, страдал, но все едно си е оставал самият той.

В пиесата Платонов загива, убит от София. Ние се отказахме от този финал. Чеховите герои не извършват постъпки. Дори когато вуйчо Ваньо стреля в Серебряков, той не

е в състояние да го убие. И Треплов, който се самоубива, преди това се е стрелял неуспешно. Героите на Чеховите пиеси, които имат намерение да извършат някаква постъпка или дори пристъпват към нея, винаги в решителния момент се отказват. И в това според мен е голямата истина на създадените от него характери. Чехов сам е казвал, че не пише нито за герои, нито за злодеи, нито за ангели.

Такъв е и Платонов. Някога той е предал чувствата си — това е било предателство само по отношение на самия себе си. Както преди, той продължава да смята, че всичко още му предстои, че може да направи всичко: младе, здрав, по-умен и по-ироничен от околните, може и за-напред да върви по жизнения път, надсмивайки се над ограничените провинциалисти. А се оказва, че вече е тръгнал надолу, макар да му се струва, че бъдещето е пред него.

Представя му се случай да бъде действен. София, жената, която той е обичал, към която се е стремил, му казва: направи нещо много голямо за себе си, за света — извърши благородна постъпка. Благородна, защото ще постъпиш по съвест. Това ще причини болка на жена ти, на мъжа ми, но ти ще извършиш нещо.

Платонов не извършва тази постъпка, не защото му е жал за другите, той просто вече не може да я осъществи. И като слаб човек обвинява всички други, но не и себе си. Те, а не той, са виновни, че животът му е минал напразно. Но и София, която призовава Платонов към действие, самата се оказва неспособна за подобно нещо. Отхвърлена от Платонов, тя се връща при мъжа си, към същия живот, от който е мечтала да избяга.

Неуспехът следва Платонов и тогава, когато се опитва да се самоубие. Хвърля се от стръмния бряг на реката. Ако беше се удавил, можехме да го смятаме за герой, за човек, който е предпочел смъртта пред бледо-



Никита Михалков

то съществуване. Това щеше да бъде постъпка! Но вместо това той само се оплаква: плитко било, никой не бил го предупредил, ударил се. От съчетаването на противоречиви черти — душевната широта и ограниченост, проникателност и слепота, човешка възвишеност и дребнавост — пред нас се обрисуваше характер в целия му сложен обем и дълбочина.

Смятам, че фигурата на момчето е много важна за образния строй на филма. Тя възникна неочаквано, буквално няколко дни преди началото на снимките, когато аз почувствувах, че трябва да се намери контрапункт за съществуването на героите, килсрод, с който да дишат зрителите. Първоначално такова дишане във филма би трябвало да даде Саша, жената на Платонов, но пиесата така е построена, че чистотата и красотата на нейната душа се разкриват за зрителя едва в края, а дотогава тя изглежда глупачка. И всеки, който я гледа, неволно си мисли: „Ех, ти, нищо не забелязваш! Той те мотае, както си иска, а ти нищо и не предполагаш. С една дума — глупачка...“ И вече когато сценарият беше завършен, почувствувах, че е необходимо още едно усилие, за да се стъпят стените на този свят от установени взаимоотношения, да се покаже, че и извън него съществува някакъв друг живот, друг свят. Така се появи това момче. Честно казано, аз много се гордея с тази идея. Това не е само сценарна находка, а плод от усещането на готовия филм.

Тук имах несъгласия със съавтора си Александър Адабашян: той смяташе момчето за нещо изкуствено пришито към пиесата, което не идва от нейната драматургия. Това действително е така, появяването на момчето не е свързано с логиката на развитието на действието, но съм убеден, че в дадения случай можеше и бе необходимо такава нарушаване на драматургичната тъкан,

защото го изискваше смисълът на цялото.

Пред това момче е бъдещето — какво го очаква, никой не знае, но то е щастливо. В него има неопределеност на младото същество, непрограмираност, отсъствие на всички онези догми, които сковават възприемането на света на възрастните. Той е като тръстика, усеца всеки полъх на вятъра. Вниманието му е съсредоточено към неща, които нямат никакво отношение към сюжета, към вълненията и драмите на възрастните. Той се интересува от велосипеда, от дъждовната капка, от това, как Платонов пие, от пълзящата мравка. И ако нещо остане след години в паметта му от този ден, това ще са именно тези малки неща, а не сложните и мъчителни взаимоотношения. Тъжно е, но именно това според мен дава на филма усещането за движението на живота, обемността на възприятието.

Провървя ми, че върху този филм имах възможността да работя с хора, които бих могъл да нарека свои единомишленици.

Сценария писахме заедно с Александър Адабашян, това е един от най-близките ми приятели и художник на всичките филми, които съм поставял... Адабашян е един от най-надарените и образовани хора, с които изобщо съм се срещал. Той е тънък и точен художник, необикновено добър професионалист, с него се съветвах за всичко — винаги бе на снимачната площадка. Освен това притежава таланта само с присъствието си да организира хората, които работят с него.

Оператор на филма бе Павел Лешев. Това е свършено друг тип човек, необикновено надарен, спонтанен, с труден характер. Той е заснел немалко филми (между които „На тъгла на „Арбат“ и ул. „Бубунас“, „Градът на първата любов“, „Белоруската гара“), затова редом с нас той можеше да се чувствава

маестро. С него се срещнахме в първия ми филм, „Свои сред чуждите“ и оттогава работим заедно. Той е авантюрист в майсторството си — великолепно владейки занаята, той често се решава да нарушава онези норми, които се смятат за правилни. От гледна точка на ОТК това, разбира се, е осъдително, но от художническа гледна точка това е много важно, защото той поема риск не за самоутвърждаване, а за да открива нови възможности за киноизразяване на мисълта. На мен ми е леко да работя с него и за това, безпогрешно чувствам фалша в пластиката — още преди снимките, когато едва-едва се набелязва мизансценът или се уточнява мизанкадърът, той вече знае ще възникне ли на екрана усещането за правда.

Старая се от филм във филм да снимам едни и същи актьори. Ролята на Платонов я писах специално за Александър Калягин, който участвуваше и в „Робиня на любовта“, и в „Сеои сред чуждите“, с безусловната вяра, че той ще отслабне. А както се изясни, той трябваше да смъкне цели двадесет килограма. Когато показвахме на Калягин неговата фотопроба, на която бяхме нанесли с пунктир върху лицето му границата, в която трябваше да влезе, той не повярва, че това въобще е възможно. С всички сили ни убеждаваше, че нищо няма да излезе, че има широки кости, изпъкнали скули и т. н. Въпреки това по средата на снимките той напълно стана във форма. Тук впрочем стана неочаквана метаморфоза. Калягин по-скоро отслабна физически, отколкото да се настрои вътрешно към новата фактура. Никога по-рано Калягин не е играл герой. Така че придобиването на ново качество беше за него необикновено важно и в еднаква степен сложно.

Жената на Платонов изпълнява Евгения Глушенко, актриса от „Малий театър“, толкова емоцио-

нална, чувствителна и вътрешно богата, че дори не трябваше да прибегва към актьорска техника, която, не се съмнявам, тя притежава, защото освен всичко останало тя притежава необикновено трудолюбие.

В ролята на стария Трилецки играе Павел Петрович Кадочников — историята на нашето кино, незабравимия майор Федотов от „Подвигът на разузнавача“, Владимир Стариуки от „Иван Грозни“, Мересиев от „Повест за истинския човек“, създателят на много прекрасни образи. Аз съм му много благодарен за това, че той взе участие в нашия филм, който, както той казва, много му харесва, макар да ме нарича свой унищожител. Действително, като се види немощният, глух старец, трудно може да се повярва, че актьорът, който го е създал, е страстен рибар и ловец, че може да не спи по три дееноощия и в своите шестдесет години е млад по душа, пълен със сили и живот.

София се изпълнява от Елена Соловей, заснела се и в предишния ми филм в главната роля — актрисата от нямото кино Олга Вознесенска. Много трудно ѝ беше да се снима. Тя току-що беше родила, детето ѝ боледуваше, въпреки всички наши предварителни уговорки тя трябваше да се откаже от ролята. Взех друга актриса, която бързишно много прилича на Солсгей, но трябваше да се откажа от нея и отново да се обърна към Елена, която дойде в командировка заедно с детето си ...

„Незавършена пиеса за механично пиано“



Беше много трудно — най-вече за самата Соловей, но нейното идване успокои групата, всички много вярваха в нея.

Снимаха се още много други прекрасни актьори — Олег Табаков, Николай Пастухов, Сергей Никоненко, Юрий Богатирьев, Антонина Шуранова, Анатолий Ромашин, Ксения Минина и Наталия Назарова... Що се отнася до моето участие, то ролята на младия Рилецки трябваше да се изпълнява от Евгений Стеблев. Но два дена до началото на снимките той катастрофира сериозно... И макар да се чувствах свършено неподготвен за ролята, още повече за чеховска роля, аз се зах с нея. Построих ро-

лята така, че да подготвя финалния монолог, в който героят разкрива свършено различни черти от тези, които могат да се очакват от неговия вид, поведение, с една дума, от начина му на живот.

Засега работата над филма е приключена. Още е рано да се говори за по-нататъшните ми планове. Скоро започнах да се снимам в „Сибириада“ на Андрей Михалков-Кончаловски. Ролята на Алексей Устюжин е голяма, сложна — материалът е нов за мен, непознат. Цялата ми надежда е в майсторството на режисьора. Имам още много актьорски предложения, но без съмнение главното ми занимание е съсредоточено върху „Сибириада“.

„Извисяване“

ЛАРИСА ШЕПИТКО —

Сотников ни е нужен и днес

Не за първи път се задава въпросът, защо ние, които не сме били на фронта, толкова често се обръщаме в творчеството си към военното време и правим филми за поколението на победителите. Надали може да се отговори еднозначно на този въпрос. Всеки сценарист, режисьор и актьор има свои причини и свои аргументи. Но има и една обща, обединяваща всички ни причина. Ако за нашите родители войната беше тежко изпитание, проверка, за нас тя стана мярка за нравственост, към която, така или иначе, ние се връщаме днес. Навярно много е важно всяко поколение да има своя мярка за нравственост.

Но, разбира се, не само такива глобални закономерности определят избора на материала за бъдещата работа. Решението да заснемеш един или друг филм понякога идва неочаквано и за самия тебе. И в моя избор имаше известна случайност.

Веднъж отидох да гледам „Живи и мъртви“. Спомняте си навярно сцената в края на първа серия, когато вземат оръжието на излезлите от обкръжение войници, а след това ги качват в камиони и ги карат в тила. И точно тогава една немска танкова бригада прави пробив и започва да разстрелва обезоръжените хора. Един наш войник не издържа, хваща камък и го хвърля срещу немския

танк. И загива.

Ето и сега, когато ви разказвам за това, спомняйки си филмовите кадри, нещо се преобръща в мен. Аз не съм сантиментален човек, но тази сцена ме порази. И аз плаках. А дойдох на себе си от това, че още не бе успял да загасне екранът, когато до мен двама млади офицери започнаха оживено да обсъждат въпроса, кой от двамата да отиде в почивката, за да купи сладолед за себе си и за жените си. Този трагичен епизод съвсем не бе ги засегнал!...

И аз се запитах как ние, „кинематографистите“, сме успели до такава степен да „приспим“ нашите зрители, че дори към тези дълбочини, които се откриват в безсмислената на пръв поглед постъпка, но изпълнена с такъв човешки смисъл, младите офицери, които седяха до мен, останаха равнодушни, изобщо като че ли не забелязваха този епизод.

Именно тогава за първи път се появи у мен желанието да екранизирам „Сотников“ на Василий Биков... За какво е тази повест? Сюжетно тя е проста и на пръв поглед даже изглежда по нещо позната. Двама млади партизани отиват да търсят храна за отряда. На обратния път ги залавя полицията. Един от двамата — Рибак — се старае да се спаси от смъртта, като става предател и се съгласява да служи на немците, другият — Сотников избира смъртта и загива на бесилката.

Но както често се случва, дълбочината на художественото постижение в повестта обнови вече неведнъж изпробваната в киното и литературата сюжетна конструкция. Направи я само повод за подробно, без украса изследване на човека, на неговото съзнание и подсъзнание в момент на най-сложен избор — между живота и смъртта.

Защо в онази вечер аз си помислих именно за екранизация на „Сотников“? Защото в повестта се разгръща по време и пространство именно онова, което във филма „Живи и

мъртви“ е концентрирано в един-единствен епизод, в онзи жест на войника. Повестта дава възможност да се покаже в киното как и благодарение на какви качества човек остава човек, личност във всякакви, дори най-безчовечни обстоятелства, при всякакви, дори невероятни изпитания. Повестта на Биков позволява да се определи в живота на хората значението не само на общочовешките понятия „духовност“, „самосъзнание“, „морален дълг“, но, главно, значението на комунистическите идеали, които са възпитани у нас от съветския строй. Повестта говори за духовността на **съветския** човек.

Филмът, който направихме, искахме да адресираме преди всичко към такива „дремещи“ хора като моите съседи в киното. Ние трябва да разтърсим потъналите в сън. Онези, които са винаги готови да плачат от смях, защото това пречиства белите дробове, но са се отучили да плачат от състрадание, от това, че ето сега пред нас върху екрана ще се открие някаква много важна за човека истина. А нравственото потребление очисти не белите дробове — душата.

Изкуството трябва безкомпромисно да се бори срещу опасността от потребителско отношение към живота, срещу бездуховността във всичките ѝ прояви.

С филма си искаме да кажем колко са ни необходими такива хора като Сотников. Днес не по-малко, отколкото преди тридесет години, в годините на войната. Нали строителството на новото общество продължава и то всеки ден, всеки час изисква от човека да прави духовен избор. Необходими са ни максималисти в най-добрия смисъл на тази дума. Не онези, които са силни на думи и изискват главно от обкръжаващите ги а тези, които се отнасят максималистично преди всичко към себе си.

Сотникови има и днес. Те понякога се неудобни за другите, обикновено имат трудна съдба, но тях

винаги ги е имало и ще ги има. Не случайно в повестта на Биков в часа на смъртната присъда се появява едно момче с будьоновка, което улавя и приема предсмъртния поглед на Сотников като щафета. И за книгата, и за нашия филм това момченце с будьоновката е символична фигура. То е станало да живее и днес е сред нас, този нов Сотников.

Правейки филм за войната, ние не се стремяхме да се превърнем в историографи, подробно изследващи събитията от миналото. Най-много искахме да отговорим на днешните въпроси, да осмислим съвременните потребности от високи идеали. Ето защо дори не се стремихме нашите герои във всичко да приличат на хората, които са живели преди тридесет години. Тъкмо обратното — стремихме се в героите, в техните действия и поведение зрителите да видят себе си, днешните хора. Искахме да създадем илюзията, че всичко става именно сега, че всички събития се развиват в момента. Не се страхувахме от известна хиперболизация, от „укрупняване на страстите“, което се обяснява не толкова с особеностите на военния материал, колкото от жанровото решение, кое-

то ние заимствувахме от Биков.

Белоруският писател А. Адамович нарече това жанрово решение, много правилно спсред мен неопритча. Какво щерече това? Да си спомним каква е класическата притча. За нея е свойствена поляризацията в показването на доброто и злото. От самото начало тези категории са дадени в остър и непримирим сблъсък, докато в края на краищата доброто побеждава злото и утвърждава пряко и директно авторовата идея, неговия морал. При това в притчата се отхвърля всичко, което не помага за разкрирането на главната мисъл, което спира развитието на фабулата.

А сега да се върнем към повестта на Биков. Тук се срещахме със същото единоборство на доброто и злото, със същата яснота на авторовата идея, изразена с назидателна, дидактична (разбира се, в най-добрия смисъл на думата) определеност. При това Биков, както това е прието в притчата, е пределно скъп на описания и детайли. Той повествува, осветявайки най-необходимото, онова, без което е невъзможно да се разкрие неговата основна мисъл.

Но има и съществени отлики. При Биков доброто и злото не са изходните точки на конфликта. Първоначално ние нямаме никакви основания да смятаме, че Сотников ще извърши подвиг, а Рибак ще се окаже предател. Тъкмо напротив, ние дори симпатизираме на Рибак. И едва в процеса, когато се изследват категориите добро и зло, те намират олицетворение в тези два образа-характер. Така в традиционата притча се влива диалектиката на душите, тяхната сложност и несъвместимост. И пред нас се появяват не просто герои-идеи, а живи хора, чиито характери не са еднозначни. Чиято психология се изменя в зависимост от обстоятелствата.

И втората отлика — в притчата „програмирането“ на развиващите се конфликти обикновено е зая-

„Извисяване“



вено откровено, докато при Биков то е скрито — на първи план излиза достоверността, жизнеността на всеки сюжетен обрат, на всеки детайл, който е използван.

Именно в това се крие особеността на жанра неопритча, в това е и силата на нейното въздействие върху читателя, върху зрителя. Моралът, нравственият урок се дава като че ли със самия живот, а авторът се прикрива зад маската на добросъвестният летописец на събитията. Макар да е добре известно, че повестта „Сотников“ е измислена от началото до края. При което в основата на измислицата е поставена ясната философска концепция на писателя.

Главната причина, която ни застави да вземем на всеоръжие жанра неопритча, е неговата кинематографичност.

Особеностите на жанра ни заставиха с драматурга Ю. Клепиков да отстъпим от първоизточника. Ние например се отказахме от многобройните ретроспекции и вътрешни монолози, които има в повестта. Биков ги е дал лаконично, в тях е разказано само за това, което е необходимо само по смисъл. Киното неизбежно е по-подробно и ако възпроизвеждаме върху екрана възпоминанията на героите, ние бихме принесли във филма множество детайли и ненужни за действието герои. Всичко това, без да съдействува на главната идея, щеше да разруши законите на избиране от нас жанр и да ни отведе на страни от основната сюжетна линия. Всяко отклонение би нарушило ритъма на произведението. Но ние нито за минута не забравяме, че кинематографистите трябва да познават героите не по-малко от писателя. Без ясна представа за биографията на героите, за техния живот актьорите не биха могли да намерят пътя към техните характери. А аз не бих могла да определя логиката на тяхното поведение в една или друга ситуация, явно да построя мизансцена. Биографията на героите се проявява

дори в пластичния рисунък на ролята...

Идеята за доброто, за истинския духовен избор е изразена в повестта не само в един образ, а в много човешки съдби, в които единствената авторова мисъл като че ли се разпръсква през различни и неприличащи един на друг характери.

Многообразен е подвигът. Многообразно е и предателството. Според ментемата за предателството в повестта е формулирана някак абстрактно. Ние искаме да я уточним. Защото предателството, каквото и да е то, е опасно във всичките си разновидности.

...Още през време на пробите разбрах, че да се изиграят ролите е невъзможно. Могат да ме обвинят в дилетантизъм, но аз съм убедена, че професионалното гъняне „да се изиграе роля“ в този смисъл, който ние обикновено имаме пред вид, не можеше да се приложи към нашия филм. Тук беше несбъдимо ролята да се преживее в пълния смисъл на думата. Това се налага преди всичко от намерението ни всичко да бъде като че ли ставашо сега, в настоящия момент и напълно достоверно. Освен това събитията във филма се развиват в продължение на две денонощия. Да се обозначи съдбата на героите, тяхната биография, корените на постъпките им за такъв кратък временен отрязък е много трудно. Необходимо е крайно вътрешно единство между актьор и герой. Именно затова ние поканихме такива актьори, които отговаряха типажно на нашите представи за персонажите. Типажността е изискване на жанра — всичко в актьора трябва да изразява идеята на ролята.

Плотников и Гостюхин, който изпълнява ролята на Рибак, са поразително различни. И на снимачната площадка се сработваха трудно. Със Солонищн и Яковлев, известни и опитни киноактьори, имаше слож-

ност от друг харатер. Цялата им актьорска натура се съпротивляваше на това, което исках от тях. Те ми вярваха, искаха да ме следват, но изразните им средства, с които разполага всеки професионалист, им пречеха. За щастие с обединени усилия ние успяхме да ostrаним от тях всичко „актьорско“.

Разбира се, и аз трябваше да се приспособявам към актьорите, дори много неща в сценария се наложи да променяме. Например сцената на разпита на Сотников преработвахме с Клепиков шест пъти.

...Когато започнах да работя в киното, когато снимах първия си филм „Зной“, това беше някакво състояние, подобно на потъване в дълбока вода. Моето поведение стана логично едва по-късно, когато вече не трябваше да изразходвам толкова много сили за изпълнението на по-

ставените задачи. И вътрешното състояние намаля. Сега аз знаех да плувам първо с едната ръка, след това с другата, а след това удар с краката. И все пак всеки път, преди да „вляза във водата“, изпитвам ужас. Страх от първия снимачен ден, от актьорите, които влизат в павилиона за първи път. Всичко е както и порано. И всяко ново начало е една надежда, че всичко това ще свърши. Мечтая за това и се страхувам, че стане ли, ще бъде ликвидирана като режисьор. Защото, оказва се, да работиш без постоянен трепет от неизвестността на материала е невъзможно. Само безпокойството дава гаранция за първичност.

Така и съществувам. Стремя се към тази недостижима цел, а тя бяга от мен и нито да кривна от пътя, нито да изскоча от ритъма навярно вече не ще мога никога.



Роберто РОСЕЛИНИ

ОБЩ И ЕДЪР ПЛАН НА ВРЕМЕТО

Имах задача да напиша портрет за видния италиански кинематографист. Достойна и отговорна задача. Присъствието на Роберто Роселини е сериозна величина не само в италианското кино. Роселини има световно значение и тежест. Творчеството му — историческа стойност. Казах си, какво славно, обвеляно с романтика минало. Славно, но все пак минало. Нещо завършено, отдалечено от погледа, вън от страстите и пристрастията на



„Рим — открит град“

днешния ден. За Роберто Росселини е голям успех по различен повод. На човек му остава не особено примамливата задача — да гдетаря.

И тъй, опитах се да си представя какви са спорните точки, които държат здраво свързано творчеството на Роберто Росселини във времето — повече от три десетилетия активна, богата, разноразлична дейност. Припомнях си филмите му (за съжаление у нас режисьорът е все пак слабо познат: „Рим — открит град“, „Пайза“, „Генерал де ла Ровере“, „Ванига Ванини“), обрътах се към различните източници, за да установя, че изследователите по принцип са се страхували да бъдат категорични за Росселини, търсех рационалното зърно в неговите интервюта и изказвания, пръснати свободно и небрежно в годините. Също като филмите му. Напразно. От всичко на света Росселини най-малко може да бъде формула. Или както казваме сега — знак, структура, модел... Най-малко се поддава на схематизация творчеството му. Освен навярно за познаване, отличаване. Преди да бъде кинематографист, Росселини е индивидуалност, присъствие, личност. Нещо повече — търсеше да се изрази максимално във времето личност. Не звено от традицията, както може да се каже за Висконти. В някакъв смисъл — не толкова и социален автор. Не изследовател, полемист. А участник, хроникьор, моралист на големите, исторически промени. Лурик, търсещ хармонията на човешкото общуване. Общуването, което се осъществява в общ и едър план.

Почти вече бяхме забравили за Роберто Росселини след бурния му успех с филма „Генерал де ла Ровере“, когато той гръмогласно обяви на света, че киното вече е мъртво. Имал е право да го каже за себе си. Росселини винаги е ратувал за свободното, независимо, във всякакъв търговски съображения кино. И твърде малко е могъл да диша неговия стимулиращ въздух. Из-

глежда само „Рим — открит град“ и донякъде „Пайза“ Роселини е осъществил в атмосферата, към която се е стремил: освобождението от фашизма, кратката свобода.

Помислих си също, че една от отликите на неореализма, чийто баша считат Роберто Роселини, е и тази — кинематографистите обръщат твърде малко внимание на техниката и изцяло са отдадени на мисълта какво именно ще кажат. Разбира се, днес тези неща изглеждат не така прости, както са били изказвани от кинематографистите. Неореализмът също е стил. И това по-голямата си част стил, който цели максимално да се приближи до обекта: следвоенната италианска действителност в общия план на промените, наложени от времето. Творчеството на Роберто Роселини е показателно тъкмо в тази насока. Впоследствие режисьорът, стремящ се да остане верен на себе си, непрекъснато ще заявява, че за него киното е преди всичко съдържание и едва след това стил, техника, сръчности... И това го каза един от най-стабилните професионалисти в италианското кино, който винаги се е стремил да бъде възторжен любител. Да присъствава, да участва, да изразява. А може би защото насреща са били събитията, народното единство, коренните промени. Защото се е очертавала голямата перспектива, която тъй и недовела до никакво реално осъществяване в обществен план. Но пък е създала своите творци. Създала е фигури като Роселини, Висконти, Дзаватини, Де Сика...

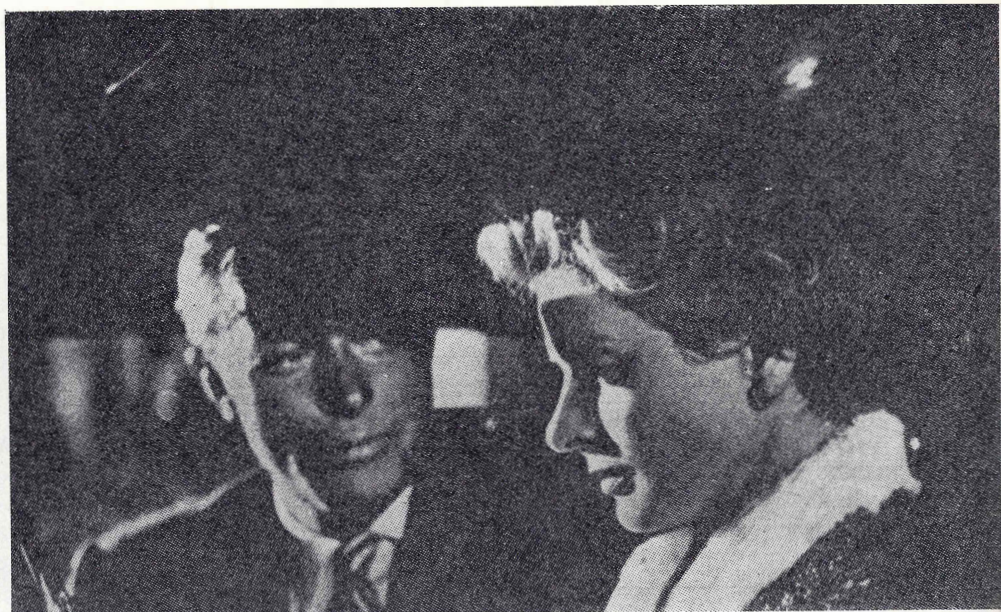
Смъртта на Роберто Роселини още веднъж ни напомня, че си отива времето на първите...

Роберто Роселини започва своя творчески път в киното като документалист. Има нещо особено показателно във факта, че не някой друг, а тъкмо Роберто Роселини, първият, бащата, патриархът на неореализма е далеч от подстъпите на новото кино в предвоенно и военno време. Той снима късометражни филми по поръчка, а после явно пак по поръчка прави пълнометражни произведения, в които изследователите, от една страна, откриват пропагандната заявка, а от друга — наченките на онова автентично отношение към средата, обстановката, човешкото лице, станало основа на неореалистичния стил на режисьора.

В годините, когато Висконти заявява, че него го интересуват „живите хора, а не вещите“ (статията „Антропоморфичното кино“), Роселини сякаш прекалено езае да разкрива „драмата на вещите“ според едно от по-късните

„Генерал де ла Ровере“,





„Страх“

му определения. Но освен от вещите Роселини се впечатлява и от природата. И до днес документалните му филми, както и някои от по-късните произведения на режисьора („Стромболи“, „Пътуване в Италия“) сравняват с импресионистичния стил на Жан Реноар. По-късно ще откриват и своеобразно родство на Роселини и Бресон. А пък не знам защо на мен ми се струва, че ако в случая е налице някаква, макар и по-косвена кореспонденция, то тя върви по-скоро по посока към ранния Антониони. Не само защото Антониони е единственият по-известен сътрудник в първите филми на Роселини. Мисля си, че от „драмата на вещите“ до „мъртвите времена“ има само една крачка. И нея ще направи значително по-късно авторът на „Вик“, „Приключението“, „Нощта“, „Затъмнението“. Защото него го е занимавал проблемът за общуването, за нарушените пропорции на човешките връзки и контакти, за изгубените илюзии („Европа 51“ на Роселини). Но Роселини и Антониони всъщност са две различни величини в италианското кино. И сравненията между тях се все пак твърде общи, приблизителни.

През целия си живот Роселини е бил човек на страстите, на ярките емоции, на неочакваните промени.

Обръщам се към едно от последните интервюта на Роселини. Малко преди смъртта си той е председател на журито на Международния кинофестивал в Кан. Интервюиращите, казах си, имат голям шанс да влязат в хрониките на времето. Без дори да знаят и съзнават това. Както пък Роберто Роселини едва ли е предполагал, че филма си „Рим—открит град“ ще положи принципното начало на неореализма. Макар погледнато от днешна гледна точка, това излиза логично, закономерно, обусловено от различните социално-исторически и естетически фактори „Рим—открит град“ е платформа на неореалистите, защото е първият антифашистки филм. Той изразява възгледите на всеки един от неореалистите.

Вслушвам се в последните думи на ветерана. В тях има избистрена прости

та и уравновесеност. Спомням си, че този човек, който ме гледа от снимката на как свит, неуверен, с неизменната си полуусмивка, преди години на същия този международен кинофестивал, като член на журито, се е бил лъвски, за да наложи „400-те удара“ на младия Франсоа Трюфо. Обстоятелство, което сигурно не е минало без конкретен ефект и значение както за самия Трюфо, така и за представителите на новата френска вълна. Знае се, че Роселини често е прелитал при младите си френски колеги. Чел е сценарии, подхвърлял е идеи. И то точно след като у Роселини вече откриват творческа криза и изчерпване. (Някъде след 60-та година, в която излизат филмите му „Една нощ в Рим“ и „Да живее Италия“). Годар, Трюфо, Ривет, Руш и до днес считат ветерана свой верен съратник.

Разказва Роселини за себе си. Накратко, без излитания, като умерен прозаик. А той е бил най-неспокойното, импулсивно, противоречиво и неравноделно присъствие сред големите в италианското кино. Познал ненадминати върхове, успехи, признание. Дошъл като че изведнъж. И усетил горчивината на разочарованието. Опитал се да го надмогва. Доловил отлива от настойчивите си морални послания. Станал доброволен заточеник на най-спонтанното си влечение към волност, човешко разбирателство, хармония. За да напомни отново за себе си на света. И отново в показателен момент — малко преди надигането на неофашизма в Италия Роселини снима „Генерал дела Ровере“. За да излезе от голямото движение с един спор — младите италиански кинематографисти от началото на 60-те години, решавайки да се върнат към изворите на новото кино, полемично застават срещу Роселини. Те търсят политическите аспекти на антифашистката борба. Ветеранът — общо човешките. Но пък Нани Лой („Четири дни на Неапол“) и Джило Понтекорво („Битката за Алжир“) сякаш вървят по пътя, набелязан с „Рим — открит град.“

Роселини излезе от голямото движение. Лишен от наелектризиращия със събития климат, който е най-естественият за творец като него. А може би лишил се сам.

„Германия — година първа“



Страстите и пристрастията на кинематографиста се превръщат в стремеж към задълбоченост, познание, дидактика. (Телевизионата поредица, която Роселини посвещава на Лудвиг XIV, Паскал, Декарт.).

Роберто Роселини винаги се е стремил да се впише в общото. В събитията. В тяхното движение и развой. „Рим—открит град“ е принципно завоевание на неореализма и за това, че налага мярката на едно ново, активно, целенасочено общуване на киното с действителността. Роселини е наричал това общуване съпричастност. Изразявал всеобемашата си любов към хилядите обикновени хора, подети от историческата промяна, за да станат действащи лица на историята. Обикновени и патетични. Героични и делнични.

Днес шедеврите на Роселини—„Рим—открит град“ и „Паиза“—могат да прозвучат и прекалено приповдигнато. Да предизвикат и нов прочит, които естествено ще „разпласти“ критическите съждения. Но подобно обстоятелство, вместо да отменя тяхното значение и стойност, в съвсем определен смисъл ги доказва. Приповдигнатостта на тона във филмите на Роселин и спори с декоративната помпозност на фашисткото изкуство. А фактът, че през тях минава огнената линия, по която върви световното революционно кино (от шедеврите на съветските първомайстори до ден днешен), вече е достатъчно доказателство за вписването им в измеренията от големите кинотрадиции. В случая не изпускам от внимание, че приемствеността върви в няколко посоки.

Сравняват Роселини с Айзенщайн и Чаплин. А моралните тревоги и безпокойства на „бащата“ са сякаш онази подходяща среда, от която се ражда явлението Федерико Фелини.

Роберто Роселини е един от най-възторжените изразители на своето време. На времето, което го създава. Издига неговия творчески мащаб. Но той е и кинематографистът, който поема драматичните дилеми на следвоенната криза. И отново я изразява. Не анализира социалното, класовото, политическото разслоение на обществото. Дава твърде обща диагноза на обществените конфликти, настъпили с края на героичното начало. Погледът на Роселини стига дотук. Стремил се да бъде всеобщ, а ставал едноличен. Индивидуалист, а и морализатор. Дидактик. Отворен за света и заключен в себе си. Стремящ се да бъде конкретен, достоверен, хроникален, автентичен. Но пък героичното и битовото още в подмолите на обществената промяна са започнали да враждуват. Обикновеното и изключителното се превръщат в антиподи. А не можем да се доближим до Роберто Роселини, без да схванем, че той е държал на тази хармония. Общият и едър план на времето, което веднъж му е дало правото да говори от негово име.

Сигурно е имал право ветеранът вместо последни думи да завещае своя глас, повтарящ една стара, а винаги отново откривана истина: „Най-зашеметяващото и грандиозното за мен е това, че простите неща от живота и големите събития от историята се извършват по един и същи начин...“

ЕЛЕНА ВАСИЛЕВА

СССР

*

*

Скоро ще се навършат 40 години от деня на премиерата на кинотрилогията „Детство“ „При хората“, „Моите университети.“ „Тази работа ми е безкрайно скъпа, е заявил режисьорът Марк Донской. В ония далечни години за пръв път се запознах с Максим Горки, който завинаги остана мой най-любим писател. По романите на Горки поставих „Майка“, „Тома Гордеев“. Сега ще снимам филма „Неспокойни хора“, в чиято основа са положени повестта „Съпрузите Орлови“, разказите „Часове“ и „Бивши хора“, очерци на писателя. Поразителни са характерите на хората, създадени от Горки в ранните му произведения. Всички те съществуват във враждебен, жесток свят, който ги осакатява, унижава, оскърбява. Такива са Григории и Матрьона Орлови — главните герои на бъдещия филм. По време на избухналата епидемия те работят в холерните бараки и тук, редом със смъртта и страданието, за пръв път се замислят за какво живеят. Но неясният и стихийен бунт, зародил се в душата на Григорий, бързо угасва и той отново пропада на дъното. Друга е съдбата на Матрьона. Тя разбира, че е нужна на хората. Съчувствието към хорската мъка издига тази мрачна, забравена жена и тя започва да разбира, че животът, отдаден на хората, е прекрасен. . .

Горки е ненавиждал ситото, спокойно съществуване. Той пише: „Да живеят силните духом мъжествени хора, хората, които служат на истината, справедливостта, красотата! Да живее човекът, който не умее да жали себе си!“

Тези мъдри слова на Горки изразяват най-добре идеята на нашия филм. Ще покажем хората, които не жалят себе си. . .

Николай Крючков и Лев Пригунов изпълняват главните роли във филма „Спомяна си понякога за мен“, дебют на режисьора Павел Чухрай. Кинодраматургът Владимир Кунин, както и в предишния си сценарий „Граждани“, е написал ролята специално за Николай Крючков. Това е разказ за хирурга Герасим Василиевич, спасил не един живот, оперирайки при най-тежки фронтови условия. Другият герой артистът, от цирка Дмитрий Волков, е един от тези, които Герасим Василевич е върнал в строя вече в мирни дни.

Берлин е вече наблизо и тук случайно сред тежките боеве за един железопътен възел войниците откриват слон. Както се изяснява, слонът е съветски, взет от хитлеристите по време на евакуацията на зоопарка от Москва в Ереван. Съветското командование издава заповед да се достави слонът в град Ереван. Така започва филмът „Войникът и слонът“, който сега снима режисьорът Дмитрий Кесалян в „Арменфилм“. Войникът Арменак (актьор Мгер Мкртчян) минава през Германия, където още се чува грохотът на оръдията, през разораната Полша и западните райони на Съветския съюз. По този дълъг път често му се налага да защитава себе си и слона с автомат с ръка, а въпросът за прехраната на слона е колкото трагичен, толкова и смешен. Но почти винаги се намират хора, които разбират, че даже и през военните години и на децата, пък и на възрастните освен хляб е нужна и усмивка. . .

Във филма „Анени сред ледовете“, който се снима в „Талин-филм“, анимацията се съчетава с живия актьор. На въпроса, не ще ли разруши такъв експеримент природата на анимационното изкуство, режисьорът Рейно Раамат отговаря: „За мен е важно да проследя движението на мислите, психологическото състояние на човека в драматичната ситуация. Реален герой в условен свят? Считаю, че това е възможно. И сега разбирайки законите на такава „игра“, търся начин да съединя елементите на игралната с чисто анимационната изразност. Темата на филма е човекът и природата.“

Режисьорът Игор Шешуков поставя филма „Вторият опит на Виктор Трохин“ Игор Шешуков е ново име в съветското кино. Неотдавна той дебютира в „Ленфилм“ с „Полковник в оставка“. Новият му филм е със спортна тематика. Главният герой, боксьорът Виктор Трохин (тази роля изпълнява известният спортист Михаил Терентиев), със своите успехи скоро става звезда на ринга, но загубва нещо много скъпо и съществено в живота — дружеските връзки със своя пръв учител-треньор, с приятелите, с най-близките си. „Главната ни задача е да изследваме в какво е вината на Виктор, къде е причината и какви са последствията от допуснатите слабости — казва режисьорът. Затова е толкова важна за филма историята на детството на героя и на първо място линията на неговите взаимоотношения с майка му — характер инте- ресен, сложен, ярък. . .“



Кадр от съветския филм „Женитба“ по пиесата на Н. В. Гогол. Режисьор — Виталий Мелиников, оператор — Юрий Векслер

През 1976 г. в „Ленфилм“ са дебютирали 17 млади режисьори и сценаристи. За да се съкрати пътят на талантливите кинодейци от дипломната работа до първата постановка, в „Ленфилм“ е възродена практиката на киноалманаха. Сега Михаил Ордовски, Сергей Потепалов и Юрий Соловьев поставят алманаха „Житейско дело“, състоящ се от три новели, а Александър Бибарцев вече работи филм „Лятно пътуване към морето“ — за деца през време на Отечествена война. Току-що е завършила и новия си филм „Беда“ Динара Асанова по сценарий на Израил Метер. Това е тъжен разказ за нравственото падение на един човек. Главната роля изпълня-

ва Алексей Петренко. Борис Фрумин снима „Грешка на младостта“ по сценарий на Едуард Топол.

Филмът „Белият Бим, черното ухо“ е вече готов. „Винаги след завършване на снимките у мене възниква желанието да направя всичко отново, но филмът „Белият Бим, черното ухо“ е единственият случай, при който ако би ми се предоставила възможност да започна всичко отначало, бих помолил да ме уволнят от студията по собствено желание. Мисля, че така биха постъпили и другите членове на колектива — пише в сп. „Съветски екран“ Станислав Росточки. Работата над филма продължи две години, с много големи трудности, особено при снимането на „главния герой“ — кучето Бим. Трябва да се има пред вид, че кучето играе роля не в детективски или приключенски филм, а в трагедия, че почти няма кадър, където то да не участва, че играе в кадъра заедно с актьорите, че около него има осветителни прибори, много хора и т. н. Става ясно какво голямо търпение е проявил колективът. . . Ние обаче вярвахме, че работим един много необходим филм. Струва ни се, че нравствените въпроси, възпитанието на днешните качества, съответстващи на нашия морал, играят извънредно важна роля в разрешаването на проблема за запазване на околната среда, до който ни даде възможност да се докоснем прекрасната книга „Белият Бим, черното ухо“ на Гавраил Николаевич Трополюски. . .“

Продължават снимките на филма „Пясъците остават“, в който режисьорът Георгий Шенгелая е също изпълнител на

една от главните роли. Повечето от участващите във филма са непрофесионалисти — инженери, селяни, работници, които строят канал в едно малко село в източна Грузия.

ПОЛША

Операторът Станислав Лотх („Дни и нощи“, „Перла в короната“) ще режисира телевизионният шестсериен филм „Момиче и момче“ по романа на Хана Ожуговска. Оператор на този филм, адресиран към децата, е Йежи Лукашевиц. В главните роли участват Аня и Войцех Шениавски.

Творческият колектив „Профил“ и югославската студия „Авала филм“ ще реализират игралния полско-югославски филм „Мирис на земя“. Автори на сценария са режисьорите Драгован Йованович и Деслав Мишливски. Героят на филма след много непримиримости в

Кадр от унгарския филм „Свръхнравствена нощ“ на режисьора Карой Мак.





Сцена от телевизионния филм на ГДР „Преследване“ с Моника Войтович и Петер Ауст, режисьор Кристиан Щайнке

живота стига до дъното, за да се възроди отново под влияние на една голяма любов.

Станислав Барей снима сатиричната комедия „Какво ще направим, как ще ме изядеш?“ Героят директор на едно предприятие, има големи семейни неприятности. Сценарият е написан от режисора заедно със Станислав Тим.

Кинокритикът Януш Кийовски дебютира като режисьор с филма „Закаляване“, чийто герой е млад човек, който след завършване на учението си става работник и същевременно се опитва да пише. Сценарият е по един разказ на Анджей Пастушек. Във филма участват Кшищоф Залевски, Ева Жуковска, Люцина Виницка, Веслав Мазуркевич. Оператор Кшищов Вишински.

Известният роман „Границата“ на Зофия Налковска ще бъде отново екранизиран след филма на Юзеф Лейтис от 1938 година. Със снимането на този интересен роман се е заел сега режисьорът Ян Рибковски. Оператор — Марек Новицки.

Герой на филма „Завоят“ е тип на съвременен човек, който бързо напредва в живота. Работата не му оставя време за почивка, за домашен живот. Неочакваният отпуск-лътването в родния край му дава възможност да се замисли за живота си, за значението на някои установени вече ценности, да отправи един поглед и към живота на други хора. Автор на сценария и режисьор на филма е Станислав Брейдинганд, оператор — Вацлав Дибовски. В главните роли зрителите ще видят Юзеф Новак, Ана Милевска, Малгожата Потоцка, Януш Михаловски.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

В град Готвалд се е състоял XVII фестивал на детски филми. Главната награда „Златната пантофка“ за игрален филм получава режисьорът Ото Ковал за филма „Якуб“, наградата на журито — Карел Кахия за филма „Малката морска русалка“. В областта на анимационния филм наградата „Иржи Трка“ е присъдена на Виктор Кубал за филма „Разбойникът Юрко“.

Режисьорът Иво Томак подготвя снимането на филма „Азимут 47“ по сценарий на Зденек Брауншлегер. Филмът разказва за откриването на медни находища от чехословашки геолози в Монголия. Филмът ще бъде първата съвместна продукция на студията „Барандов“ и монголски кинематографисти.

Операта „Русалката“ на Антонин Дворжак се поставя от студия „Барандов“ съвместно с мюнхенската студия „Бавария“. В главните роли участват Милан Кнажко и Магда Вашарнова. Певческите партии изпълняват актьори от Пражката народна опера. Постановчик на филма е Петер Вайгл.

За комичните приключения на един участник в автомобилни курсове разказва филмът „Осъденият на смърт шофьор“. Тази роля изпълнява Яромир Ханзлик. Филмът се снима от режисьора Вацлав Ворличек.

Актьорът Иржи Вала изпълнява главната роля в новия филм на режисьора Иржи Хана-

бала „Чудният полет“. Събитията протичат в наши дни, но в ретроспекциите са включени епизоди от времето на Втората световна война.

Следващият филм от серията криминални филми на режисьора Душан Клайн е „Сашка от тринадесеторката“. Действието се развива в един малък град, показва се кътовската работа на криминалистите при откриване и залавяне на престъпниците.

ГДР

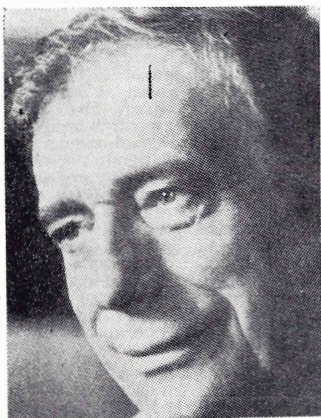
Филмът „Отказване от Виктория“, посрещнат с голям интерес от зрителите, е по разказ на Еберхард Паница. Героинята, младата архитектка Виктория, не предизвиква симпатии. Тя страстно се стреми да живее леко и безгрижно, не се събоява с другите хора, не умеє да се справя с трудностите. Виктория се разделя с любимия човек, с детето си, напуска

Актрисата Барбара Брилка в полския филм „Грижи за моята специалност“ на режисьора Марек Пивовски





Ив Монтан и Карол Лоре
режисьора Ален Карне.



във филма „Заплаха“ на

Популярната югославска актриса Неда Арнерич изпълнява главната роля във филма „Плув кинята“ на Александър Цурцинов. За основа на сценария е послужил животът на известната някога плувкиня Атина Бояджи. Това не е биографичен филм, а психологична драма за едно момиче от провинцията, което изживява големи успехи и тежки разочарования.

В продължение на 25 години известният югославски актьор Бата Живоинович е участвувал в 90 филма. Лауреат е на много награди. Напоследък е приел да участва в един сериен телевизионен филм със съвременна тематика. Предвидения му хонорар е предоставил за строеж на път в родното му място.

родината си. След известно време се опитва да вземе детето при себе си, но бащата отказва да ѝ го даде. „Това е своето рода „развод по немски“, казва в едно интервю за в. „Зонтаж“ режисьорът Целино Блайвайс. Ние искахме да разкажем за една жена, която бяга от сложността на живота. . .“

ИТАЛИЯ

Филмът „Случаят Лиджо“ на режисьора Джулио Колети е отново за мафията. Реконструиран е един действителен случай, когато мафията „се освобождава“ от един неудобен свидетел, а всички други след това се отказват да говорят. Така съдебното следствие е трябвало да бъде приключено. В главните роли играят Марсел Бузоти, Ирени Папас, Марио Адолф.

В Италия има много певци, които могат да се видят на екрана често в роли, където изобщо не пеят. Между тях са Адриано Челентано (напоследък е партньор на Моника Вити в „Другата половина на облака“), Масимо Рениери, Джони Дорели. Джони Дорели, когото видяхме в „Хляб и шоколад“, се смята сега за достоен съперник на Уго Тоняци.

ЮГОСЛАВИЯ

Матинаш Клопчиш, един от най-изтъкнатите югославски

режисьори, е филмирал книгата „Вдовството на Каролина Жашлер“, Нейн автор е Тоне Партица, дългогодишен учител в Словенските планини. Както в книгата, така и във филма, документално е представен животът на хората, които спазват още морала и обичаите на прадедите си, без да разбират промените, които се извършват. И все пак те влияят върху психиката им. Героинята Каролина, останала сама в живота, се самоубива. Неквалифицирана работничка, тя разчита само на сезонна работа и едва задоволява ежедневните си нужди. Живее в постоянна тревога. А когато я напуца и надеждата за нов брак, положението става непоносимо. Отчаяна, тя не иска да се примири с ролята на жена, която минава от ръка на ръка. Тази драматична борба на жената да се издигне по-високо, борба за собствено достойнство, е дала възможност на режисьора да направи филм с високо емоционално напрежение.

Югославските кинематографисти отново се връщат към събитията от Втората световна война. С такава тематика са филмите „Отбраната на Белград“ на режисьора Мики Стаменкович и „Либертас — окупацията в 26 картини“ — за първите дни на окупацията в Дубровник през погледа на един 16-годишен младеж, постановка на режисьора Лордан Зафранович

Американската актриса Ф. Дънъуей — носителка на наградата „Оскар“ и титлата „Най-добра американска киноактриса“ за 1976 г. — за участието ѝ във филма „Телевизионна мрежа“.



ФРАНЦИЯ

„Другата Франция“ е новият филм на алжирския режисьор Али Гхалем, снет в Южна Франция и Париж, почти без средства с участието на работници и непрофесионални актьори. „Тази Франция — пише в „Юмани-те“ Самюел Лашиз — е парижкото предградие Ла Гут д'Ор с много фабрики. Това е Франция на работниците емигранти. Героят Ришар е пребит на улицата без всякакъв повод. Когато подава молба в квартала до комисаря на полицията, той с учудване познава в него своя нападател. По-късно Ришар взима участие в стачката на работниците от фабриката, в която работи. Заради това го изгонват от Франция.

Отново от френското кино се прави опит за пласиране на френски филми на американския пазар. Американският пазар означава милиони печалби. За сега успех е имал само филмът „Братовчеди, братовчедки“ на Жан-Шарл Ташел, благодарение на типичната френска атмосфера, която е очаровала американската публика. Сега в Щатите снима филм Клод Льолуш. Неговото име е познато там от „Един мъж и една жена“. В стила на този филм той поставя уестърн. Даже неговото название е подобно — „Друг мъж, друга жена“. Аризона в края на века (проста романтична история) американски актьори. Луи Мал също реализира филм в Щатите. Действието се развива в Ню Орлиънс, този път в началото на века. Героят е французин фотограф. Френски филми в Америка работят също режисьорите Жерар Ури и Барбе Шрьодер.

Пиер Шьондюрфер е известен не само като режисьор, но и като писател. Неговата книга „Ракът-барабанчик“ е награден от френската академия. Сега Пиер Шьондюрфер снима филм по същата роман. Разказът се води от името на един бивш военен лекар в Индо китай, който предприема отново едно пътуване по същите земи. Капитан на кораба е негов приятел от ония години. През време на пътуването той попада по следите на капитан Уилдорф, известен с името „Ракът-барабанчик“, някога легендарна личност във войските. Филмът е баланс на 30-годишния жизнен опит на тримата мъже. Героите си задават въпросите какво е направил животът от

тях. какво са направили те от своя живот, какво са загубили с младостта си. Ролята на лекаря изпълнява Клод Риш, на капитана на кораба — Жан Рошфор.

Новият филм „Една пее, друга — не“ на Анес Барда („Клео от 5 до 7“) спира вниманието на зрителите върху живота на съвременната французойка. Едната от героините е майка на две деца, заета с домашните си проблеми, другата — пътува по света и се бори за освободението на жените чрез песните, които съчинява и изпълнява. Въпреки разликата в начина на живот, въпреки различните условия двете приятелки имат нещо общо в съдбата си, което не им позволява да бъдат напълно щастливи... „Лошото е, че и самата авторка не се старае да открие причините за това неудовлетворение. „Много неща във филма са наивни, повърхностни и необосновани“, пише един от критиците.

След големия успех на филма „Братовчеди, братовчедки“ режисьорът Жан-Шарл Ташел най-после е успял да реализира дълго мечтания от него филм за хората в Прованс. Филмът се нарича „Синият край“ и както пише критикът Жан дьо Барончели, „ухае на тамян и розмарин и сияе с прекрасната светлина на слънцето...“

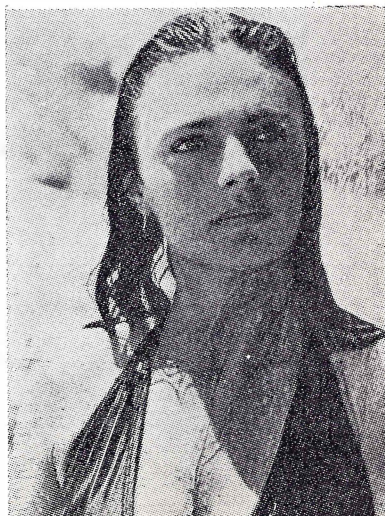
САЩ

След завършване на своя седемнадесети филм „Мъжът, който обичаше жените“ френският режисьор Франсоа Трюфо отново се връща към света, който представя във филма „Фаренхайт 451“, но този път не като режисьор, а като актьор. Трюфо не за пръв път се появява на екрана (гледахме го в „Американска нощ“), но за пръв път ще играе под ръководството на друг режисьор — американеца Стивън Спийлбърг. Въпреки своите 28 години. Спийлбърг се ползува с голям авторитет сред продуцентите. Когато студия „Колумбия“ му предлага да направи филма „Среща с третата порода“ и да покани за изпълнител на ролята на френския психоаналитик Лаконб актьора Лиано Вентура, Спийлбърг посочва Франсоа Трюфо. Трюфо приема предложението. „Да играя във филм на друг режисьор ще ми бъде много интересно, ще мога да се почувствувам като истински актьор“, е заявил Трюфо.



Френската актриса Катрин Денюв във филма на италианския режисьор Дино Ризи „Погубени души“.

Актрисата Жаклин Бисе в американския филм „Дълбочината“ на режисьора Питер Йетс.





Сцена от френския филм „Молиер или живота на един човек на честта“, режисьор и сценарист Ариан Мнушкин

Актьорите Валери Перин и Терънс Хил във филма „Мистър Милард“. Режисьор Джонатън Каплън.



Първата половина на филма вече е заснета в Алабама и в Индия. Именно в Индия Лакомб намира начин да влезе във връзка с марснаница, когото толкова дълго търси. Сценарият на филма е по произведение на Алън Хинек. В някои от кадрите ще участват около 3000 статисти.

Силвестър Столуън сценарист и изпълнител на главната роля във филма „Роки“ (получил наградата „Оскар“), ще участва във филм, който показва дейността на профсъюзите в Щатите към края на 30-те години. Останалите роли ще изпълняват Род Стейджър, Мелида Дилън и Дейвид Хофмън.

Въпросът трябва да се реши от директора на затвора... Става дума за консултанта на новия филм, който сега поставя Дъстин Хофмън и в който той ще изпълнява ролята на Едуард Бенкър — реално лице. Едуард Бенкър, осъден на 20 години затвор за ограбване на банка. През тези години в затвора той се научава да чете и пише, задочно завършва един от Калифорнийските университети. Тук написва автобиографичен роман, по който Хофмън снима филма. Той е получил разрешение да посещава Бенкър, но би искал да покани престъпника като консултант на филма във от затвора, ако позволи директора, или задочно, ако Бенкър остане зад решетката.

„Драконът на Пит“ - така се нарича новият анимационен филм на Ден Чейфи, снет в студията „Уолт Дизни“ с участие и на актьори. Една от главните роли изпълнява ветерана от Холивуд, някога „детето-чудо“ Мики Руни. Той играе пазач на морски фар, където се заражда поетичната дружба между сирачето Пит и измисления от него дракон.

Робърт де Ниро изпълнява една от главните роли във филма „Ловец на зверове“, който по собствен сценарий е поставил режисьорът Майкъл Чимино. Героните след Виетнамската

война се завръщат в Щатите, където мъчно се приспособяват към мирния живот.

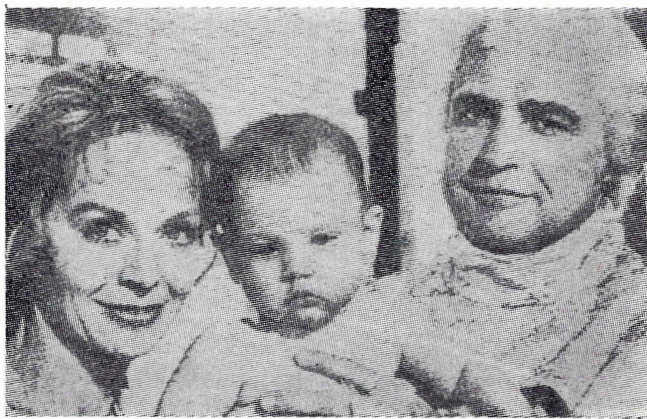
„Холивудски каубой“ е сатиричен филм за Холивуд, постановка на режисьора Хоуард Цинф. Известният актьор Алън Аркин изпълнява ролята на млад писател, който мечтае да стане известен, но е принуден да пише сценарий за треторазредни филми.

Студия метро Голдуин Майер подготвя филм за живота на Ернест Хемингуей по спомени на вдовицата на писателя Мери Хемингуей. Филмът ще се поставя от Сидни Полак по сценарий на Уолдоу Солд, автор на сценария на филма „Среднощен каубой“. Снимките няма да започнат скоро, защото трябва да се вземе съгласието на много хора, които са били свидетели или са участвували в живота на писателя, между които са Марлен Дитрих и предишните жени на Хемингуей.

Тоширо Мифуне известен у нас от филмите на Акира Куросава, ще бъде партньор на Ален Делон в приключенската драма „Опиум“, която ще снима в Щатите режисьора Терънс Йънг.

Актьорът и режисьор Джим Уилдър поставя по собствен сценарий филма „Най-големият любовник на света“. Във филма ще дебютира Павла Устинова, дъщеря на известния актьор Питър Устинов.

Починала е в Ню Йрк Джоан Крауфорд, една от най-популярните звезди на американското кино (родена 1908 г.). Най-известни филми с нейно участие са „Жена без минало“, „Лети Линтън“ и „Грях“. Нейни партньори са били Грета Гарбо, Лайонъл Бармор, Роберт Тейлър, Роберт Монтомгери, Спенсър Трейсн.



Марлон Брандо, Сузана Йорк и малкият Ли Куигли в сцена от филма „Супермени“.

Сцена от научно-фантастичния филм на английския режисьор Джордж Лукас (по собствената му пиеса) „Звездата воюва“.





Жана Моро и Жан Клод Бриали в сцена от филма „Младоженка в траур“.

ПОПРАВКА

Във брой 8 на списанието на страница 75 първия ред отгоре да се чете: „Английската актриса Джули Кристи във филма. . . „Посредникът“

СЦЕНАРИЙ

КЪНЧО АТАНАСОВ



Мария не спи.

В стаята е по-тъмно, отколкото навън. Будилникът на перваза показва четири без пет. Мария се пресяга и натиска бутона на будилника да не звъни. Бутва Кирил да става. Кирил се измъква изпод общия юрган и без да продума, вдига чорапите от пода. Награбва дрехите от стола и излиза в антрето да се облича, да не събуди детето. После намира обувките си сред десетина чифта пред входната врата, нахлузва ги прав и тръгва, без да завързва връзките.

Самосвалът поема бавно по стръмната улица. Постепенно набира скорост, не се чува шум от двигателя, сякаш плува сред неоградените още къщи в тази нова покрайнина на малкия град. В края на улицата самосвалът безшумно спира. Кирил почуква по прозореца на съседната къща. Завеската се отдръпва, показва се сънено лице.

Камионът някое време продължава безшумно надолу по улицата, после някаква тръпка го разтърсва, той избоботва и рязко свива по първата улица.

В кабината и двамата мълчат.

Речна кариера. Веригите на багера са затънали наполовина във водата. Самосвалът е спрял до багера. Тишината е разцепена от шум на двигател. Кофата на багера загребва баластра и я изсипва в коша на самосвала.

— Ще дойда още веднага — казва Кирил и дава на багериста една десетачка.

Мария е седнала в края на леглото и сякаш сама няма сили да стане — такава умора излъчва лицето и тялото ѝ. А се започва нов ден. Ръцете са в скута като захвърлени, очите затворени, главата сведена. Но изведнъж Мария трепва, изправя се тревожно. Обува терлиците на бос крак, облича върху нощницата пеньоара. През входната врата нахлузва галошите и се спуска към съседния двор, където с бодлив тел е оградено „тяхното“ — дворното място и наченатия строеж на новата къща. Мария се заема трескаво като гонена да прехвърля дъските от кофража на една страна, за да освободи място.

Самосвалът се появява от горния край на улицата. Двигателят заглъхва. Камионът почти безшумно минава по улицата и спира пред къщата. Мария дава знак на Кирил. Кошът на самосвала се издига и баластрата се изсипва на разчистеното място.

Откъм ъгъла на къщата се задава хазайката кака Дена. Тя се совва в мазето, излиза оттам, понесла тава със зърно. Свива зад къщата и оттам се чува да навиква кокошките:

— Кът-кът-кът! . . . Кът-кът-кът! Опустели, а . . . нямате наяждане! — гласът, изпълнен с галовност, се сили да изглежда сърдит. — Къш де! Къш. . . ! Галошите ми намери да кълват!

На дворната чешма Мария мие четиригодишния Мишо.
— Дай и другата ръчичка. А така. Виж каква е чиста сега. Ти ще бъдеш най-чистият в градината. Иначе децата ще кажат на другарката Апостолова детето е мръсно.

— Татко иде — казва Мишо.

И наистина някъде надалече се чува самосвалът.

Колата спира пред новата къща и с бучене изсипва баластрата. Къщата е в строеж. Градежът на стените е спрял доникъде. Излята е плочата на първия етаж. Към улицата е зинала дупката на единия гараж. Вторият гараж — врата от чамови дъски. И на вратата катинар.

— Кире — вика високо така Дена, — какво сънува снощи, бе?

— Тебе сънувах — казва Кирил и отива до чешмата да се измие.

— Е, с какво бях облечена? — кокетничи пълната така Дена.

— Не видях добре, ама май с нищо. . .

— У маскара!

— Ма, како Дино, що ми забелезваш на Кирила! — обажда се Мария.

— Ами в книга да си ме сънувал завита? — продължава да разпитва хазайката. —

По пълничка да ти се видях нещо?

— Може ли повече!

— Може, може! — възразява така Дена. — Срядя вечер Манко ще те чака в новата болница.

Мария пляска с ръце зарадвана и казва укорно:

— Ма, како Дено, ти що не ми каза снощи!

— Ядоса ме, Марел! . . Не се било туряло девисил в кюфтетата!

Мария вдига детето на ръце и тръгва към къщи.

— Колко, како Дено? — пита Кирил.

— Двайсет.

— От мен имаш една рокля.

— Ама хеланка, че искам да си я направя вталеничка! Кириле, Кириле, твоята е лесна, камيون имаш в ръцете си.

— А бе лесна тя! Ти пари ми дай на мене, пари! Камцион аз ще ти намеря.

Двамата влизат след Мария в стаята (Стаята: креват, персон и половина, детско креватче, бял кухненски бюфет, бяла комбинирана печка, голяма мивка, облицавана с бели фаянсови плочки. В средата маса и четири стола.

— Седни Кириле — казва така Дена.

— Бързам.

— Пий едно мляко поне — казва Мария.

— Нямам време, дай парите за тухлите!

— Ама слушай жена си бе, Кириле! — тика му чашата с мляко така Дена. — Да не те напъди! Пий! Пий! Пий и ти бе, Мишо! Не ме гледай, не съм мечка. . .

Мишо е лапнал лъжичка над купата димящо мляко.

Мария рови из гардероба, намира някакво листче и го подава на Кирил.

— Мен прасето ме слуша, че вие ли няма да ме такват! Тъй бе! — нарежда така Дена. — А, а хубава работа!

Кирил е взел листчето в ръка. Поглежда към Мария с невярващи очи:

Какво е туй сега?

— От „Топливо“ — казва Мария.

— Фактура.

— С триста зора се вредих.

— Аз казвал ли съм ти да вземеш фактура, а? Кога?

— Ама, Кире. . .

— Няма, „ама“! Ставало ли е дума?

— Аз питах. . .

— Мен питала ли си:

— . . . Ти ли знаеш как стават тия работи, или аз!

— Мен ми казаха, че такъв е редът.

— Може и да е такъв. . .

— . . . Ама тухли така не се вземат. Има да чакаме така до другото лято. Майсторите стоят. На тях надницата им върви, 30 лв. ми струват те на ден на мене. Кой ти ги дава тези пари! . . .

— Редът бил такъв!

— Ох, божичко, ами сега?!

— Маре недей. . . — обажда се така Дена.

— Като съм ти дал да държиш парите, мене ще питаш!

— . . . С тая фактура можеш. . .

— Кириле! — казва строго така Дена.

— Разбра ли? — пита Кирил Мария и хвърля фактурата на масата — Довечера искам парите да са тука? — и удря с длан по масата.

— Добре — заканва се жената.

— Какво добре ма, какво добре! — удря плесница на жената Мургавия.

— Аз не видях ли, сляп ли съм!

— Нищо не си видял ти, ама сега ще видиш!

Мургавия я е хванал за ръката. Тя се опитва да се отскубне от него и вика:

— Пусни ме, да ме пуснеш, чу ли! — Тя се навежда, захвапва го за ръката, той я изпуска и тя побягва.

— Стой ма! Стой ти казвам! Чакай! Ей! . . .

Сега разбираме, че се намираме в двора на тухлената фабрика. Двамата се гонят между наредените на камара палети. Жената тича към телената ограда.

Като невестулка се шумгува между редовете бодлива тел и се изгубва в черевичния блок отвъд оградата. Мургавия се спира пред оградата, взима няколко парчета счупена тухла и ги хвърля след Жената.

— Ще пребиеш жената, ей! — вика му някой отзад.

Мургавия се обажда и казва злобно:

— Ти гледай тебе да не пребия!

— Защо, бе началник? — пита Кирил в двора на тухларната фабрика мъж в синя престилка, чиито джобове са препълнени с книжа.

— Праща те тебе Пешо, ами аз какво да те правя с тази фактура?

— Ще ме оправиш, обещал си.

— Дадено, ами товарим вагони. Гледай, ако не вярваш! . . . Брат да си, пак не мога те оправи. До десетина дни може, ама сега не. Ти наминавай, наминавай. . . — И продължава пътя си.

— Чакай, началник!

Кирил го застига и го хваща за ръката.

— Дай да се разберем човешки. Аз длъжен няма да ти остана.

— Казах ти как стоят нещата.

— Знам аз, ти ми кажи само ял ли си у Пешо сирене?

— Остави тия работи сега!

— Питам те! Ял ли си това, дето е за износ?

— Добре де, ял съм го!

— Имаш една тенекия от мене. Така — жестът показва, че я дава даром.

Другият мълчи.

— Кажи бе, човек, отговори ми! Искаш ли, или не искаш?

— Добре де.

— Днеска я имаш. Знае ли те Пешо къде живееш?

— Знае — Началникът му посочва един от шофьорите при входа на тухларната —

Иди при оня рошавия.

— Кажи му, че аз те пращам. На него му даваш само фактурата.

— Другото на ръка. Той ще те оправи.

— Не я нося у мене.

— Че защо си дошел тогава. Само ми губиш времето.

Жената разсеяно крачи по пътя. Някъде отзад се чува шум от приближаващ се камион и тя застава по средата на шосето. Самосвалът на Кирил изскача от завоя, готов да връхлети върху Жената. Спирачките изпищяват силно, но Жената не се отмества. Кирил свива волана и . . . минава на кръсъм от Жената. Спира. Някое време остава неподвижен — не му се вярва, че е успял да избегне катастрофата.

Сякаш нищо не е станало, Жената се появява откъм неговата страна и казва:

— Да ме караш до града.

— Ти акъл имаш ли! Къде се вреш! — крясва в лицето ѝ Кирил. — Колелата ли искаш да подмажеш?

— Я не викай!

— Как тъй няма да викам!

— Иди да викаш на жена си!

— Ти виждаш ли къде вървиш!

— Много хубаво виждам аз. А ти, като не щеш да ме караш, кой те кара да спиращ

— Тя мене в затвора ще ме вкара. . . . Аз. . .

— Какъв затвор бе! Що да те вкарам в затвора! Аз тебе сега те виждам.

— Я се махай от главата ми! — отказва се да се разправя повече Кирил. — И аз съм седнал. . .

— Магнах се, хайде! — Жената тръгва напред по пътя по осовата линия и продължава да мърмори:

— Той спира да ми вика, после ми вика махай се!

Кирил подкарва бавно камиона и я настига.
— Аз такива като тебе знаш ли какво ги правя?
— Кажи де?
— Просвам ги да съхнат.
— Айде. . . а просни ме да видим!
— Ти се качи, пък да видиш.
— Що да не се кача! Ще се кача!

Жената се скрива отпред зад торпедото и се навежда нещо. После долнището на анцуга, с който е обута, излита извън пътя и увисва на ниските клони на крайпътните дървета. Жената заобикаля колата от другата страна, отваря вратата, тръшва се на седалката до Кирил и казва:

— Карай сега!

Кирил мълчи и поглежда ту пътя напред, ту Жената. Разглежда я нахално, откровено, като стока на сергия. Това оглеждане не смущава Жената, тя не свежда очи, а само следи с любопитство по кои части на тялото ѝ се плъзга погледът на шофьора. През откrehнатата яка на роклята наднична млада кожа — мургави и опънати от раменете надолу. От седалката са провесени дълги крака. Нокътят на големия пръст на единия крак е надигнат, посинял е, по края му има засъхнала кръв.

— Боли ли? — пита Кирил.

— Кое?

Кирил сочи с очи крака ѝ.

Жената даже не поглежда. Мълчи.

— Що ми каза сега! Боли! — казва тя внезапно и го поглежда.

— Има аптечка — сочи той закачената отзад чантичка.

— Не боли, не боли — отказва жената.

Някое време двамата мълчат.

— Дай една цигара.

— Не пуша.

— Като не пушиш, дръж една кутия тука! — сочи му шкафчето Жената.

Кирил рязко натиска спирачката и Жената полите напред.

— Слизай тука! — казва и рязко той. — На разклона има катаджии.

— Просна ме, та изсъхнах — казва му подигравателно Жената, отваря колата, слиза и му затръшва вратата.

Мария играе с децата в двора на детската градина, където е възпитателка. Два пъти изсвирва клаксонът на Кирил — това е сигналът. Следвана от децата, Мария тръгва към вратичката.

— Фактурата върна ли я? — пита Кирил, протегнат през прозореца.

— Не смогнах — казва виновно тя.

— Хубаво. . . — Няма да я връщаш, ще свърши работа твоята фактура.

— Ох, чудех се как. . .

— Веднъж и ти да свършиш нещо. . . — Без да искаш — добавя Кирил. — И за Цанко да намериш телешко!

— Знам!

— Мини край бай Манол, за мене щом е, ще ти даде. Само ще влезеш отзад, откъм двора.

Мургавия заковава един прозорец. Слиза от стола, на който е стъпил. Закованият прозорец е на първия етаж от неизмазаната му още къща. Прозорците на втория етаж взят празни. Явно там не се живее. На площадката пред втория етаж той се навежда. Изважда от един галош до изтривалката ключ. Отключва вратата на кухнята. В стаята е полутъмно (прозорецът е закован), а на леглото в ъгъла, сложила ръка под бузата, лежи Жената. С влизането на Мургавия тя не става, само мълчаливо го следи с очи.

А той отваря бюфета, оставя върху масата домати, сирене, чесън, половин хляб, половинка купешка гроздова и дамаджанка с вода.

Без да погледне Жената, затваря вратата след себе си и я заключва двойно с ключ и хатинар.

Гаражът на ДАП. Колите са наредени в четириъгълник около сградата. Шофьорите са се струпали до мивката в единия ъгъл на гаража. В центъра е спряла кола на КАТ.

Владо Минчев, шефът на ДАП, върви след майора от КАТ. Няколко крачки след тях ги следва техническият Аврамов и началник-експлоатацията Петко Николов.

— И тази е обосяла — казва майорът на Владо Минчев и сочи колата: — Гледай! . . .
 Ум имате ли да оставите така колите.
 — Нямаме, другарю майор — отвърща Владо Минчев. — И в склада няма гуми!
 — Нито една кола да не напуска гаража, докато не се оправи. Ще обуете босите и тогава ще ги пуснете!
 — План има, другарю майор. Как така?
 — Така.
 Майорът тръгва към колата си.
 Тримата началници на ДАП са се събрали на кратко съвещание.
 — Ще ни състави акт — казва Владо Минчев.
 — Нещо. . . — Аврамов явно има предвид „нещо по втория начин.“ А?
 — Нищо не минава пред гарвана — казва Владо Минчев.
 Петко Николов ги поглежда строго.
 — Аврамов, пиши ти! — Аврамов веднага се обляга върху капака на един камион.
 „Ненчо загазихме. . .“ — започва бележката.
 — Кириле — вика властно Владо Минчев. — Кириле, бягай в Плевен до склада. Сега е седем. . . В дванайсет да си тука! Аврамов ще ти даде бележка за Ненчо от склада. Ще му кажеш, спасявай. Той знае. И без гуми да не се връщаши!

Кантонерът на жп прелеза, с накривена фуражка, вижда, че в далечината по шосето се задава камион и завърта чекръка. Барьерата бавно се спуска.

В кабината е Кирил.

— Няма ли свършване твоите влакове? — подава глава от прозореца Кирил.

— Като се пенсионирам, ще свършат — засмива се кантонерът и се приближава към камиона.

— Дотогава прелезът ще стане ли?

Откак съм постъпил, все става!

— Дигай, че бързам — примолва се Кирил — Гледай, нищо няма.

— Има, има. . . един човек има за качване.

— Давай го. . . казва Кирил.

Кантонерът се обръща към малката постройка край барьерата и вика:

— Готово!

От катона излиза Жената и се приближава към самосвала. Тя познава Кирил и маха с ръка:

— А, при тоя не ща!

— Гледай щура жена — ядосва се кантонерът. — Това е барьера, ма!

— Друг ще ми спреш — опъва се Жената. — За едно шише ракия мене на рейса щяха да ме качат!

— Е, що си дошла тука! — вика ѝ докачен кантонерът.

Кирил почва да губи търпение, казва:

— Хайде, сядай, че бързам!

— Ти трай! — махва му с ръка Жената да мълчи и се обръща към кантонера: — Оня ден ме излъга, че имало катаджии на разклона. Знаеш ли що път съм бършила пеша.

По шосето се задават камион и лека кола.

Кой зане защо, Жената веднага се снишава зад торпедото, заобикала колата, отваря вратата, хвърля бохчата си на седалката, а самата тя се свива долу, да не я видят от преминаващите камиони и коли.

Барьерата се вдига. Жената чува, че камионът е отминал, и се надига боязливо. Оглежда се и сядва успокоена на седалката. Самосвалът преминава прелеза и се устремява по шосето.

— Аз съм за Плевен. Къде да те сваля?

— В едно село.

— Кое село?

— Морава.

— Знам го.

Двамата мълчат.

— Горещо — казва Кирил.

— Горещо — съгласява се Жената и посяга да отвори прозореца.

— Не го пипай! — скастрия я Кирил — Става течение

— Ей, ще те духне малко. Голяма работа.

— Ако вземе всеки така да отваря, все със схванат врат ще ходя.

Изведнъж Жената отново се свива ниско долу.

— Спри! Спри тука!

— Какво има пак?

— Няма да минаваш край фабриката!
— Че откъде да мина! Бързам, не разбра ли? — ядосва се Кирил.
— Не знам, ти знаеш. . .
Самосвалът изминава още стотина метра по шосето, свива и хваща ширналия се между
царевиците полски път.

Жената се надига и сяда отново до Кирил.

— Жадна съм.

— Има шише там! — показва и Кирил торбичката, която виси отзад.

Жената сменя торбичката и вади празно шише от вермуг.

— Няма.

Самосвалът спира до чешмата, която се намира в дъното на падината между два склона.
Кирил слиза първи и отива с шишето до чучура. Изплаква шишето и го налива. Жена-
та застава до него. Кирил и подава да пие първа от шишето.

— Не ми е сладко тъй — казва тя и се навежда да пие.

Кирил се пресяга, бръква под роклята и и я хваща за бедрото. Жената се извърта и
се изправя.

— Не ме барай де! Нали виждаш, пия!

И пак се навежда да пие, пак Кирил я хваща за бедрото.

Жената се изправя и го блъсва яростно:

— Спри де! . . . И животното не се закача кога пие!

Той залита назад, изпуска шишето и то се сгупва от случаен камък в тревата.

— Нищо не е, шише, не е чаша. Виж, ако беше чаша. . .

— Какво! — хваща я за ръката Кирил и се опитва да я привлече към себе си.

— Друго е . . . — Жената отстъпва, защото разбира намеренията на Кирил.

— Какво друго? — казва Кирил и отново посяга да я хване.

— Нищо . . . — отстъпва Жената — Нали бързаш?

— Бързам — Кирил върви по петите ѝ

— Качвай се! Хайде де!

— Ще се кача. . .

Жената се качва в кабината, но Кирил не минава от другата страна, а се намъква от
същата страна, от която се качва тя.

Жената се опитва да се измъкне през другата врата, примъква се до седалката, но
Кирил я хваща през кръста и я дръпва рязко към себе си. . .

Летният ден крачи по полето, жито зрее отстрани на пътя, край чешмата тъмнеят
призрачно бъз и маточина. . .

В Морава самосвалът се задава по улицата и спира пред дома на Жената.

Къщите са ниски и спретнати. Няколко магарето се гонят по голямата поляна наблизо.
Жената слиза от кабината. Кирил и подава бохчата и тя я отнася до оградата. Жената се
върща бързо.

Загърбва се и вади от пазвата си малко портмоне.

— Недей! — казва Кирил

— Ти ги вземи, тебе ще ти ги дирят.

— Аз не съм таксиметър.

— Де да те знам какъв си — И оставя една петолевка върху седалката.

Кирил натиска газта, колата полита и отворената врата се затръшва с трясък.

— Лъжеш — казва високо Владо Минчев — Аз звънях! И в единадесет звънях,
и в дванадесет. Звънях ли? — обръща се той към техническия Аврамов.

— Звъня.

— Ненчо беше там. Аз до два часа го държах тебе да чака! . . . Къде беше?

Кирил мълчи. В канцеларията на Владо Минчев са още Петко Николов, а на вратата
слушат разправията група шофьори от ДАП

— Съсипа ни деня, бе Кире — обажда се Пешо, че и утрешният отиде. Да беше казал
сутринта друг да пратя.

— Ще кажеш ли къде беше? — пита отново Владо Минчев.

Кирил мълчи.

— На къщата — обажда се с усмивка Аврамов.

— Ще му дам аз една къща и едни кирии ще му дам аз! — вика Владо Минчев —
Пиши Аврамов! Пиши му заповедта. От утре никакъв зил! На пикапа на Бончо. Бончо
да мине на зила!

— Ами сега? — възкликва уплашено Мария.

Тримата — Кирил, Мария и така Дена — са седнали около масата в стаята.

— Ти да мълчиш! — казва на Мария така Дена. — Жените в мъжка работи не се-

бъркат! . . . Ама така де! . . . — обръща се към Кирил тя: — Прихванали го — прихванали го, ще почакаш да му мине, пък ще му се примолиш. Човек е — ще те разбере. Ще му кажеш, другарю Минчев, така и така, къща вдигам, малко дете имам, другото на село го държа, място нямам, под наем съм, хазайката сина си уволнява наесен, трябва да опразвам. . .

Кирил поглежда към Мария.

— Иначе как ще се оправяте без колата, не знам — продължава хазайката — Пясък нямате зрънце. Желязото, като го гледам, и то до никъде. . .

— Ами дограмата, како Дено! — подсеща я Мария.

— Ти да мълчиш! Казах ти! . . . Цимета утре с какво ще го вземеш?

— Пешо, като има кола, все едно, че Кирил има — обажда се пак Мария.

— Не е то все едно — възразява така Дена. — Едно е да я имаш пред къщи, друго е да ходиш да се молиш на тоя и она. Че кандърми, че сухо, че почерпка, я като я имаше колата — врът-врут и готово!

— Не си права, како Дено — казва Мария. — Пешо лев не ни е взел човекът.

— Абе не е взел той, ама Димитрина като заяде с ония редките зъбета... Ей така е! — Хазайката показва свит юмрук. — Маре, казах ти. Онуй змииче, дето ти се показва на кафето. Тя е! От нея да се пазиш! Мене слушай!

— Стига ма, како Дено! — засмива се Мария.

— Задушно, бе — изправя се тежко Кирил — Постели отатък, че съм каталясал.

— Да не е влажно?! — пита Мария.

— Влажно?! . . .

Между четирите стени в стаята в новата къща Мария приготвя леглото за Кирил. Две рогозки, върху рогозките черга, а отгоре одеяло. Кирил свлича панталоните, хвърля куртка върху струпаните в ъгъла дъски и се пхва под завивката. Мария се намества след него и притихва, свряла глава до рамото му.

— Чу ли я Дена какво рече! — пита Кирил.

— Ох. . .

— На теб казвала ли е, че трябва да опразваме?

— Не е.

— Май нарочно подметна.

— Знам ли я. . .

— Втората плоча минем ли, няма страшно. Измазвам една стая и се нанасяме.

— Не вярвам да ни изгони.

— То и аз не вярвам, ама. . .

Пауза.

— Кире. . .

— А?

— На пикапа как ще бъде?

— Бончо под двеста не падаше. И отстрани си докарваше.

— По колко?

— Още толкова, че и отгоре.

— Значи няма да е лошо?

— Никак даже.

— Ох. . . Че на мене, като ми се е свило нещо тука. . .

Пауза.

— Уморен ли си? — пита тя. — Да остана ли?

— Както искаш.

— Ще остана още малко.

Малка дърводелска работилница с банциг. Машината и дървенията са под навес. Сух старец с брезентова престилка размества наредените в ъгъла ковчези. В дъното се откриват затрупани с талаш врати и прозорци. Кирил прескача ковчезите, за да се добере до своите врати и прозорци.

— Две врати още и два прозореца — казва старецът.

— Че прави ги!

— Материалът свърши.

— Как ке е свършил толкоз материал! . . . Кой те знае колко души си уредил с моя материал!

— С тез неща майтап не бива — казва старецът укорно и почуква на дърво.

— Сега аз мукавени врати ли да туря?

— Няма. . . Иди отатък при художника бай Симо Катенаря, нали го знаеш? На него му хартира един материал чамов. Ти му речи, че как от мен си научил, че в Каменец на

Крушевите вчера дядото го изпратихме, ама и бабата, като я гледам, и тя пътничка. .
Те ще искат паметник, щото са грешни. Знам ги аз. И пари имат. . .

Нисък, задънен от три страни с бали слама, навес. Иззад балите се измъква странично бай Симо — дебел, с асматично дишане. Облякъл е някакъв черен костюм (доста износен). бяла риза и връзка. Разхлабва връзката, защото му стяга, и казва:

— Аз на дъщерята за къща го взех, ама тя дарение не ще. Аз и давам половината си двор, тя не ще дарение, ами да и го продам, по-малко щяла да плати за прехвърлянето.

Двамата се качват в колата и тръгват.

— Пък аз не ща да го продавам, щото с оня мошеник, зетя, кои ги знае дали ще се доведат, а като се разводят, той механически лапва половината имот. А дарение ли е, на!

— Е, аз земя давам, материал давам, че и прехвърлянето да и платя! Е, няма да го платя! . . То даваш, даваш, ама то край няма! . . Та материала ще ти го дам аз, ама когато те повикам, тук да си! Щото знаеш каква работа е, умряло не чака.

Пикапът е навлязъл в Каменец.

— Спри — казва бай Симо — Тук са Крушевите. Ти ме чакай.

Бай Симо затяга възела на връзката си, пооправя костюма, придава си опечален вид и се запътва към портата.

Кирил вади папката с документите и започва да си попълва пътния лист.

Към колата се приближава Мургавия. Вижда Кирил, връща се малко и поглежда номера на колата.

— Де го, Бончо бе?

— Аз я карам таз кола.

— Гледам на Бончо пикапа, пък шофьорчето друго. — Мургавия се настанява до Кирил в кабината и казва: — Хайде да ме караш!

— Заеи съм.

— Аз плащам.

— Всички плащат.

— Аз двойно плащам.

— Ама бързо — поставя условието си Кирил.

— Бързото от теб.

Кирил разтваря пътния лист и почва да пише:

— Какво ще караме?

— Багаж. . . не е много, не бой се. Дрешно е. . . една бохча и една жена. Толкоз — приключва Мургавия.

— За къде да пиша.

— Морава пиши!

Кирил вдига очи от пътния лист.

Колата спира на същата поляна в края на село Морава, пред къщичката, където Кирил остави жената.

До оградата се изправят старец и старица. Мургавия отива при тях и ги заговорва. Старецът не го слуша, а оправя чула на вързаното магаре, навежда се и прибира в ясличката разпиляното сено. Старицата гледа Мургавия в устата, а той говори ли говори.

Кирил не им чува приказките.

В гласа на Мургавия се долавя молба. Той измъква от джоба си портфейл, изважда няколко едри банкноти и ги подава на стареца. Но старецът не сваля ръце от гърба на магарето и клати глава - не иска да ги вземе.

Кирил се решава и слиза от колата. Приближава се до старците и Мургавия и казва:

— Хайде, че ме чакат. Клиент имам.

— Трай ти! — подмята през рамо Мургавия.

Той предлага още няколко банкноти.

Пердето на едното прозорче трепва. Мярва се уплашеното лице на Жената.

Старецът клати глава, не посяга, но старицата се пресяга и алчно дръпва парите. После влиза в къщата и изнася бохчата на Жената. Връща се отново и излиза, като води за ръка дъщеря си.

Кирил и Жената мълчаливо се споглеждат.

Кирил се обръща и тръгва към колата. Мургавия хваща жената за ръка и я повежда. Хвърля в пикапа вързоп, тупва жената по задника да се качва и изчаква, докато я види да седне. След това се тръшва на седалката до Кирил и казва:

— Давай обратно в Каменец! — и поглежда назад през прозорчето дали жената си седи на мястото.

Колата лети по разбития път. Мургавия подскача на седалката и от време на време думка главата в ниския таван. Това не му пречи да люпи семки.

Неочаквано Жената отзад запява. В песента и има и страст, и отчаяние.

Мургавия започва да си тананика мелодията. Бяга колата по опъналото се в равнина-та шосе. По едно време Мургавия също запява с цяло гърло. Само че Жената отзад млъкав, не иска да пее една песен с него.

— Пей — вика Мургавия и думка по стъклото.

Жената мълчи.

— Пей, мари!

Жената продължава да мълчи.

— Мълчи — съобщава на Кирил Мургавия. — Как да не биеш такова? . . Бий го таквоз, да му дойде акълът в главата!

Кирил мълчи.

— Жената трябва да знае на кого яде хляба. . . Не е ли тъй? — пита Мургавия и сам си отвръща — Как да не е. Тъй е! . . и неочаквано казва: — Аз тебе съм те виждал някъде.

— Може.

— Виждал съм те, ама не знам къде. Аз съм така — един човек видя ли го, край! . . Най ме мъчат продавачките, срещна я на улицата и после цял ден си блъскам главата къде съм я виждал. . .

— Нас шофьорите много ни знаят.

— В тухларната да си идвал?

— Там си ме виждал. Уреждах тухлите. Сега до цигли съм опрял.

— Ще те оправя, бе! — казва великодушно Мургавия. — Тебе как те викаха?

— Кирил.

— Ще те оправя бе, Кириле! Аз съм началника на пласмента — казва годро Мургавия. — По съм голям от истинския началник. Кажеш ли, искам цигли, парите тука. . . Мургавия паказва малкото джобче на доченката си — циглите у вас. . .

В Каменец пикапът спира пред къщата на Мургавия.

Жената вдига вързоп с дрехите, слиза от колата, отива отпред откъм страната на Кирил и се куква да чака мъжа си да слезе. Зяпнала е Кирил, сякаш не е виждала шофьор.

Кирил не смее да извърне глава към нея.

— За пет минути може да е, ама ще слезеш — казва Мургавия и слага ръка на Кириловото рамо.

— Не мога. Дай да оправим сметката и да бягам.

— Кириле, обиждаш ме, значи. — Мургавият вади портфейла и подава на Кирил една десетачка.

— Не си прав. Викаш, бързото от тебе, аз ти свърших работата, ти сега. . .

— Съгласих се! Съгласих се! Обаче обещавах, идваш. . .

— За циглите, нали?

— Няма да ме търсиш. Аз ще ти ги докарам.

— Фактура трябва ли?

— Ние с фактури не работим — усмихва се Мургавия. — Цени държавни. Хайде!

— Хайде — поглежда към Жената Кирил, включва на скорост и отминава.

Мургавият и жената остават на пътя.

— Кирил ли го викат тоя? — пита Жената.

Мургавия не ѝ отговаря.

— Кирил — изговаря гласно името Жената и се засмива.

Мургавия трепва от смеха и вдига ръка да я удари отзад, но се сдържа.

Кучето, което е пуснато на „трамвай“ из двора, притичва и радостно се хвърля върху Жената. Тя го мила по главата, но Мургавия ритва злобно кучето и то със скимтене се свира под дървата в сайванта. И отново бута Жената да върви към къщи.

Пред вратата се навежда, изважда ключа от галошите и отключва.

В долната част на кухненската врата е разбита дупка. Подът е отрупан с дъски. Мургавия отключва катинара, отваря вратата на кухнята и вдига от пода един малък сатър. Жената сяда на леглото с вързоп, сякаш пътува нанякъде, и трябва малко да почака. Мургавият не и казва нищо, а оставя сатъра на масата, включва електрическата печка, слага тигана на колелото и сипва малко олио. Изважда от малка кошничка няколко яйца и пита.

— Със сирене ли ги искаш или с кромид?

Жената мълчи.

— Чуваш ли, тебе питам?

Мургавия налива в две чашки ракия, тропва своята на масата, надига я, но в последния миг се отказва да пие. Жената го гледа и мълчи.

Мургавия се обръща към нея. Приближава се до Жената, а тя завира лице в бохчата и слага ръце на главата, за да се запази от ударите.

— Не си ли гладна?

Жената мълчи свита.

— Не си ли гладна ма! Това ми кажи! — Мургавия я хваща под мишниците, изправа я на крака, бохчата пада в краката им.

Жената виси в ръцете му, извила глава настрани.

— Няма да те бия — казва Мургавия. Няма да те бия! — И я разтърсва. — Само кажи — гладна ли си, искаш ли да ядеш! Две думи кажи! Не искам да те бия, не ща. . .

Жената мълчи.

— Не искам да те бия, ма! Не искам! Не искам — почва да я тресе Мургавия и я зашлепява с все сила.

Жената се плъсва на леглото и веднага се свива на кълбо, за да се предпази от следващите удари. Лежи с гръб към него. Мургавия сяда на леглото, после приляга до гърба на Жената, прегръща я, завира лице в косата ѝ на тила. И неочаквани ридания разтърсват раменете му. . .

Складовото помещение на строеж. Пешо и Кирил изнасят на гръб последните две торби цимент.

— Готово — казва строителният техник Цанко.

— И една за мене — обажда се кака Дена.

Не може, Денке, страх ме е — казва Цанко.

— Ама тя е за мене бе, Ценко — казва му мило, своински кака Денка.

Двамата хващат от две страни торба цимент и я понасят навън.

— Двайсет имаш да ми даваш — говори ѝ Цанко, като открито се заявява с кака Денка Тая двойно.

— Тройно бе, Цанко. Ако речеш за всичко тройно. А да те видя! Че мен какво ми е! Навън Кирил поема торбата и я подава на Пешо да я намести в самосвала. Привечер е и из строежа не се виждат никакви работници.

— Тази си е моя — казва кака Денка. — Да не ми я спукате!

— Аз ще я свърша тая работа — обажда се Цанко.

— Вардете ме, вардете ме! — почва да се превзема кака Дена. — От тоя ме вардете! — Тая вдига крак да се качи в кабината на самосвала, а Цанко я подхваща отзад, за да и помогне.

— Шт и ти! Ще ми докараш милицията! — кара ѝ се Цанко.

Цанко се качва след кака Дена в кабината и сяда до нея. От другата страна се качва ешо.

— Стой на страна, гъдел ме е! — обажда се кака Дена.

Самосвалът излиза от строителния район на новата градска болница.

Самосвалът е спрял със задницата към гаражите на новата къща. Торбите с цимент са внесени в гаража. Кирил заключва вратата

Пешо се мие на чешмата в двора.

— Димче — казва на Димитрина Мария. — Ей за Пешко чиста кърпа. Ама защо с тоя сапун, Пешо? Той е за чиниите. Вземи „Мимоза“ — подава тя нов сапун, но в последния момент се досеща и казва: — Не вземай! — и оставя сапуна в сапуньерката. — Държим го вътре, че кокошките го кълват.

— Маре, да знаеш как ми се е приляла воденичка от пиле — изказва бременното-си желание Димитрина.

— Утре ма, Димче, утре ще ти оскубя едно.

— Недей го скуба, че си пълня една възглавничка. Аз сама ще си го заколя.

— Ох, лисичката ми, о! — трие се с кърпата Пешо и поглежда към Жена си, като поклаща глава.

Откъм къщата се чува гласът на кака Дена.

— Маре, дай една бира, че Цанко е жаден!

Под масата в двора кака Дена и Цанко са седнали на масата един до друг.

Бирите са сложени в кофи до чешмата да се изстудяват. Тримата взимат по няколко бири и се запътват към масата под асмата.

Някой думка от вътре по капака, водещ към мазето.

— Маре — обажда се Кирил отдолу, — защо си ме затворила?

Мария вдига капака и Кирил показва глава.

— Не съм те видяла кога си слязъл. Рекох да не падне някой да се пребие.

Кирил излиза от мазето с тенекия сирене в ръце.

— Защо я вадиш, аз имам нахиснато — казва Мария.

— Ами за... — сочи с глава към масата Кирил.

— За кого? На Димитрина утре пиле ще нося.

— За бай Цанко.

— Че нали му го плащаш по шест лева торбата — чуди се Мария.

— Ами тръбите? Нали пак до него ще опра.

Мария се примирява с положението и затваря капака.

— Ти му я занеси — казва Кирил.

Мария вдига тенекията и я оставя при насядалите около масата.

— Бай Цанко — казва Мария, — вземи, че да не ни забравяш! Това в чиниите напред ти е същото! — и с усмивка оставя тенекията до стола, между него и кака Дена.

— Че той не може да го изяде за цяла година ма, Маре! — смее се Димитрина.

— Бай Цанко в тенекията сам няма да бърка — казва Пешо.

— Не се задявай със стария човек, Пешо — казва Дена.

— Много е, Кире — казва бай Цанко.

Но Димитрина веднага се намесва:

— А, то нищо не му струва на него, взима ги от мандрата без пари. Има една Неда там все не може да брои. Има ли курс от мандрата за Плевен, все една тенекия повече, как веднъж не излязоха по-малко.

— Срешило момичето — обажда се Пешо.

— Тя нека с теб да сгреша, пък да видиш! — заканва му се Димитрина.

Мария прегръща Кирил и казва:

— Не ми е такъв Кирил, знам си го аз. Тя да греша със сиренето, пък аз знам кога да ревнувам.

Надгробна плоча. Оставени са две овални дупки за портретите. Буквите са издълбани и изпълнени с бронз. „Еньо Х. Крушев“ и отдолу „род. 1901 — поч. 1977“. Надгробната плоча леко се полюлява. Когато се отдалечава достатъчно, отдолу се виждат два крака. Плочата носи Кирил, подложил гръб под нея. Оставя я на ръба на каросерията на пикапа и заедно с бай Симо я слагат да легне върху розовката.

— Отдолу съм оставил място за бабата. Тъй поръчаха — казва бай Симо. — Леко сега, щото този камък е русенски, слаб е и трябва да се пазя.

Пикапът навлиза в село Каменец.

— Така е по-направо — сочи бай Симо.

— И отсам може.

Колата спира пред къщата на Мургавия и Жената. Кирил вижда Жената да изнася от хамбара кош за носене на сено. Натиска клаксона, но Жената само го поглежда през рамо и отива да заключи вратата на къщата. Вдига от земята дълъг прът, нарамва коша и тръгва да излиза.

Кирил отново натиска клаксона.

— Какво? — пита го Жената.

— Мъжът ти в къщи ли е?

— Търси го във фабриката — казва му троснато тя. — Аз цигли не продавам.

Жената излиза на пътя, минава покрай пикапа и тръгва напред.

Кирил включва на скрот и профучава покрай нея.

— Не така, ще съсипеш камъка! — хваща го за ръката бай Симо. — Нали ти рекох, че е слаб!

Малко селско гробище с порутена ограда. Кирил и бай Симо се изправят да починат малко. Те поставят камъка на гроба. Три жени в черно са коленичили до гроба, а едната от тях нарежда.

— Еньо, Еньоо, какво беше туй сърце твойто, че кога Сема на Постолювите го застисна колата със снопите, ти взе, че впрегна младото конче, дето още не беше впрягано, и го откара на доктора!...

— Еньоо, Еньоо!... Дето ти беше доброто, там ти беше и зеира... кога се Цвета заже-ни, ти обеща германската жетварка, пък сетне не даде жетварката и людските ора я уби-хаа!... Ей я де е легнала до тебе...

Кирил не слуша жените, а гледа отвъд гробищната ограда, където Жената е разстлала нещо по земята и брули с пръта сливи.

Жените пренасят до камъка застлана с месал дъска и наредено върху месала ядене. Първата оплаквачка (види се по-близка на починалия) казва:

— Бог да прости греховете им...

— Бог да прости — обаждат се като ехо другите жени, като сръчно и бързо се прекръстват.

Жените отмятат кърпите, с които са покрили тавите, и почват да сипват в салфетки на бай Симо и Кирил.

— Бог да прости — подава на Кирил салфетка с жито, сладки и карамелче една от оплаквачките.

— Бог да прости — казва вместо Кирил бай Симо.

Оплаквачката подава и на бай Симо.

— Булка, ела да вземеш за бог да прости! — вика на Жената една от оплаквачките.

Жената се приближила и поема с две ръце салфетката, поднася я към лицето си и лапва житото. После поглежда към Кирил, който стои със салфетката в ръка, без да яде.

— Дай твоя — казва Жената и преди Кирил да разбере за какво става дума, тя с крадлив жест грабва карамелчето му и му дава гръб — все едно, че нищо не е било. — Карамела най-го обичам.

— Карамел му? — пита Кирил лавкаджийката.

— Имам.

— Дай една кутия — хвърля ѝ парите Кирил.

Той взима кутията, обръща се и вижда към него да се приближават двама власи. Старият е запасан с пояс. В пояса стърчат затъкнати бургии и дръжки на ножове. В двете си ръце той носи по два котела. Другият влах носи още толкова.

— Тръгвай да ни караш! — казва безцеремонно старият влах.

— Вървете на плацата. На се научихте...

— Ти плацата я остави — не е за нас тя!

— Колко?

— Сто и петдесет — казва старият влах.

— Не!

— Двесте! — предлага делово влахът. — Дявол си!

— Парите.

Влахът му подава приготвените пари и казва:

— Половината после.

— Хайде сега по-пъргаво — нарежда Кирил. Влахът понечва да се настани до него но той го спира: — Отзад, отзад!

Пикапът излиза на разклона на Каменец. Кирил свива към селото.

Старият влах чука по стъклото и вика:

— Ей, що оттука бре?

Кирил му прави знак да си трае.

Пикапът минава бавно край гробищата на Каменец. Малко по-нататък Жената брули сливи. Кирил натиска клаксона, за да я накара да се обърне.

— Казах ти — вика му тя. — За диглите на фабриката!

И продължава да брули, Кирил слиза и се приближава. Усецайки го зад гърба си, тя почва да брули още по-усърдно.

Сливите се посипват по разстлания полиетилен. Кирил хвърля кутията при сливите в краката ѝ.

Жената вижда кутията и спира да брули. Поглежда към Кирил, но той се обръща и тръгва назад към колата. Жената коленичи, нагребва малко сливи в полите на роклята си, слага отгоре карамелите и се запътва към пикапа.

— Дай си шапката!

Кирил подава захвърлената под седалката смачкана шофьорска шапка, жената изсипва вътре сливите, после отваря шкафчето в кабината и пита:

— Що не си ми купил цигари?

— Забравих.

— Аз каквото ти кажа, добре да го помниш!

— Ще ти! купя.

— Имам си пари за цигари. Аз съм богата! И още толзкоз ще стана. Слива бруля, на ден по-каче пълня. Люта ракия ще стане. По три лева кило. И да не ги отворя, по четвърт вода ще турям. А напърви му сега сметката. С чешмяна вода спалня ще купя. Че и отгоре ще му остане. Да ме купува, като му бягам.

Жената се качва в колата и тръгва вратата.

— Карай!

Кирил включва на скрост. Тръгват.

— Би ли те? — пита той.

Жената развива едно карамелче, после повдига роклята и му показва насинения си крак. Кирил се пресяга и слага ръка върху насинето.

— Боли ли?

— Не. Сега не боли.

Колата е спряла в началото на заможното село. Власите снемат от каросерията по две харанини, слагат ги на раменете си и минават отпред при Кирил и Жената. Кирил пише нещо в пътния лист.

— Слушай сега — казва старият влах. — Ние тръгваме през селото да продаваме, ти ще излезеш на другия край, ще се скриеш от пътя и ще чакаш. Чакаш час и сетне още десет минути, не дойдем ли за това време — бягаш със стоката!

— Аз какво да я правя?

— Ще я стовариш у вас. Ни хляб искат араниите, ни вода им трябва. Ние ще дойдем да си ги приберем. И да знаеш, в четвъртък през нощта ще ходим по троянско да караме два казана за ракия. Назад ще вземеш една свиня. Аз съм я спазарил. При бай Стойко джамбазина е, там ще се чакаме, ако нещо, да не вземеш да пициш?

— Защо през нощта? Не е ли късно?

— Не е — казва влахът сериозно, — тогава и милицията заспива.

Кирил и Жената сядат в колата. Пикапът е спрял в противоположния край на селото в сянката на задрямалата зарзала.

— Е, колко ще трябва да ги чакаме сега? — пита Жената.

— Час и после още десет минути — усмихва се Кирил.

— И тъй ли ще ги чакаме?

Двамата прескачат паднал плет и нагазват в буренлив двор. В долния край на двора има купа люцерна. Те се скриват зад купа.

Една баба с коза и затыкната на кръста хурка повдига чергилото на пикапа. Оглежда вътре, измъква една харания и я опипва.

Козата се дръпва, бабата изпуска харанията и тя издрънчава по камъните.

Кирил се показва иззад купата.

— Ей, момче — подвиква бабата — твоя ли е колата?

— Моя, бабо. С едни власи сме.

След него излиза Жената.

— Продавате арании?

— Да.

— А по колко ги давате?

— Власите казваха по тридесет, ама и на двайсет и пет ще са съгласни.

— Тъй ли! Че то не е лошо тъй! Че къде ги? — пита бабата и оглежда котела. Обръща го наземята и стъпва върху му. — Добър е. Къде ги търговците, думаш?

— Нататъка са.

Бабата вдига котела и тръгва напред.

— Бабо, не може така — казва Кирил и хваща котела.

— Той ще бъде, тоз си избрах аз — казва бабата и тегли котела.

Кирил пуска, връща се назад и пали колата.

Старият влах се измъква от една портичка с един непродаден котел.

Насреща му се задава мъж с костюм и връзка. Влахът обръща глава към дуvara, гледа да мяне незабелязано, но е ясно — няма къде да се скрие.

— Ти какъв си? — подвиква му мъжът.

— Никакъв — извърща се влахът, — а ти какъв си?

— Пълномощник съм на селото.

— А, кмете! Отскоро трябва да си — ха ди ти е честито! — и подава ръка да се ръкува — Ние стария кмет се знаехме.

По улицата върви бабата с козата и котела, а след нея пикапът.

От близката портичка се измъква другият влах — и той продал един котел.

— Я ела и ти тука! — подвиква му пълномощника.

Влахът се суети, понечва да тътри в обратна посока.

— Ела, ела, ела да ми кажеш какво правите в селото?

— Ние ли?... Нищо... Продаваме арании.

— Търговия правите. Незаконна търговия, значи!

— Каква търговия бе, бател! — усмихва се невинно старият влах — Халал ги даваме на хората, да ни споменават.

— И за какво го давате това?

— Виж, екстра бакър е... То си е чист бакър!

— Изпечена с киселина ламарина — казва пълномощникът.

Власите се дърпат, но мъжът хваща дръжките на котлите. Тримата вървят — пълномощникът в средата и власите от двете му страни — всеки хванал по една дъга от дръжките на котлите.

Насреща по улицата се задават бабата с козата и пикапът.

— Няма бе, бате, няма друго!...вика влѣхът, за да го чуе Кирил.

Кирил спира нерешително. Бабата с котела отива при тримата.

— Вие ли, баби, продавате араниите? Айде, че и сестрата сигур ще вземе — улавя за пеша на палтото стария влах тя.

— Не сме ние, ма! Това е сичкото — крещи другият влах и маха с ръце — прави знак Кирил да изчезва.

Кирил разбира и поглежда към Жената.

Тя се усмихва.

Колата с рев прелита покрай пълномощника и власите, дрънчат котлите отзад. Власите се смеят, бабата тегли козата си, пълномощникът се мъчи да види номера на колата...

Пикапът е спрял в дъното на изоставената каменна карьера.

Изпод брезента слизат Кирил и Жената, разделят се, за да влязат в кабината.

Привечер. На паркинга пред мотела между няколко чужди коли и камиони се мъдри пикапът на Кирил.

Кирил и Жената са седнали в ресторанта на мотела. Приближава се келнерът и пита:

— Какво ще обичате?

Кирил отгръща менюто. Жената пали цигара и изпуска шумно. Келнерът я поглежда зачуден.

— Каквото яде той и аз такова ще ям — съобщава му тя.

Кирил се връща към началото на менюто и казва:

— „Шатобриан“ за двама.

— Нещо за пиене?

— По една гроздова — без да се замисли, казва Кирил.

— Повече хляб донеси — казва на келнера жената. — Той този за кого по-напред

Келнерът отново я изглежда и се отдалечава мълчаливо.

— Какво е това, дете ще го ядем?

— И аз не знам — вдига рамене Кирил. — Ще го видим...

Жената събува сандалите си под масата и вмъква босите си така между краката на Кирил.

Кирил я поглежда.

„Шатобриан“ за двама, две гроздови и много хляб нарежда келнерът върху масата.

Жената поглежда ту „Шатобриана“, ту Кирил.

— Нещо за десерт? — пита келнерът.

— Кое е най-скъпото? — поглежда го Кирил.

— „Сюрприз“.

— Давай!

Към мотела приближава самосвалът на Пешо и паркира до Кириловия пикап. Шофьорът излиза от кабината и търси да види приятеля си, без да го забележи, че е до самото стъкло.

Пешо обгръща с очи ресторанта. Става тъмно. Туш.

Пламтящият десерт преминава през заведението и стига до масата на Кирил, лампите светват.

Пешо вижда приятеля си. Жената. И веднага се дръпва, преди двамата да са го забелязали...

Излезли са пред ресторанта. Пред мотела са.

— Много пи — казва Жената — Как ще си ходим? — Много пари потроши, Кириле — казва Жената. — Да бяхме спали в колата, а?

— Ще видиш какво ще става сега...Седи мирно! — натиска я да седне на пейката под лампата той.

Кирил несигурно се намъква в широко отворената врата.

— Стая с две легла искам — казва той.

Администраторката вдига глава от книгата.

— Нямаме...

— Имате! — казва Кирил и поставя пред нея двайсетоледова банкнота.

Жената отмества книгата натсрани.

— С кого ще спите?

— Сам. Не ща да ми хъркат разни чужденци...От Белгия идвам.

Администраторката му подава ключа:

— Направо, в дъното, вдясно...

Кирил се е навел от балкона на първия етаж и протяга ръце. Жената се хваща за едната му ръка и той я изтегля горе. Побутва я да влиза бързо в стаята, затваря балконската врата и дръпва завесите.

— Сега това като е мотел — шепнейки заговорнически Жената, — какво му е различното от хотела?

Кирил се усмихва.

— Щото аз в хотел никога не съм спала.

— Ами... — почесва се Кирил. — В хотела се влиза през вратата, а в мотела през балкона!

— Шо ми се смееш? — пита Жената, без да се докача.

Жената оглежда стаята, белотата на възглавниците, отпуска се внимателно върху леглото и почва като дете да се друса.

— Жадна съм.

— В банята има.

Кирил ѝ светва лампата и тя влиза в банята. Пуска студената вода, подлага шепа под крана и чака. Но вместо де потече от крана, върху гърба ѝ шурва студена вода от душа. Жената изпищява изплашена.

— Какво викаш? — нахълтва Кирил уплашен, вижда мокрия ѝ гръб и се засмива. Премества ръчката на душа и водата потича от крана. — Пий сега.

— Ръждива е тая вода — мръщи се тя.

Изправя се и дърпа с ръка залепналата за гръба и рокля. После подхваща отдолу и я съблича през главата.

Хвърля я през отворената врата в стаята.

После, без Кирил да забележи, премества ръчката.

Водата от душа намокря и него.

— Намокри ми паспорта — казва Кирил и бързо изважда портфейла със затъкнато вътре гребенче.

Оставя го върху тоалетната полица.

— Че що си го не държиш в къщи? Тъй ще го загубиш.

Двамата се прегръщат. Жената взима сапунчето от лавицата и му насапунисва косата. Измива му косата и с гребенчето се заема да прави различни прически. Ту вдига косата му нагоре, ту я разделя на път по средата, ту на път отстрани... После го избърсва с пешкира. И отново го сресва. Един зъб на гребенчето се отчупва. Жената гледа нащърбен гребен и казва;

— Да го хвърлиш този гребен. Много е лошо това, много е лошо да се счупи...

Мария и Димитрина са седнали в двора на детската градина, Мария е в престилка на възпитателка. Около тях децата си играят, подвикват, крещат...

— Може чужденка да е била ма, Маре — казва Димитрина. — Боса щом е в ресторанта. Аз нали видях една такава. Боса беше и с гривна на крака... Чакай, той сутринта пари даде ли ти?

— Даде ми.

— Значи, нищо няма — казва успокоена Димитрина и пита любопитно. — Колко ти даде?

— Шейсет.

— Ма много ма!... — възкликна с искрена завист Димитрина — Пешо от черно не може да ги докара толкова за седмица.

— Той нали ги е видял да си говорят? — пита Мария.

— Говорили са си и са пили.

— Е как ще си говори Кирил с чужденката! — казва Мария и млъква съкрушена.

Нощ. Районът на гарата се осветява от неонов лампи. По уредбата на гаровата служба се чува:

— Янко, дръпни свищовската композиция на четвъртия коловоз и изтегли ловешката от пети на пъви!... Ревизор вагони Пешев да се яви при началник гарата!... Ревизор вагони Пешев да се яви при началник гарата! Немедлено.

Пешо и Кирил се спират до наредените на фигури траверси, вдигат с усилие една на раменете си и поемат в сянката на оградата.

— Боли туй рамо и туй то — казва Пешо и прехвърля траверсата на другото рамо. — Ударих го в коша оня ден....

— Да не я хвърля утре в колата, ами да се мъчим сега. Можеш ли ми каза защо ти е то-

ва дърво сега!

— Защо ми е, знам ли защо! ...Да се намира...Димитринка ще ражда. Ще ми се да наглася добри разпалки за зимата, да драсне и...Търсих на старо нафтова печка, ама никой не продава...Мислих радиатор да купя, ама то както току гасне токът вечер — бебе гледа ли се!...Абе каква беше тая вчера в ханчето?

— Клиентка.

— Внимавай — казва Пешо, — всички ги вършиме тия работи, ама ти ресторант!... Не си се прибирал нощес. Ще те види някой и после иди се оправяй. Добра ти е жената, Кириле...Само добро сме видели и двамата от нея, помниш ли кои ме отказа от оная в Плевен? Тя ме отказа. Пък Димитрина, като не искаше да хване, тя ме спря да не я парясвам...Не мога, ей!...Много ми тежи, пишман станах!...Кире, да я хвърлим, бе! Не ми трябва.

— Дигнали сме я — ще я занесем! — казва упорито Кирил. — Една работа, като сме я почнали, трябва да я свършим!

Двамата влизат с траверсата в двора на Пешо. Лампата на стълбите светва и се показва Димитрина. Пешо и Кирил хвърлят траверсата и въздъхват облекчено.

— А... — разглежда ги Димитрина. — Прибирате ли се? Че много рано тази вечер. Ресторантите още са отворени, те се прибират!

— Влез вътре — казва й строго Пешо.

— Ти Кирил видиш ли го — забравяш каква жена си оставил в къщи.

— Каква жена?

— Сляп ли си — каква!

— Кире — казва Пешо, — Влез за малко.

— Няма да влиза, ами ще си върви в къщи. Той има жена в къщи! Тая жена къща строи, дете гледа, на работа ходи!...Той по ресторантите...

— Прибирай се — крясва и Пешо.

— Какво...

— Млък! Вътре! — нарежда като на куче Пешо.

Димитрина се обръща тежко и се прибира.

Кирил излиза през непритворената портичка.

— Кире... — обажда се смутено Пешо.

— Карай — казва Кирил.

Пешо влиза в кухнята и от вратата започва:

— Ти какво си мислиш с тоя корем, ма?...Всичко да ти е простено.

— Петьо...

— Какво си зейнала? Един приятел ми остана и с него искаш да ме скараш!

— Ама той изкарва по шейсет лева на ден! — изважда един безумен аргумент Димитрина.

— Теб от туй какво ти е? А на кои години почва къща да вдига. Нямам ги е наготово жато нас!

— Нямам ги е, защото Мария е сираче и те по любов се взеха, а не като тебе!

— Ще се махна ей — говори тихо Пешо и клати глава заканително: — Ще се махна от тебе, и от къщата ти! Да не беше детото, да съм се махнал...Какво ти боде Мария? Ти не си й казвала ма!

Кирил яде мълчаливо на масата в стаята.

Мария е седнала насреща му и кърпи някаква детска дрешка.

— А пък вчера, като влязох в кухнята, то няма къде да се обърнеш — говори Мария. Аз по плана иначе си го представях. Мерих с метър, мерих — за диван място няма. Аз го искам да е като на кака Дена, за сто и десет лева — Мария сменя ръцете си под масата и ги притиска към бедрата си — да не треперят. — Мислех до мивката да го сложа, сега не знам...Пък не искам малка мивка. Искам от железните, двойните, по сто и седем-десет лева, дето са. Сложат ли такава мивка, за дивана място няма. Пък хич не ми се иска мивката да е от малките. Аз искам голяма мивка... Кире...

— М...Кирил е с пълна уста.

— Не може ли да вземем малко от антрето? Дрешник няма да правим — За какво ни е такова широко антре?

На вратата се почуква — плахо и нерешително...

Влиза Димитрина наметната с шофьорска шуба, под която се подава нощницата й.

— Какво е станало? — надига се тревожно Мария.

Димитрина й изважда сгънато на четири листче, разтваря го и се мъчи да чете: — Ки-

риле...дошла съм да ти искам прошка...Лоша бях...Лоша жена съм аз...Ти и Петър сте най-добрите мъже, щом можете да откраднете една траверса за мене...

Мария хапе устни и едва се сдържа да не се разплаче.

Димитрина вдига очи и към Кирил и казва жалостиво:

— Петър поръча да дойдеш с мене да му обадиш, както в бележката ли съм ти казала. Кирил мълчи.

Неочаквано за двамата Мария се разплаква.

— Аз ще дойда да му кажа на Петър — казва Мария.

— Да не се сърди? — пита Димитрина.

— Няма да се сърди, ти не се тревожи — хлипа Мария и побутва Димитрина да излезе.

Жените излизат и Кирил остава сам. Остава лъжицата, не му се яде, дъвчи бавно и с мъка преглъща последната хапка. Стои умислен, после се навежда напред и подпира главата си с ръце.

Вратата се отваря и кака Дена пита от прага:

— Какво стана бе, Кириле?

— Таз свиня, бате Стоене, скъпо ми я даваш, ама аз те уважавам и затуй така — казва старият влах.

— Голяма свиня е — казва бай Стоян — Тинче, айде не е ли готово?

Двамата власи, бай Стоян Джамбазина и Кирил са седнали на чардака на голяма балканска къща.

— Скоро ще стане, чичо — провиква се от кухнята Тинка — седемнайсет-осемнайсет годишно момиче.

— Де е ракията, че да наля — пита Жената.

— Дамаджанката е зад врата — казва Тинка и изтрива с опакото на ръката очите си. Тинка реже лук.

Жената измъква уплътнения с парче полиетилен царевичен кочан и надига дамаджанката, за да напълни каничката. Разлива по масата, защото не гледа в ръцете си, а в ръцете на Тинка.

— Ти как го режеш тоз лук? Не ти ли люти?

— Люти, как да не люти!

— Аз лук не мога да режа — казва Жената, — ям го, ама да режа не мога.

Жената вдига каничката, слага кърпа в камарата чинии и понася всичко това навън на чардака. Тропва ги на масата, сяда, придърпва към себе си чинията с нарязани домати, посочва домашите обилно и казва:

— Аз тъй ги обичам, с повече сол. — И лапва с ръка парче домати, да опита. — Още малко. — После вдига чашата на Кирил и казва високо: А, наздраве сега! И за добре дошли и за добре заварили! — и отпива от чашата една дълга глътка. — У-у люта пуста.

Бай Стоян не е доволен, че тя му е отнела като на домакин правото да вдигне първата наздравица, но поглежда към Кирил и си замълчава.

— Дай сега една цигара — казва Жената на Кирил. Кирил мълчи и тя казва: — Пак не си ми купил...Нали ти поръчах!

Влахът ѝ подава кутията си, а бай Стоян казва:

— Тя твоята булка и пуши, бе!

Жената поглежда към Кирил. Разбира, че той я с представил за своя жена. Влахът все още протяга кутията си и пита:

— Отказа ли се, булка? Не ти ли дава Кирил?

— Той мене за нищо не ме спира — взима тя цигара от влаха.

Влахът ѝ драсва клечка кибрит, но тя казва:

— Недей! — и се обръща към Кирил: — От тебе искам огъня, Кириле. Мръщи се още!

Хубав си, като се мръщиш. По си страшен, по си черен...Пий, Кириле, днеска е петък. Хубав ден е петъкът. Пий!

— Беля ще сториш, булка — обажда се бай Стоян. — Шофьор е човекът.

— Ха наздраве тогава! — казва Жената и изпива чашата до дъно.

— Ербап жена си, булка — казва бай Стоян. — Пушиш, пиеш, децата ти да му мислят.

— Ние деца нямаме — казва предизвикателно Жената.

— Ми за кога чакате? — чуди се бай Стоян.

— Какво ти е тебе за моите деца! — настръхва неочаквано жената. — Де ги твоите, та ме питаш? Теб нали три жени ти избягаха. Бягат, бягат...Говедата, говедата по са ти мили на тебе...Бягат я,...Все по любов бягат...И ти си бягал...Куца е била...затуй се уплаши...

— Спри се! — прекъсва я Кирил.

— И сметка си правил, че за работа не става — продължава жената.

— Слабичка ти се е видяла... Дали ще ражда помисли... Ама тя ти роди, бе! Роди ти
Какво дете ти роди!... Голямо ти е детото... Друго име носи... и друг баща му се радва...
Изведнъж бай Стоян, който досега е слушал Жената, се обръща, стиска Тинка за ши-
ката и я пита:
— Ти отде знаеш ма, Тинке! Теб кой ти каза?
— Остави детето, бай Стояне — намесва се Кирил, хваща Жената за ръка и я повли-
ча да си тръгва. — Тръгвай и ти!
— Той защо мене за деца ще пита! — дърпа се Жената. — Свинете са ти по-мили...
— Ти си пианя, ма! — крясва ѝ Кирил и я зашлепява с все сила.
— Кириле...

Телевизор — „Аз съм сънчо ида от горица...“
Малкият Мишо се е вторачил в апарта.
— Гледкаш ли, моето момче? Гледкай, гледкай, голям да порастеш! — целува го ка-
ка Дена на път към скрина. От чекмеджето измъква нещо и на връщане пак целува детето
по главичката.
Гребенът в ръцете на Димитрина топира косата на Мария, която седнала на масата,
си лакира ноктите.
— На тъмно ще я държиш кутийката — казва така Дена. — И на сухо. По една щип-
ка ще туряш.
— Стига ма, како Дено! — противи се Мария.
— Няма да я запарваш, трябва да си пусне сока в манджата.
— Ще се вардиш ти и детето най-вече ще вардиш. Само гледай семе от копър да не
попадне.
— Листата може, семе не бива.
— Како Дено, кой вярва вече на такива работи — чуди се на ума ѝ Мария.
— Ако ти е за трите лева, Маре, аз тъй и тъй съм дала. Не ти ги ща... Трошлякът не е
разбъркан. По едно шу туряш от по-дебелите листенца. Не е чемшир то. — И така Дена
поднася на Мария отворената кутийка. — Плуни вътре.
— Недей, како Дено, срамота е — противи се Мария.
Мария извързва глава.
— Аз да плюна може ли? — пита Димитрина.
— По е хубаво даже — казва така Дена — Нали четиридесет още не си минала?
— Како Дено — казва бременната Димитрина. — Както съм сега, много съм се нап-
лашила. Да ми отсипеш и на мене за едно левче...

Пикапът лети по правото шосе към града. Двамата мълчат.
— Шо ме удари? — пита Жената.
Кирил мълчи.
— Не си казал още, че съм ти жена, и взе да ме биеш.
Кирил натиска спирачката, колата спира рязко, той гледа напред и казва:
— Слизай.
Колата се отдалечава.
Жената остава сама.

Мария е заспала на стола. Лампата свети, масата е наредена за двама. Косата ѝ е то-
пирана, устните начервени. Облякла е друга рокля — явно неподходяща за къщната об-
становка.

Чува се отваряне на врата.
— Ох... — стряска се Мария — Задрямала съм. Извинявай.
— Къде си била? — пита Кирил, като гледа прическата и роклята на Мария: —
На събрание ли?
— Ами... Седни малко, уморен ли си? Ей сега ще стане.
— Не съм гладен.
— Каварма съм правила, с лютивичко...
Мария включва колелото на печката и отваря бутилка бира. Налива му в чашата,
той не я пуска да иде до печката, а я слага на коленете си. Погалва я по крака, притиска
глава към гърдите ѝ, смъква ципа на роклята...
— Ох, Кириле... Недей... Чакай... Чакай да изгася лампата... Пусни ме... Недей на
светло... Не мога така... — тя се дръпва, става и загася лампата.
Мрак. Чува се шум от събличане на рокля, извънтява катарамата на колан, стъпки по
пода, някои се блъсва в стол, пружината изскърца под тежестта на тяло...
Навън се чува как вали. Наван е заваляло.

— Заваля — обажда се Мария.
— Циментът — стряска се Кирил.

Мария изскача навън по нощница, сложила над главата си горна доченка. Кирил е по фланелка.

Той отключва гаража и двамата нахълтват вътре. Водата е натекла и е образувала локва, но не е стигнала до торбите.

Кирил домъква две бичмета, нарежда върху тях дъски и заедно с Мария започва да прехвърля върху дъските торба след торба...

— Нека вали сега — казва той.

Тя го прегръща.

Сутринта Мария изважда от фурната на печката баница, отнася я на масата, разрязва я и я повива в кърпа. Кирил е взел Мишо на конче и излиза с него навън.

Мария върви след тях и нарежда:

— И домати сложих, и сирене. Ако не намериш къде да хапнеш...

Пред къщи Кирил вижда Мургавия да го чака при пикапа и казва на детето:

— Хайде, Мишо, при мама — и го подава на Мария.

Мария усеща някаква промяна в Кирил. Взима детето, но не се прибира в къщи, а остава още да погледа, да чуе какво ще стане.

— Мараба, Кириле! — поздравява Мургавия.

— Здравсти.

— Ще ме караш ли?

— Не мога, бързам...

— Хайде, хайде...и аз бързам!

— Тоя път не мога. Наистина.

— Недей така!

— Началникът ме праща да му взема смески за свинете, обещал съм.

— Карай ме при началника — казва Мургавия. — Карай ме, аз ще му обясня..кожичката й ще съдера!

— Сега не мога — казва Кирил, включва на скрост и тръгва.

Мургавия поглежда след колата, извърща се към Мария, гледа я някое време мълчаливо, после й казва:

— Не го пазиш, другарке. Не го пазиш хубаво.

—пей! — казва Кирил на Жената.

Жената запява една песен, в която има и страст, и радост, и отчаяние, скростта на колата расте, крайпътните дървета падат, Кирил пуска волана, блъска в такт с юмруци по ламарината на колата...

— Ще се убием, ей! — казва без страх жената.

— Страх ли те е!

— Карай колко може — махва с ръка Жената. — Къде ме караш?

— Не знам — казва Кирил. — Къде искаш?

— Ти знаеш. Карай.

На площада в Севлиево свири духов оркестър. Неделя е и гражданите се разхождат нагоре-надолу, приказват на групички, слушат музика... Кирил и Жената вървят из навалищата. Жената го е хванала за ръка и се е прилепила за него. Хората ги заглеждат. И има защо. Нещо в походката им, в движенията, жестовете издава свобода. Влюбените си личат.

Жената спира. Събува се боса, взима в ръка обувките и тръгва бавно, като че опипва с ходила мраморните плочи.

— Какво има? — пита Кирил.

— Тихо! — казва Жената и продължава да пристъпва бавно.

— Тука е играла мечката.

— Каква мечка?

— Нашата. Одавна е било — казва разочарована жената — Нищо не личи.

— Чакай! Чакай малко!

Кирил прикляква до краката на жената. Поглежда я, после погалва нейното стъпало и казва с усмивка.

— Че ти си дюстабан!

— Дюстабан съм, разбира се, и аз за царица съм родена — не бива да ходя! — сериозно отговаря тя. — Трябва да ме носят, на ръце да ме носят! Ти що ме возиш в колата? Щото тъй трябва...

Клекналият мъж в краката на босата жена изглежда странно за тези, които се разхождат на площада, някои са се поспрели.

— Стани! Гледат ни! С лоши очи ни гледат...Искам да бягаме.

— Защо? Нали си с мене!

— Не знам! Страх ме е — притиска се жената до Кирил и после му пошепва.

— Много са хубави жените тука.

Колата е отбила по-долу от изоставената воденица с плочест покрив — зеленият от мъх и лишей. Воденичната вада отвежда до малък яз. Водата е бистра, може да се види ситният пясък по дъното. Жената загребва с шепи вода, после дълго държи ръце върху лицето си, сякаш иска да запази водата, която се отича на малки капки.

Изправя се бавно и също така бавно се съблича.

Кирил вече е нагазил във водата.

— Недей така! Може някои да те види!

— Нали съм с тебе! — настига го жената и го прегръща.]

Целува го по рамото, осеяно с лунички.

— Я да прочета какво е написал слънцето по гърба ти? — започва да го разглежда тя, очите ѝ помръчняват, после изведнъж се усмихва и го плясва с две ръце.

— Не е вярно.

— Ей го пътят де е! — обръща Кирил глава.

— Нека, нали си с мене! — Жената се затичва във водата, подире ѝ Кирил, до колене, до кръста, докато се скрийт.

Водата е тъмна. Дълбока е. Кирил я извлича в прегръдките си.

— Знаеш ли да плуваш?

— Що ми е? Нали съм с тебе!

— Ако се удавиш?

— Няма, аз от вода няма да умра!

Двамата са седнали на тревата. Помежду си са наредили яденето, което Мария беше дала на Кирил сутринта. Домати, сирене, хляб, баница...Хранят се мълчаливо, бавно, без да бързат, подават си ту едно, ту друго...От всичко да опитата двамата. Хубаво им е. Грейт се на слънцето...Жената яде парче баница. Изглежда усеща някакъв по-особен вкус, защото спира да яде, и взима от върха на езика си някакво малко листо. Разглежда го и казва на Кирил:

— Жена ти знае — казва го спокойно, като нещо в реда на нещата.

— Все едно — казва по същия начин Кирил.

Двамата продължават да се хранят.

— Утре накъде си? — пита Жената.

— Не знам. Където ме пратят.

Пауза.

— Аз ще чакам — казва жената.

Кирил се е прибрал в къщи. Двамата с Мария седят на масата. Не ядат, макар в чиниите да е сипано.

— Кире — казва колебливо Мария, — днес неделя, тебе цял ден те няма...По-малко трябва да работиш...Пребиваш се така.

— Нали къща искаш! — сопва ѝ се Кирил.

— Детето! — Мария се надига и поглежда дали детето се е размърдало.

— Хем къща искаш да имаме, хем в къщи ти се ще да седа — продължава тихо Кирил. — С наште две заплати...Откъде пари, ако зарежа черните кирии!...Аз тая къща за себе си не я правя. Аз деца имам, сам да бях, ни къща щеше да ми трябва, ни колиба!

— За какво ми е тази къща, като не те виждам — пита го също така тихо Мария. — Идеш си за едно спане. Преди да се вземем и по ресторанти ходехме, и на кино, а сега какво? Идем при каква Дена на телевизия, ти спиш...Само на банкети сме ходили заедно... Аз тази къща ще я намразя, пък не ща да я намразвам. Ама откак сме се оженили, все за нея толкоз години става — все за къщата...Добре де, ще я вдигнем. Ами после? Ще се обзавеждаме?...На деца още не сме се нарадвали. Весето, откак свърши училище, не сме я виждали. Тръснахме я на вашите, и толкоз. Кола имаш, веднъж не каза да прескочиме. Само къщата, та къщата!...Е пък майната и на тая къща! Като не я вдигнем таз година, ще я вдигнем догодина. Не сме се видели като хората от тая къща...

— А довчера ще ми извадиш душата, сега майната ѝ! Хванал съм се — ке я направя. Един мъж не вдигне ли една къща през живота си — не ми говори за него! Аз каквото река, правя го. Ще стане къщата! — и тропва с юмрук по масата.

Мария едва се сдържа да не се разплаче.

— Няма да ревеш — предупреждава я Кирил.
Думите му имат обратен ефект.

— Няма!

— Не реви!

— Няма — почва да хлипа сдържано Мария.

Кирил става ядосан и излиза навън.

Покрай оградата на гаража се плъзват три сенки. Кирил ги вижда и слиза. Трима

се отделят и пресичат тичешком разстоянието до колата. Жената се притиска в Кирил. Пред тях изникват Мургавия и още двама и мълчаливо се нахвърлят му. Започва безмълвен бой. Кълбо от човешки тела. Чуват се само удари, стонове. Някои е паднал, другите го ритат. Проблясва острие на нож и се забива в нещо. После шумно се разива счупено стъкло.

— Стой! Кой там! Ще стрелям! — чува се гласът на пазача.

Чуват се стъпки на тичащи по асфалта хора, после натъпва тишина.

В гаража всички се се струпали около осакатената кола. Брезентът е нарязан, а гумите надупчени. Предното стъкло е счупено.

— Кой ще плаща!? — пита Владо Минчев, застанал до кабината на колата. — Още сега ще те дам на милицията.

Кирил прибира нещата си от колата. По лицето има синини и подутини.

— Хайде сега! — обажда се Пешо — Пребили човека, той за плащане!

— Тебе питам, другарю Апостолов! — повишава глас Владо Минчев.

— Ти ме тури на тоя пикап, виж докъде ме докара! — казва Кирил.

— Зле ти беше! Ама сега вече те спиха! Ти си го забъркал! — клати глава Владо Минчев. — А кажи, ама тук пред всички, кой беше и защо.

Кирил мълчи.

— Мълчиш, а? Ти си умния, ние сме будалите — не виждаме какво правиш! Аврамов, обръща се той към техническия. — Намери му най-мръсната буква и ми донеси да подпиша заповедта за уволнението!...и пита пазача: — Бай Колю, кажи сега какво видя ти?

— Бе аз...Двама ли бяха, трима ли...Не ги видях, че да ти кажа...

Зад гърбовете на шофьорите Кирил вижда Жената.

Той веднага стисва одеялото си под мишница и тръгва към портала.

— Аз ги знам кои са — казва Жената отзад и шофьорите се обръщат към нея..! — Аз ще ви ги покажа! — и хуква да догони Кирил.

Между вагоните на две товарни композиции бърза Кирил. Зад него тича Жената.

— Кириле, чакай!

— Махай се!

— Върни се, Кириле!

— Махай се ти казвам!

— Недей, Кириле, върни се при твоите.

— Ти какво още искаш, ма!

— Иска да те убие, бягай!...

— Кой те пита тебе? Защо се обаждаш! Всичко разтури!

— Скрил се е да те убива. Ти не разбра. Той не те уби снощи пред ония. Сам те чака.

— Не знам коя си, не съм те чувал, не съм те видял, махай се! Да се скриеш, да онемееш, да те няма! Разбра ли?

— Не се връщай в къщи, Кириле. Там се крие. Ще те убива, каза ми го. Див е, Кирил Там се крие, няма да се спре!

— Див съм аз, че тебе не убия, та да млъкнеш! Сега да ни види някой — какво става?

— С тебе като съм, нищо не е. Мен да убие не може. Знам, Кириле. Аз знам как да се крием.

— Как се убива ти знаеш ли? Да ти покажа ли? Ти ще ме вардиш мене! Да се крия! С тебе да бягам, че да ме пазиш!

Единият от двата товарни влака търгва с потракване. През процеците между вагоните двамата отатък ту се появяват, ту изчезват...Разбира се, нещо говорят, карат се, гледат се, прегръщат се.

Пешо е търсил Кирил. Вижда ги. Чака да отмине влакът, прескача линиите и отива при тях.

— Тръгвай с мене — казва той на Кирил. — Няма да се прибираш в къщи.

— А така — радва се на думите му Жената и тръгва след тях.

— До довечера ще седиш при мене. Мария да не те вижда такъв. Ще пратим Димитрина първо, после ти ще идеш.

— Тъй, тъй — съгласява се с него Жената. — Заедно вървете!
— За ония пас. Само не знам, паднах, не ги видях... Кажеш ли кои са, работата стига до следовател... Ония ще почнат да приказват. И ще плащам.
— Няма да приказва — обажда се Жената. — Той ще го убия и бяга. Чух го, ще бяга...

Пешо спира, извърща се към жената и ѝ крива:
— Ти още ли си тука? Какво искаш от човека? Какво си се лепнала? Семейството му разсипа! Уволниха го заради тебе. В затвора ли искаш да го тикнеш? Хайде, разкарай се, че аз те пребивам!

Жената го гледа учудена.

— Ти що тъй ми викаш, нали си му приятел?

— Сега ще видиш! — хвърля се Пешо към нея, но Кирил го хваща и го задържа.

— Бягай ти! — вика ѝ Кирил — Бягай сега, скриј се!

— Вие вървете наедно — казва Жената и тръгва назад. — Аз чакам.

Тя се мушва под вагона и се скрива.

В кухнята Димитрина приготвя набързо мезето. Сирене, кьопоолу, люти чушлета...

— Димитрино! — чува се гласът на Пешо.

— Сега де! — обажда се Димитрина.

Кирил и Пешо са в стаята за гости на втория етаж. Редът в стаята е изумителен. Изглежда рядко влиза човек. Прозорците са закрити с бели табаци. Двата са седнали на чашка.

— Ти мене гледай — казва Пешо. — Аз оттогава съм пас. Ама аз тогава дете не чаках. Чул ли си нещо за мене?... Приказват, обаче никои не ме е виждал. Че не си малък бе, Кире, на стоп, ако качиш, после само „здрости“ и бягаш. Капията е друго. Аз, в които град да ида, пари за хотел не давам, така е, Кире... А излъгах! В София ме слагат да спя в един офис. И после — трак! — на командировачното, и два и четиресе за нощувка. Ама рядко пращат в София.

В коридора се чува лек шум. Пешо млъкна и в стаята влиза Димитрина с мезетата. Може би е подслушувала, с тракане слага чиниите на масата.

— Ти днеска на работа няма ли да ходиш? — пита тя Пешо.

— Слез долу — казва Пешо...

— То на Кирил му е лесно, той с пикапа за един ден...

— Слез долу, ти казах!

Димитрина послушно излиза.

— Така е, братче, и в къщи жена трябва. Ето — посочва мезетата. — Мезе ще ти донесе, да те опере, като се прибереш, манджа да ти стопли... Владо Минчев е лесен. Ние на Владо Минчев утре ще му докараме не два чувала, а цял самосвал смески за свинете. Само Петко Николов, видя ли го как млъча. Той няма да остави тъй. Нали за това е турен... Ох, на Димитрина свако ѝ!... Един телефон само да вдигне и готово. Но и той се варди вече. Порасна му работата, не ще нищо! Тя Димитрина като иде у тях с корема, ще клекне.

Димитрина излиза на двора с леген — пълен с пране. На врата ѝ виси гердан от шипки. Тя прекарва ръка по телта, избърсва от престилката полепналата по дланта ръжда, вдига от легена първия чаршаф и трепва уплашена:

— Ах!

Под стълбите се е скрила Жената.

— Не се стряскай — казва ѝ Жената.

— Какво?

— Кирил чакам — казва жената.

— Ти ли си ма! — идва на себе си Димитрина — Ти ли си, дето ни крадеш мъжете! Я ела да те видя. Ела да те видя какво толкова ти харесват! Очите ти ли кривите, дето си ялоска като дъска, или устата ти мръсната! Да си се махнала! Да си се махнала ей, че гръцмуля ти отскубам! Що стоиш ма! И на моя ли око си хвърлила?

Изведнъж Жената ѝ крива и това е същата фурия от началните епизоди на тази история.

— Пазете си ги, ма! Връзвайте си ги! Аз ги не крада, те при мен идат! Връзвай го твоя да ме не види! Ей там го вържи! — посочва къде е вързано кучето Жената. — Опъни му телта да бяга на работа и обратно, на работа и обратно... И очите му вържи. Хем тебе да не гледа, хем мен да не види!

— Фу, мръсница таква! — изфучава Димитрина и я удра с единия край на мокрия чаршаф.

Жената хваща другия край на чаршафа и я предупреждава:

— Не се сили да не ти падне детето!

— Да не клънеш вещице — изсърсква Димитрина. — Аз да не почна. Крадла такава! — И хвърля другия край на чаршафа върху Жената. — Крадла... — Изведнъж се сеца нещо и изкрещява с все сила: Крадла-а! Помощ! Краде! Помоощ!

В стаята Пешо отваря прозореца и се надвесва да види какво става в двора.

Чуват се женски гласове — изглежда, съседките вече са се притекли на помощ.
— Ето тая! — чува се гласът на Димитрина. — Влизам вътре за щипките, тя грабнала легена!... Ми мога ли аз да я гоня?... Видяла ме, че съм така и тича! Дръж я ма, ще избяга. Да я хванат веднъж да се научи.

Кирил също се приближава към прозореца да види какво става долу, но Пешо го спира да не се показва.

— Жените ще се оправят. Спипаха ,я мамичката й! Ще краде!

— Кириле! — чува се гласът на жената.

Кирил разбира, че с Жената става нещо лошо и скоква на крака. Пешо го хваща да не мърда и му казва:

— Ти сега няма да се бъркаш, ти стой тука!

— Кириле-е! — вика отчаяно Жената долу.

Пешо затваря прозореца.

Кирил прав сред стаята мълчи. Бавно слага тежките си юмруци върху масичката с мезетата. Влива до бяло пръсти в ръбовете й. Повдига я бавно и я удря с все сила, тя пада.

В късния следобед до старата къщица на Кирил и Мария, скелето на покрива е вдигнато и горе възседнал майсторът развява надянната на кръстачка кенарена риза.

Кака Дена се е забързала с пълно менче вода.

— Я де е Мишо да бръкне! Мишо ела, чедо!

— Има по-малък — обажда се плахо Димитрина. — Ръчичката му е най-чиста!

Тя внимателно освобождава от пелените малката ръчичка на детето си и я потапя лекичко във водата. От ръцете на ръце менчето поема пътя си към билото на къщата.

— Слушайте хора и граждание,... Вие, майстори! И вие., комшини и чорбаджии — провиква се майсторът от горе и ръси вода с китката към четирите посоки на света.

— Тази къща се направи от Кирил Апостолов и покрив тури на месец септември 1977 година! Да му даде господ да забогатее, та да направи още по-голяма къща!

Мария не крие радостта си. Не се срамува от сълзите си. Притиснала се е до Кирил, сложила ръка на рамото на малкия Мишо.

— Да му даде господ деца майстори, учени-изучени, да доживее. На внуци и правнуци да се радва. От любов и почит да не се отърве!

— Да му даде господ да остарее, да остарее и да побелее като Стара планина!...

Изрекъл пожеланията, майсторът оставя китката на кръстачката с надянната риза и започва обявяване на дарове, наредени от край до край по билото на покрива.

— Първи е уважил къщата на Кирил Апостолов другаря Владо Минчев от Дапа и дарява майстора с риза и вратовръзка.

— Bravo, началник! — подава му Пешо бутилката и изръкоплясква. Останалите кой сериозно, кой с усмивка се присъединяват към аплодисментите.

— От приятеля му Пешо — два пешкира и 5 лева — продължава майсторът от горе.

— Ама бързо я вдигна, Кириле! — тупа Владо Минчев по рамо стопанина. — Къща стана, да ти проговори.

— Абе сам човек за никъде не е! — обажда се Пешо. — Да остане хората сами да се оправят...

— Пиши я загубена! — вдига авторитено пръст Владо Минчев.

Майсторът продължава да изрежда даровете, а жените вече подреждат импровизираната дълга трапеза.

Кака Дена е отпила от шишето, подава го на Мария и поглежда с насълзени очи към покрива.

— Ние с бай ти Димитър — изхълца тя, — като струпахме нашата... Цяла нощ не мигнахме! То беше... Не се е повторило това.

— ...От приятеля му Нестор... — продължава гласът отгоре. Шишето ракия е достигнало до Димитрина.

— Не бива! Кърмя! — отказва с извинителна усмивка.

— Мъжко е! — поглежда Пешо с гордост количката. — Мъжкарче!

— Как го кръсти? — пита свойски Владо Минчев.

— Кирил — отвръща Пешо. — Ние с Кирила сме приятели. Аз на неговото име съм го сложил.

— Толкоз дарове и пари събра майсторът, че може чак до Божи гроб да иде! — казва последните си думи майсторът.

От покрива се вижда в съседния двор да копат основи за къща, по-нататък жена простира пране, малко встрани е спрял камион и неколцина мъже разтворват врати и прозорци. По улицата се гонят деца с колелета, отвъд квартала минава автобус, тревожно изсвирва влак, тътне парният чук в близкия завод...

Отвъд къщите, отвъд притихналите покриви тъмнее Балканът, зад който вече се е скрило слънцето.



ГЛЕДАЙТЕ ПО ЕКРАНИТЕ НОВИЯ БЪЛГАРСКИ ФИЛМ
„БАРУТЕН БУКВАР“

НА ЧЕТВЪРТА СТРАНИЦА НА КОРИЦАТА СЦЕНА ОТ СЪВЕТСКИЯ ФИЛМ
„ЗАЩИТНА РЕЧ“

И СЦЕНА ОТ НОВИЯ БЪЛГАРСКИ ФИЛМ
„ЗВЕЗДИ В КОСИТЕ, СЪЛЗИ В ОЧИТЕ“