

КЛИНО узкучагто



ТЪРСЕНИЯТА НА МЛАДИТЕ В КИНОДОКУМЕНТАЛИСТИКАТА

ЛИЛЯНА ЧЕРНОКОЛЕВА

Творчеството на младите ни кинодокументалисти би трябвало да се разглежда в общия контекст на съвременните тенденции и търсения, които характеризират състоянието на днешното ни документално кино и определят неговото перспективно развитие. От тази изходна, най-основна, по мое убеждение гледна точка ще се ръководя при определяне мястото и характера на произведенията на младите търсачи.

Разширяването на кръга на интересите в българската кинодокументалистика през последното десетилетие е свързано преди всичко с новия подход към изобразяване на човека. Този момент от развитието на съвременното документално кино е характерен не само за нашата национална кинематография, той е далеч по-общо явление и има съответно някои общи корени. Но в дадения случай за нас са интересни не толкова източниците на това явление, колкото неговите най-същностни черти вече като даденост, като процес, чийто характер може да бъде разбран само чрез конкретния анализ на неговите противоборстващи страни.

Какво по-точно се разбира под „нов подход към изобразяването на човека“?

Преди всичко, макар и малко по-късно от игралното кино, документалното също започна да решава проблема за индивидуализацията на човешкия образ. Ако преди човекът беше интересен само с тези негови черти, които даваха възможност да се изгради една типологическа характеристика, то днес кинодокументалистиката все повече се интересува от индивидуалната психология и личностното съзнание. Но ако игралното кино може свободно да оперира с всички пластове на вътрешния живот на човека, то документалното има свой път в това отношение в съответствие със своята специфика на изграждане на образа. В документалното кино не може да се измисля психологията, тя може само да се изследва.

Освен това, ако се вгледаме в най-добрите си филми от миналото, ще видим, че там, където център на документалното повествование е човекът, проблемите на индивидуализацията и типизацията на образа са се решавали главно с помощта на свидетелства с ярко изразен обществен характер. Личността се е определяла чрез нейното отношение към труда, чрез мястото ѝ в дадена професия или чрез отношението ѝ към кардиналните обществени проблеми на времето. Изменя ли в този план нещо съвременната кинодокументалистика? Засяга ли тя и други страни на личността? Това е един от най-остро дискутираните проблеми на днешната документалистика, който засяга нейните основи: кои страни на личностната реализация могат да бъдат обект на нейното внимание и изследване? Или, с една дума — какви са параметрите на героя в съвременния документален филм?

Един от най-интересните ни съвременни филми — „Ятаци“ на Оскар Кристанов — дава частичен отговор на този въпрос. От неговия пример се вижда, че съвременната кинодокументалистика е по-„лична“ в такъв смисъл, че тя се интересува вече не само от постъпките на героите, които имат обществено значение, за нея вече са интересни и дълбоко личностните измерения, мотивите на тези постъпки. Този филм е свидетелство и за това, колко тясна е връзката между обогатяването на изразните средства в съвременното документално кино и стремежът да се разширят рамките на познанието на човека. Очевидно е, че внедряването на новата техника и най-вече използването на синхронния звук, сериозно обогати възможностите за изследване на психологията и съзнанието на личността. Девизът на Дзига Вертов — „да се прочетат разкритите от киноапарата мисли“ — стана реално осъществим. Говорещият човек в днешното документално кино е синоним на мислещ човек. Кинодокументалистиката днес е в състояние да прониква в сферата на самосъзнанието на човека, тя не се задоволява вече само с външното, визуално наблюдение, нейното познание за човека определено отива по-далеч от факта, към постигане на неговата вътрешна мотивировка. По този начин, когато социалните изисквания на съвременността диктуваха в разни области на обществената дейност и изкуството по-голям интерес към проблемите на личността, към измененията в индивидуалното съзнание и когато обществената проблематика стана интересна всъщност именно чрез такава трактовка, развитието на изразните средства в кинодокументалистиката ѝ помогна да се приобщи към тези социални изисквания.

Практиката отдавна утвърди и едно друго естетическо завоевание на документалното кино — правото да избира като предмет на своето внимание отрицателните жизнени явления и съответния конкретен човек с отрицателни прояви. Без това публицистиката като такава не е възможна. А документалното кино, в което публицистиката заема основно място, извоюва правото си да отразява подобни явления и да прави подобни герои достойни на общественото мнение с цел активно и оздравително да се намесва в живота. Документалното кино се отказа от твърде едностранчивата си позиция в миналото да фиксира само тези явления от действителността, които да-

ваха представа за най-положителното, най-съвършеното, което тя съдържа. Преди се смяташе, че задачата е да се оставят на бъдещите поколения кинодокументи само за най-значителните, исторически мащабни страни на новата действителност. Преодолявайки тези естетически ограничени рамки, документалното кино се изравни с останалите изкуства по един много съществен показател — то започна по-богато и пълно да отразява живота, познавайки го в неговите противоречия и динамика. Засилването на аналитичното начало, което е характерен белег за развитието на съвременното изкуство, не можеше да не се отрази и на кинодокументалистиката. Отхвърляйки тезисния, преднамерен подход към действителността и прилагайки аналитичния, изследователски метод в отразяването ѝ, документалното кино дава днес по-обективно и научно знание за съвременните процеси в обществото.

И така, от естетическа гледна точка днес практически целият кръг от жизнени явления може да бъде обект на внимание в кинодокументалистиката. Това не е съвсем така обаче от гледна точка на етиката. Въпросът, какво е разрешено и какво — не на документалиста от етична гледна точка, е много съществен. Той опира и до проблема за жизнената правдивост на образа, за степента на адекватност между героя на филма и реалния човек.

Първото условие за документалиста, морално отговорен за това, което създава, естествено, е да говори истината и само истината. Но нима е възможно да се лъже, когато се фиксира самата реалност — такава, каквато е. Отраженият реален факт би трябвало да бъде синоним на истината. Оказва се обаче, че, когато реалният факт отразява истината непълно, той може да бъде превърнат в лъжа и в такъв случай да се окаже неетично използван по отношение на даден, реално съществуващ човек. Това се получава тогава, когато явлението не само се фиксира, но и се познава едностранчиво — чрез несъществен негов признак и откъснато от целия комплекс на връзки и взаимоотношения. По отношение на човека това може да бъде отделна негова постъпка, взета изолирано, извън многообразието житейски връзки.

С проблематика от подобен род остро се сблъсква Христо Ковачев например работейки над филма си „Здравейте, мили деца!“. Той би могъл да снима всеки от престарелите хора в старческите домове, доказвайки единствено от факта на неговото присъствие там, че децата му са неблагодарни и жестоки. Но режисьорът е разбрал, че това е повърхностният поглед върху проблема и че е длъжен подробно да се ориентира във всеки отделен случай, а едва след това да прави изводи. Известна част от хората се оказали в много тежки жилищни условия. За тях би могло да се направи филм, но той би имал вече друг проблем — не за жестокостта на хората, а за трудните условия, при които те живеят — т. е. в такъв случай остро би могъл да бъде поставен проблемът за жилищното строителство.

Друга част от близките на престарелите са живели в нормални условия и редовно са посещавали своите родители в старческия дом. С този материал би могъл да се създаде втори филм, който би представлявал може би сложно социално-психологическо изследване

за някои изменения в по-рано дълбоко патриархалната психология на българина.

И на края, последната част — това са хора, живеещи в добри условия, но не искащи да плащат дори и минималната сума за издържане на своите родители в старческия дом. Между тях има и такива, които дълги години не отговарят на писмата на родителите си и съвършено не се интересуват от тях. Това вече е трети филм и именно този, който направи Христо Ковачев — за поразителната духовна недоразвитост на вече възрастните „деца“. Справедлив ли е авторът към тези хора, обвинявайки ги едва ли не в морална смърт? И има ли право на това? Очевидно в този случай трябва да отговорим утвърдително, тъй като авторът на филма подробно е изучавал живота на всеки един от героите си, той е знаел достатъчно аргументи и за, и против героите си. Затова присъдата му е справедлива. Тя издържа критерия за етичност, защото издържа критерия за истинност.

И напротив, абсолютизацията на една страна от личностните прояви, откъсната от останалите, може да доведе до несправедлива и неетична оценка на личността. Такъв е случаят с филма на режисьорката Мариана Евстатиева „Морето не е до колене“. Слабите участници от конкурса за естрадни певци, които са снети във филма, естествено предизвикват смях с несъответствието между реалните им възможности и тяхната представа за себе си. Филмът обаче се занимава единствено с тази страна на нещата. Той не изследва причините: а кое всъщност е довело тези юноши на естрадния конкурс? А този аспект, макар и не толкова смешен, би имал много по-сериозно обществено значение. Да се обвиняват младите момчета и момичета за това, че искат да станат естрадни певци, неправилно оценявайки своите способности, навярно все пак е неетично. Неетично е, на първо място, заради възрастта им — повечето от показаните участници са на такава възраст, когато разликата между техните реални възможности и самооценката им е допустима още повече че се касае за такава област като музиката, в която въобще е трудно да оцениш способностите си. На второ място, неетичността идва от това, че показаните герои преживяват увлечение, явно преходно за повечето от тях, тъй като те са още неоформени като личности и следователно, много трудно е да се предвиди какви ще бъдат утре. И на трето място — сферата на тяхното личностно формиране е по-широка — не може да се оценяват героите само въз основа на участието им в естраден конкурс. Така едностранчивата, повърхностна оценка, се превръща в несправедливост и неетичност по отношение на реални хора. При боравенето с отрицателни герои в документалното кино по-суровият етически критерий е задължителен, защото винаги се касае не за измислени персонажи, а именно за реално съществуващи хора, с цялата сложност на техните житейски съдби.

Ако се върнем отново към филма на Христо Ковачев „Здравейте, мили деца!“, ще забележим още една съществена особеност от съвременните параметри на героя. Без това да намалява ни най-малко неговите достойнства на сериозно публицистично произведение, филмът засяга такава проблематика на личността, която като че

ли има по-частен характер. Традиционната оценка и изследване на човека в кинодокументалистиката, както вече отбелязах, е свързана с „най-обществените“ от обществените отношения на човека: труда и отношенията в трудовия колектив. Новият етап от развитието на нашето социалистическо общество, в което проблемът за всестранно развитата, хармонична личност, застава с цялата си острота пред сферата на възпитанието, усложнява вече и оценъчното отношение към постъпките, социалните прояви на всеки член на обществото. Този подход се забелязва и в социологията, където личността се изследва от много страни. Човекът представлява интерес във всички сфери от своя живот — навсякъде се отразява ръстът на неговото самосъзнание. Затова и стана необходим подобен филм, в който на нравствена оценка се подлагат отношенията в семейството. Това показва, че и документалното кино разширява интересите си към проявите на личността — анализират се практически всички аспекти на личностната реализация. Съвременната кинодокументалистика паралелно със съвременната социология изследва човека в неговите обществени, групови и лични прояви, разглеждайки ги в тяхната връзка и взаимозависимост. Човекът вече е интересен и на работното си място, и в трудовия колектив, и в свободното си време, и в семейството, и т. н. Интересен е при това не само в социологически, но и в психологически аспект. Днешният човек в документалното кино представя не само своята социална принадлежност, но и самия себе си. Така кинодокументалистиката все повече се приближава по метода на изграждане на човешкия образ към изкуството. Не само фиксация на определено състояние на човека, не само изразяване на лично отношение към него, но и определена организация на документалния материал, подчинена на разкритието на цялостния човешки образ, на вътрешния свят на личността — това вече е достойние на съвременната кинодокументалистика.

В този контекст на съвременните търсения на нашето документално кино един филм като „Шешкинград“ на младия режисьор Васил Живков внася своя, и бих казала, жизнена струя. Конфликтите и проблемите, които интересуват авторите, не са от производствен характер. Тук допираме до един много съществен момент в новото ни документално кино, който сигнализира за известни изменения в насоката на обществените интереси. По-точно, понятието ни за материални постижения претърпя усложнение. Днес ние все повече се интересуваме не от постиженията сами по себе си, а от тяхната ефективност и значение за индивидуалното развитие на всеки човек, на всеки гражданин на социалистическото общество. Това придвижване в скалата на ценностите направи човека център на внимание откъм всички страни на неговото съществуване. И понеже за кинодокументалистиката е трудно да борави свободно с психологията на своите герои, тя третира проблемите на тяхното житие-битие главно чрез фиксацията на неговите външни белези. Доколко външната страна на нещата ще има свой подтекст, доколко ще говори и за по-духовни материи, зависи от таланта и майсторството на авторите. В това въсъщност се състои основният творчески проблем в документалното кино.

Режисурата на Васил Живков е насочена към фиксацията на миньорското ежедневие. Едно внимателно и като че ли безпристрастно око следи това, което е открито за свободния достъп на камерата. Идва камионът с продукти и те трескаво се разпродават в магазинчето на селището, изпразненият камион потегля обратно. Хората тръгват за работа, асансьорът в рудника ги отнася на групи към подземията. Меси се хлябът, селището извън рудника живее свой живот в един селски бит, идва време за обед и работниците се хранят в своя стол. Фиксирано е синхронно и едно от производствените събрания на миньорите, и една вечер, предлагаща им съмнително развлечение с ансамбъла „Кристали“, и веселието, което те със собствени сили могат да си обезпечат в кръчмата на селището, и т. н. На пръв поглед това са фрагменти, които не говорят за някаква цялостна позиция и проблематика. „Шешкинград“ обаче е оригинален с това, че носи скрит публицистичен заряд, който стига до нас в осмислянето на цялото. Режисьорът съпоставя синхронните интервюта с младите представители на селището, които бягат от него и търсят мястото си в живота някъде в големия свят, с безлюдния, студен зимен пейзаж и реалността на един изостанал бит, който подтиска. И като че ли най-силно провокират към размисъл лицата на героите от филма. На тях е отпечатан ежедневието трудов живот и твърде малко радости от духовен порядък. Значи, работата не е само в бита... Това впечатление затвърдява и откровението на партийния секретар във финала на филма, който съди за своите работници суверено и честно, без илюзии.

Филмът не се стреми към буквална формулировка на конфликти и проблеми. Той дискретно насочва нашето внимание и гражданска съвест към откритата от него тревожна истина — за оскъдното откъм духовно съдържание съществуване на миньорите от Шешкинград. Какви са причините за това? Филмът разкрива преди всичко една от тях — откъснатост и изостаналост на бита. Но по-сериозното вникване на виденото отправя нашата мисъл и към противоречия не само от материално естество. Новият човек, гражданинът на новото общество, не може да се реди от само себе си. Той трябва да бъде отгледан и възпитан. А духовното богатство е нещо, което не се възпитава само чрез труда, тук е необходимо систематично въздействие върху цялостната личност. Достатъчно и винаги ли се замисляме върху това? И не е ли време по-сложният критерий за човека да определя и търсенето на по-сложни пътища към формирането на неговата духовност? Подобни моменти на диспропорция между материалното и духовното развитие на нашето общество могат да бъдат преодолены само с активните усилия на това общество. Замазването или подминаването на проблемите никога не би довело до тяхното управление и позитивно разрешение. Именно в това отношение документалното кино, което има директна връзка с живота и което има също така директно въздействие, благодарение на обстоятелството, че борави с реални факти, би могло да изиграе сериозна роля като публицист и възпитател.

Като публицист сериозно се представи и младата телевизионна кинодокументалистика с двата филма на Ивач Ничев и Добролюб

Гаджев — „Светицата“ и „Балада за двама и една китара“. Това е един малко по-друг род публицистика. Ако „Шешкинград“ е дискретен в приподнасянето на проблемите, тук те са открито и остро заявени. Във всеки един от филмите, много точно при това, е намерен характерът на авторската позиция към материала в зависимост от спецификата на проблема, който се третира.

„Светицата“, който засяга въпросите на спекулациите с религиозното чувство, е решен отстранено, предпочетена е убедителната сила на разобличаващото рационално лице на фактите. Но и без да се намесват пряко, авторите са успели да предадат ироничното си отношение към произходящото — единствено опирайки се на съпоставката и акцентите на отделните факти. Такъв подход е съвсем оправдан, защото религиозните проблеми са доста деликатни и очевидната преднамереност в трактовката на материала би предизвикала реакция на недоверие у зрителя, чиято позиция не съвпада с авторската.

Съвсем по друг начин е организиран другият филм — „Балада за двама и една китара“. Преди всичко искам да отбележа изключителността на проблематиката на това остро публицистично произведение. Както и във филма на Васил Живков, тя има кардинален характер, засяга такива недостатъци, за които носи отговорност цялото общество. Филмът поставя проблема за съвършенството на правните норми в нашето социалистическо общество. Формалната страна на закона е против неговите герои, но на тяхна страна са други, не по-малко сериозни аргументи — тяхната душевност, която доказва, че те всъщност не са престъпници. Има и други, по-рационални аргументи, които са в полза на героите — като несъответствието между размера и характера на престъплението и наказанието, съжителството с тежки престъпници в затвора, което извежда човек с нормална психика от душевното му равновесие и оправдава бягствата на героите от затвора и т. н. Струва ми се обаче, че авторите като адвокати на своите герои са избрали най-добрия метод да ги защитят — разкривайки ги в скровете им душевни пориви, те показват, че дори след толкова години затвор и общуване с престъпници, техните герои са останали преди всичко човеци в най-дълбокия смисъл на тази дума. Такива хора не само не са социално опасни, но, осмелявам се да кажа, са нужни на обществото и мястото им не е в затвора.

Съществува такова мнение, че за създаването на човешки образ в документалното кино е достатъчно да бъде намерен интересен жизнен прототип. Трябва да го издебнеш в интересна ситуация, да чуеш какво говори и образът е готов. А всъщност редките успехи в това отношение, малкото силни и цялостни присъствия на екрана доказват, че постигането на човека в неговата дълбочина и сложност далеч не е толкова лесна работа. Сътворяването на образа от кинодокументалиста започва в процеса на общуването с живия човек — негов съвременник. За да се превърне това общуване в разбиране на човека, в истинско знание за него, то не трябва да бъде формално и да засяга само това, което лежи на повърхността (както в случая с „Морето не е до колене“). Цялата творческа енергия

на документалиста на този първи стадий на общуване с бъдещия герой трябва да бъде насочена към постигането на дълбоко индивидуален, дълбоко човешки контакт с него. Това се оказва една от най-трудно постижимите цели в документалното кино. Необходим е голям човешки и творчески талант, за да може, общувайки с човека, да узнаеш съкровената истина за него, да го предизвикаш да бъде откровен. Всъщност най-художествен е резултатът от интервюто тогава, когато то се превръща в монолог на героя — това, което са достигнали авторите на „Балада за двама и една китара“, а в най-завършен вид — Оскар Кристанов в „Ятаци“.

Монологическата форма свидетелствува за най-голямо разкрепостяване на човека, тя е способна да даде най-дълбока личностна характеристика. Но монологът може да бъде постигнат не механически, а с цената на човешкото, творческо общуване на автора с героя. Затова и в монолога се отразява не само личността на героя, но и личността на автора, който със своя талант, със своята насочваща мисъл и чувство е постигнал непосредствеността и откровеността на своя герой.

Освен това монологичната форма спасява документалния филм и от дублиране на телевизионната специфика, за която е органично присъствието на интервюиращия в кадър и диалогичната между автора и героя форма на интервюто. Документалният филм предполага по-опосредствувано вмешателство на автора в материала и затова монологичната форма в трактовката на интервюто е по-органична за неговата специфика. В това отношение филмите на Иван Ничев и Добролюб Гаджев са документални, а не документално-телевизионни по характер независимо от изобилието на интервюта в тях.

Документалното кино като цяло не се изчерпва обаче с публицистиката. В него има и съседни области — информационна журналистика и художествено творчество. Тук не е мястото да засягам общите различия между тези области и ще се спра само на един момент, който е във връзка с основния проблем на статията — разликата в трактовката на героя между двата типа структури — тези, които определят характера на дадено произведение като публицистично или като художествено — в рамките на документалното кино.

С филма „А пожари няма“ на Илко Дундаков в нашето документално кино се появи странен герой. Герой-пожарник и... герой-чудак. Героят е избрал своята професия по призвание — тя му се струва полезна, героична и романтична. Но се оказва, че пожари няма. И тогава нашият герой започва по необикновен начин да уплътнява свободното си време — рисува, пътешествува, пише романи. Какъв е този герой? Луд? Просто чудак? Тогава, защо авторите са решили да ни разкажат за него?

На тези въпроси се стараеха да отговорят и тези, които защитаваха филма, и тези, които го отричаха. Първите, за да докажат законността на неговата поява, обясняваха, че филмът едва ли не потвърждава тенденцията на социологията за изследване на малките групи. Вторите утвърждаваха, че филмът несериозно разглежда проблема за свободното време и дава съмнителна рецепта за това.

с какво трябва да се занимават младите хора в свободното си време...

В същото време филмът, ако се разглежда цялостно и се изхожда от неговата собствена художествена, а не публицистична логика, е всъщност далеч от каквато и да било утилитарна, непосредствено практическа насоченост. В шеговита игрива форма той алегорически третира проблема за човека-творец, вечната необходимост на хората да бъдат дейни и да създават, която вече не може да бъде обяснена само прагматически и която е станала духовна същност на човека.

Този излишък на творчески сили у героя, интензивната му дейност, която не носи полза, са и смешни, и малко тъжни.

Реалният жизнен епизод тук няма публицистично значение, но заедно с това няма и еднозначна насоченост. Авторът е организиран произведението, опирайки се както на смисловата определеност, така и на смисловата неопределеност на зафиксиранията реалност. А това му е дало възможност за такава многозначна трактовка на образа, която може да бъде отнесена единствено към чисто художественото творчество. В този смисъл филмът на Илко Дундаков е рядко и много интересно търсене в нашата кинодокументалистика.

Ако очертаем диапазона на авторската изява в младото ни документално кино, на единия полюс вероятно трябва да сложим филм като „Подземната долина“ на Милан Огнянов, а на другия — „А пожари няма“ на Илко Дундаков. В първия авторът е скрит в материала, който е приподнесен преди всичко откъм неговата информационна стойност. Тази чистота на информационната трактовка тук е категорична и очевидно съзнателно търсена. Такава авторска позиция в дадения случай е съвършено оправдана, тъй като избраният обект действително има информационна ценност сам по себе си. По-активното авторско присъствие при организацията на документалния материал се налага с третирането на определен проблем, който органически произтича от неговия анализ. Когато този проблем е актуален и има обществено-политически характер и когато авторската трактовка преследва определено задачата да предизвика общественото мнение с цел конкретното решаване на поставения проблем (разбира се, има разни по степен на сложност проблеми и това нюансира и авторските задачи по отношение на въздействието върху общественото мнение), касае се за творчество в областта на публицистиката — „Шешкинград“ на Васил Живков, „Светицата“ и „Балада за двама и една китара“ на Иван Ничев и Добролюб Гаджев. Основният тип изява, който документалното кино предлага, е тази на публициста — както е известно, публицистиката най-непосредствено се свързва с разните родове документално отразяване на действителността. И на края, в пределите на кинодокументалистиката е възможна и чисто художествена, несвързана с публицистиката, изява, която позволява и най-голяма свобода в третирането на материала — „А пожари няма“ на Илко Дундаков.

Така очертаният диапазон на творческите изяви в нашата млада кинодокументалистика свидетелствува за достатъчно широкото разбиране на нейните реални възможности. Оттук нататък пробле-

мът не стои така, както сме свикнали обикновено да го поставяме: „Защо този филм не е публицистично решен?“ Или: „Защо е само информационен?“ Очевидно е, че въпреки конкуренцията на телевизията документалното кино също не се отказва от информационния тип журналистика, търсейки в тази област свой периметър на действие — а именно, информация, която надхвърля злободневната значимост и има по-трайно значение — както е в „Подземната долина“ на Милан Огнянов. Не може да се сърдим и на режисьора на „А пожари няма“ за това, че е използвал инсценировката и че способът на трактовка на материала в неговия филм е на границата с игралното кино. А защо пък не, когато това органично е свързано с избраната тема и проблем, когато е в съответствие с конкретните авторски задачи?

И така, днешната ни кинодокументалистика заставя да се преразгледа малко критерия ни, да подхождаме при оценката на всяко конкретно произведение от гледната точка на едно по-широко разбиране за това, какво е документално кино, защото се получават крайности в реакциите ни на някои явления — ако вчера публицистичната роля на документалното кино се отричаше, днес единствено тя се приема. Публицистиката действително е основният тип творчество в кинодокументалистиката и до известна степен определя обликът ѝ като цяло, но не и единственият и затова всякакви ограничения са необосновани.

Творческите проблеми на младата ни кинодокументалистика всъщност започват оттам, че тя може да бъде и информатор, и публицист, и художник. Въпросът отново се свежда до това, доколко определен и конкретен е замисълът — а оттук следва и необходимият тип реализация. Ако авторът е достатъчно категоричен в задачите, които си поставя, и шансовете му да намери точната форма са големи. Защото границата между добрите и лошите документални филми не съвпада с границата между публицистични и непублицистични, а зависи от тяхната идейна и структурна определеност. В добрите постижения на младото документално кино, някои от които представих, замисълът органично е изведен през всички звена на реализацията, т. е. тези филми преди всичко са идейно и структурно завършени.

ЕСТЕТИЧЕСКИ ПАРАМЕТРИ НА МОНТАЖА

НЕДЕЛЧО МИЛЕВ

Фотографичността измина твърде дълъг път от генизиса си като оживяла снимка на действителността до обобщаваща естетическа категория, която обхваща начините за художествена организация на натурни обекти и увековечаването им. Подобен е и пътят на монтажа. Първоначално той се ражда спонтанно от практическата необходимост да се съединят две последователни сцени или — още по-опростено казано — две парчета филмова лента, на които те са заснети. Но както фотографичността не се изчерпва с простото консервиране и репродуциране на действителността, а само го използва за отправна точка при определен вид кинематографическо творчество, така и монтажът в съвременния си вид далеч надхвърля функциите на просто и последователно съединяване на откъси фотографирана действителност. Неговата естетическа същност е свързана с два основни момента:

съществуването на кинокамерата в качеството ѝ на уникално средство за звуко-зримо повествование и свързаната с нея материализация на гледната точка в киноповествованието.

Именно тези два основни, същностни момента обобщават, осмислят и вместват в себе си цялото многообразие от систематизации и теоретически определения на монтажа.

На пръв поглед повествователната роля на камерата може да бъде отнесена изцяло в сферата на фотографичността. Основанията за това са повече от достатъчни. Камерата е онзи специализиран инструмент, който посредством обектива осъществява последователната фотография в движение, а заедно с това и основния ефект на фотографичността в качеството ѝ на оживяла фотография. Но паралелно — именно чрез нея и благодар-

ние на нея — се осъществява диалектически неразривната връзка между фотографичността и монтажа.

Самият ефект на движение в киното се базира върху „микро-монтаж“ на последователни статични фотографии, а това вече ни отвежда и насочва към генезиса на монтажа. Много са значителните теории на киното, които разглеждат вътрешнокадровото движение като основа на вътрешнокадровия монтаж (Кулешов, Айзенщайн, Ром); дори ако се абстрахираме от особеностите на вътрешнокадровия монтаж в собствения смисъл на думата — характерът и посоката на вътрешнокадровото движение често са основна предпоставка за монтажен преход. Вероятно затова някои теоретици (Кулешов) достигат до крайния извод, че всяко движение в кадъра е вече вътрешнокадров монтаж. Всъщност вътрешнокадровият монтаж е такова движение на обектите в кадъра (или на гледната точка спрямо обектите в кадъра), което качествено изменя функционалните им взаимовръзки. Простото и неутрално движение на човека в кадъра, плискащите се вълни или развяващите се от вятъра коси, които не привнасят в киноповествованието ново чувство или мисъл, не са още вътрешнокадров монтаж. И същевременно най-простото приближаване на камерата към хапчетата или ножа примерно, с които героят ще сложи край на живота си, с мисловно ангажираните, морски вълни в „Човекът от Аран“ или оттеглянето на камерата от пакетирани вещи във финала на „Гражданинът Кейн“ е вече вътрешнокадров монтаж. Тук преди всичко е територията, върху която си дават среща фотографичността и монтажът.

Нека бъда точен. Айзенщайн започва да говори за монтаж още в момента, когато започва каквато и да било аранжировка на действителността, която предстои да бъде заснета (предкадровата действителност). В неговото разбиране построяването на кадъра вече излиза извън рамките на фотографичността. Това е едната страна: аранжировката на вътрешнокадровата действителност. Но има и друга страна: как изглежда тази действителност от определена гледна точка. Никога пространствено-времеви организация на даден обект за снимка не съществува сама за себе си. Обектът се превръща в кадър едновременно с уточняването на гледната точка. В една и съща рамка вътрешнокадровите компоненти могат да изглеждат различно в зависимост от гледната точка; от една и съща гледна точка и в едни и същи рамки вътрешнокадровите компоненти могат да се преосмислят в твърде широк диапазон в зависимост от вътрешнокадровото им движение. Именно затова категорията монтаж се характеризира преди всичко от два основни момента:

организацията на вътрешнокадровото пространство и
определянето на гледната точка спрямо така организираната художествена действителност.

Или ако си послужим с утвърдената в класическата съветска кинонаука терминология: „мизансцен“, вместен в стриктните рамки на кинокадъра.

Така се ражда понятието мизанкадър.

Именно чрез мизанкадъра особеностите на пластическото лице на киното могат да бъдат обособени и проследени особено отчетливо. Условно казано, съпоставени помежду си, мизансценът и мизанкадърът се отнасят един към друг така, както скулптурната група към живописната композиция. Тази съпоставка визира преди всичко две страни:

1. Характеристика на художествения обект.
2. Характеристика на гледната точка спрямо него.

В условията на пространствено-временния естетически синтез мизансценът е раздвигана във времето скулптурна композиция.

Съответно — мизанкадърът е раздвигана във времето живописна композиция.

Но щом като заговорихме за пластическа изразителност във времето — нека съпоставим мизансцена и мизанкадъра и в тази плоскост.

Театралният мизансцен „скулптира“ сценическото действие в пространството и във времето, извайва обемно герсите и средата. Ако в най-разпространените днешни сценически форми може да се говори за „една четвърт“ скулптурна изразителност (гледната точка не е фиксиране, но приблизително е ориентирана в рамките на „липсващата“ четвърта стена), историята на театъра познава и форми, при които мизансценът е ориентиран спрямо аудитория, заобикаляща от всички страни сценическата площадка. В съответствие с това и изразителността на мизансцена се ориентира „многопосочно“, на 360°, съобразно различните гледни точки, от които може да бъде наблюдавано сценическото действие.

В това отношение мизанкадърът е по-свободен и по-обвързан едновременно. Парадоксът е привиден. В киното в обща свобода на гледната точка е теоретически неограничена. В киното конкретно — в рамките на даден кадър и в даден точен момент от неговото протичане във времето — гледната точка е абсолютно фиксирана и детерминирана.

Монтажът обогати киноизкуството с неограничена свобода да изменя гледната точка спрямо кинематографичния обект. И едновременно с това в сравнение с драматическите и повествователните форми в изкуството той материализира гледната точка. Той я фиксира. Това даде качествено нови предпоставки за изучаването на нейните естетически функции и преосмислянето им. Създаде се база за сравнение между статичната гледна точка на театралния зрител и динамичната гледна точка на филмовия зрител. В театъра зрителят е значително по-обособен и отчужден (само в този аспект!) от обекта на възприятието. Той е неделимо свързан с веднъж предопределената му гледна точка, но свободен в избора си на дадени елементи и страни от сценическото действие, върху които ще съсредоточи вниманието си. Гледната точка на филмовия зрител (както в литературата) неминуемо се интегрира с авторската гледна точка. Затова тя е не само динамична, но и изключително обвързана, предрешена от авторския избор на дадени съществени страни на обекта за възприятие.

По същата причина мизанкадърът в своята класическа форма пренебрегва скулптиращите възможности на театралния мизансцен и довежда до крайност „приблизителната“ му ориентация спрямо условната „четвърта“ стена — свежда я към абсолютната живописна ориентираност към дадена гледна точка. (Впрочем живописиста също може да използва различни гледни точки, но те са винаги конкретни по отношение на дадено живописно пространство.)

С тези свои страни и обобщения кинотеорията напусна собствената си територия. В общоестетически план, както и в областта на сравнителното изкуствознание, тя обогати и осмисли не само себе си, но и пластическите, и словесните изкуства, както и съществуващите „предфилмови“ форми на драматическото изкуство.

Теорията на изобразителните изкуства представляваше неопценено богат източник за теоретически обобщения в сферата на детерминацията на гледната точка спрямо естетическия обект.

Теорията на словесните изкуства представляваше неопценен източник за обобщения в сферата на интегрално-повествователното движение на гледната точка в пространството и във времето.

Не е необходимо да се правят тук паралели между повествователните функции на монтажа и литературния разказ. Историята изобличава с тях: Грифит и Дикенс, Пудовкин и Толстой... Айзенщайн асимилира и обобщава в теоретичната си система всестранный монтажен опит на литературата: от гръцката античност до Зола и от източната класика до Джойс.

Нямам за цел да анализирам и коментирам досега съществуващите категоризации на монтажа. Многопосочността на различните изследвания и класификации определя и несъединимото им многообразие. Въпреки това от най-обща и принципна естетическа гледна точка могат да бъдат набелязани три основни сфери, в които могат да бъдат генерализирани и най-съществените особености на монтажа:

- сферата на изобразяваната филмова действителност
- сферата на взаимоотношенията „гледна точка — обект“
- сферата на филмовото възприятие.

1. По отношение на изобразяваната действителност различните видове монтаж могат да бъдат обобщени в две основни категории: а) аналитичен, б) съпоставителен.

а) Категорията аналитичен монтаж обединява в себе си всички видове монтаж, които изследват и представят даден филмов обект в неговото пространствено-временно единство. Обектът може да бъде показан изцяло или чрез последователно разкриване на съществени негови детайли, да бъде снет в различни крупности и от различни гледни точки, чрез което да бъде охарактеризиран по възможност всестранно и пълно. Обединяващ признак тук е анализът на филмовия обект със средствата на монтажа при съблюдаване на класическото триединство на място, време и действие. В окончателния си монтаж вид филмовото явление съответствува на реално дадено пространство; то отразява реалния континуитет

във времето на филмираното събитие. Наистина монтажното изследване предполага и известни отклонения на филмовото изображение в окончателния му вид спрямо филмирания обект: неизбежно ограничаване на пространството в даден момент (укрупняване), неизбежно състяване или удължаване на естествения поток на времето чрез монтажните преходи... Съществените критерии за пространствено-временното единство при аналитичния монтаж са два:

твърда и реална географска ориентировка в кинематографическото пространство, което по принцип съответствува на реалното разположение на обектите в действителността;

твърдо последователно протичане на временния поток в посоката „минало — настояще — бъдеще“, което по принцип съответствува на реалното протичане във времето на изобразяваното събитие.

Аналитичният монтаж изисква един обособен „в себе си“ филмов обект и го представя като обособено „в себе си“ филмово явление. Гледната точка на автора е подчинена на вътрешните закономерности на филмираната действителност.

б) Категорията съпоставителен монтаж обединява в себе си всички видове монтаж, които под някаква форма съизмерват и взаимно осмислят повече от един филмови обекти и събития. Съпоставителният монтаж изтъква единството на мисълта и действието като съответно се абстрахира от единството на мястото и времето, обявявайки ги за странични и несъществени. Той свободно оперира в пространството и времето с обектите, които съпоставя, за да изгради своя собствена архитектурника на филмовото време и пространство. В този смисъл и съотносимостта между филмираната действителност и филмовия резултат е по-сложна — тя надхвърля буквалното съответствие и прилика.

Това не означава произволност на монтажа спрямо съпоставяните фотографически компоненти.

Произволността е аномалия или най-малкото твърде ограничен частен случай в общата монтажна практика, който софистично се използва от противниците на монтажа в киното за безпочвени нападки, обявяващи страничното и съпътстващо явление за генерален принцип.

В същността си съпоставителният монтаж се базира върху диалектическия принцип за всеобщата връзка и взаимозависимост между явленията и цели разкриването на непостижимите със собствено-фотографически средства съществени връзки във филмовото явление. Съпоставките тук също са до голяма степен обусловени от вътрешнокадровото съдържание и произтичат от него. Пределно лаконично това е синтезирано в известната формулировка на Айзенщайн:

„Кадърът е ядро на монтажа.“

2. Диалектическото единство и конфликтът между изобразяваната действителност и гледната точка спрямо нея обособяват в друг разрез други две основни категоризации на монтажа, в които също могат да бъдат вместени всички досегашни видове монтаж: а) вътрешнокадров; б) покадров.

а) Вътрешнокадровият монтаж предполага единство на пространството и единство на гледната точка, от която е снето това пространство. При неподвижна гледна точка „монтажното“ взаимодействие се осъществява посредством движение на обектите в кадъра; при движение на самата гледна точка се получава интегрално изменение на взаимоотношенията между обектите, а понякога — и овладяване на допълнително пространство (кадърът мени границите си, но запазва единството на кинематографическото пространство). Най-сетне съществува и трети частен случай на вътрешнокадров монтаж: едновременно движение на обектите в кадъра и на гледната точка.

На пръв поглед изглежда, че вътрешнокадровият монтаж е особен случай на аналитичен монтаж, осъществен с други средства: с помощта на камерата или мизанкадъра. Разликата обаче е качествена. Докато при аналитичния монтаж гледната точка е подчинена на материалното единство на изобразяваната среда, при вътрешнокадровия монтаж организацията на средата се диктува от гледната точка. Има обширни територии на „съвпадение“ (гледната точка не налага особена и забележимо-специфична организация на филмовото пространство), когато функционално вътрешнокадровият монтаж може да съвпадне с аналитичния. Широкото му използване обаче въпреки несъмнените производствени предимства на аналитичния монтаж (достигнал висша форма на интеграция с вътрешнокадровия при метода на многокамерно снимане в телевизията) доказва специфичната му естетическа незаменимост. Именно приоритетът на гледната точка обуславя особено активната ангажираност при възприемането на филмовия образ, изграден с помощта на вътрешнокадров монтаж. Това е демонстративно очевидно при крайно изразителни случаи на „активна“ гледна точка. Например в „Иваново детство“ гледната точка ни пренася от „твърдото бигие“ на фронтовите делници в сънищата на Иван. Тогава именно гледната точка обуславя и изисква особено конструирания комплексен декор, при който фронтовата земянка и кладенеца от мирното детство на Иван са обединени в неделимо драматическо пространство на действието. Тази условност на филмовото пространство налага съответна условност и на филмовото време, трагично и безвъзвратно разсечено от войната на идилично минало и сурово настояще, но едновременно с това неделимо преплетено в съзнание-то на Иван...

Ако трябва да се резюмира спецификата на вътрешнокадровия монтаж, тя е в подчертаната му незабележимост. Движението на обектите в кадъра, както и движението на самата камера като правило се считат от зрителя за естествени и оправдани. Затова те се възприемат без съпротива и много по-органично в сравнение с монтажния стик. Те пораждат по-активно зрителско съпричастие към произходящото на екрана.

В редица случаи тази „естественост“ е привидна!

Именно вътрешнокадровият монтаж позволява много по-реши-телна обработка на физическата и психическата филмова реалност. Благодарение на това негово особено свойство, дори подчертано

условни сцени гореописаните сънища на Иван в „Иваново детство“, спомените на Исак Борг („Ягодовата поляна“), виденията на Гуйдо Анселми („Осем и половина“) придобиват жизнеподобна окраска и се възприемат като напълно реално или най-малкото жизнено правдиво изображение на вътрешния живот, обусловен от реалното битие и неотделимо вплетен в него. Още по-подчертано вътрешнокадровият монтаж може да породява подвеждаща илюзия за натурност при изобразяването на твърдо сюжетно битие на героите, предадено в хронологически последователен поток на действието във времето.

Затова вътрешнокадровият монтаж не ограничава, а разширява възможностите за режисьорска обработка на снимаемата действителност, без да се нарушава усещането за „автентичност“ на филмовото действие и произтичащата от това зрителска съпричастност — въвличането в света на кинотворбата.

б) Съответно покадровият монтаж неминуемо предполага съпоставянето на отделни кадри и в този смисъл се включва в понятието съпоставителен монтаж. Буквално взето „покадрово“ е всяко филмово изложение... Твърде парадоксална (макар и възможна) е теоретически допустимата вероятност филмът да се състои от един-единствен кадър (опит за такава структура е „Въжето“ на Хичкок). Нещо повече — „покадрово“ могат да бъдат монтирани и сцени със сложен вътрешнокадров монтаж. Следователно, при едно съвсем буквално и формално тълкуване този общ и хипотетичен филмов термин включва в себе си цялото кино.

Нещата обаче се изменят, ако поясним, че, взети в друг разрез, закономерностите на монтажа разкриват други свои характеристики. Тук конкретно се имат пред вид най-общите и анонимни повествователни функции на киното посредством гледната точка. Докато вътрешнокадровият монтаж в нашето разбиране предполага подчертана съпричастност и активност на гледната точка спрямо изобразяваното явление, покадровият монтаж се характеризира с отстранение и обективизираност на филмовото изложение.

(Не става дума за „съпричастност“ или „отстранение“ като субективни и конкретни качества на индивидуалната авторска позиция, а за всеобщо обективно качество, произтичащо от конфликта и взаимната обусловеност между гледната точка и изобразяваната действителност!)

От какво произтича това различие и как може да се обясни то?

В този разрез вътрешнокадровото единство поставя в условия на съизмеримост изобразяващата гледна точка и изобразявания свят. Доколкото гледната точка винаги се идентифицира подсъзнателно с околното на зрителя, тази съизмеримост и взаимна обвързаност индуктивно се пренася и върху него. Той се чувства не на наблюдател, а участник.

Монтажният преход (и произтичащото от него покадрово изложение) поставя качествено нова преграда между изобразяващата гледна точка и изобразявания свят. Зрителят се дистанцира от

гледната точка, остро чувствава, а след това и осъзнава неадекватността между изобразяващата камера и собственото си око.

В рамките на непрекъснатия кадър всички вътрешнокадрови движения са ориентирани спрямо основния перцептивен център — гледната точка. Тя е центърът на „притеглянето“, макар и условно, в психологически аспект. Физически погледнато, вътрешнокадровата действителност е обособен в себе си свят със свои вътрешни закони, а гледната точка детерминира този свят в определени координатни съотношения. Образно казано, чрез гледната точка ние осъзнаваме този свят като „планета“, ориентирана спрямо своя притегателен център. По този начин гледната точка, а с нея и възприемащият субект се оказват в положението на „слънце“ в стадиялно по-сложната драматическа планетна система...

Появата на нова гледна точка поставя в нови координатни съотношения изобразявания свят.

Нарушава се театралната монолитност на „системата“ свят на действието — зрители.

„Светът“ вече съществува в други естетически измерения, неговите координати се отчитат в рамките на „друга“ Галилеева система (съобразно друга координатна гледна точка). Качественият скок се извършва мигновено в монтажния стик, следователно пространствената преориентация на обектите в кадъра се извършва с безкрайно голяма скорост... В този смисъл и теорията за относителността придобива реални естетически измерения при монтажа.¹ Този факт лежи в основата на всички повествователни особености, произтичащи от подкадровото филмово изложение и съществуването на монтажни преходи в него. Без да правят конкретни паралели с теорията на относителността, почти всички изследователи на монтажа отбелязват особеността да се съгъства и удължава филмовото време чрез нахъсано покадрово изложение. Взаимовръзката между покадровото изложение и свободата да се бори с филмовото време се счита за аксиоматична.

3. Най-сетне от гледна точка на функционалността на структурата в киноповествованието могат да бъдат обособени в съответния нов резерв още две категории монтаж: емоционален и интелектуален.

Тук на първо място следва да се уточни, че не става дума за „възкресяване“ на понятията „обертонен“ и „интелектуален“ монтаж, възникнали в периода на пълен разцвет на нямото кино, но непосредствено преди появата на звука. Тогава тези понятия имаха конкретно-исторически смисъл и значение. В рамките на синтетичния, но ням филмов образ те търсеха адекватни стойности на изразната сила на музиката като емоция и словото като абстракция — в рамките на един иконичен, макар и драматичен

¹ Значението на монтажния стик за характеристиката на категориите „пространство“ и „време“ в киноповествованието в светлината на съвременната физика е анализирано по-конкретно и детайлно в изследването „Пътят към психофизическия монолит“.

ски раздвижен във времето филмов образ. Когато словото и музиката внесоха в синтетичния звук-образ своите преки стойности на емоция и абстракция — на първо време „обертонността“ и „интелектуалността“ като качества на монтажа бяха забравени. И не случайно интелектуалният и обертонният монтаж в своя генезис се опитваха да обособят първично-структурни единици (монтажни фрази), адекватни на словесно или музикално изказаната мисъл. С възможността в киното да зазвучат пряко изразени музикални и интелектуални значения (съждения и емоции) отпадна и необходимостта от такива йероглифно усложнени първични структурни единици-значения.

Не отпадна обаче проблемът за интелектуалността и емоционалността като генерален структурен принцип за монтажното изграждане на кинотворбата. Той само беше забравен за известно време — както и почти всички монтажни завоевания — в периода на хипертрофираната и едностранчива драматизация на киноизкуството.

Възраждането на монтажа на нов етап, характерно за киното през последните петнадесет години, отново постави въпроса за интелектуалните и емоционалните качества на филмовата структура в много по-обобщен и принципен вид.

Касаеше се за генералния път на художествено въздействие върху възприемащия субект: чрез чувствено възвличане към пораждаше на размисъл или чрез рационално отстранение към интелектуализация на естетическото преживяване. В тази плоскост чрез оживени (и понякога непримирими) дискусии кристализира научният извод, че преобладаването на единия или другия подход се осъществява на равнището на стила, но не регламентира взаимното им изключване. Напротив, емоционалното и интелектуалното начало са взаимнопреливащи се в кинопроизведението и в изкуството въобще: така, както те са взаимнообусловени и взаимнопреливащи се в действителността, която изкуството пресътворява.

Това обаче не само че не изключва, а, напротив, задължително изисква от съвременната кинонаука съответна характеристика на всеки от тези общи принципи на кинематографичното монтажно изложение и въздействие. Тяхната взаимнообусловеност предполага и известно разграничение — формулиране на спецификата им.

Първата сфера, в която ние разгледахме монтажа, характеризира способността му да изследва и разкрива даден свят в неговото материално единство.

Втората сфера визира само особеностите на гледната точка спрямо изобразявания свят. Тя се абстрахира от обстоятелството дали изобразяваният свят е „натурен“, или е „художествено аранжиран“ със средствата на мизанкадъра. С други думи, акцентът се пренася от изобразявания свят върху възможностите за неговата интерпретация.

Третата сфера се абстрахира както от характеристиката на „изобразявания“ филмов обект, така и от характеристиката на „изобразяващата“ гледна точка. Тук окончателният филмов резултат

тат се приема като даденост, която въздействува глобално върху възприемащия субект.

В тази глобална насоченост, както отбелязах, могат да се открият и обособят две общи тенденции:

— стремеж да се въздействува предимно на интелекта му и

— стремеж да се въздействува предимно на емоциите му.

Тези тенденции като правило не съществуват в чист вид, а се преплитат в сложна взаимна обусловеност. Въпреки това преобладаването на едната или другата от тях налага решителен отпечатък както върху характеристиката на творбата, така и върху методите, с помощта на които тя се реализира.

а) Най-често емоционалните типове монтаж заимствуват терминологията си от музиката: ритмичен, обертонен, полифоничен и т. н. Това разбира се, не е случайно. При всички тези случаи се търси емоционално възвличане и съпричастие, приближаващо се към музикалното въздействие: спонтанно и неосъзнато. Ритмичният паралелен монтаж във финала на „Раждането на нацията“ или в съвременния епизод на „Нетърпимост“ не се осъзнава в общия поток на повествованието. Невъзможно е в него да бъдат непосредствено обособени и отделните семантични единици, които съдържат информацията, приобщаваща ни към съдбата на преследваната девойка или осъдения стачник. Само опосредствувано, с помощта на критическия анализ ние можем да отделим и изтъкнем авторската цел: аналогията на Ку-Клукс-Клан в „Раждането на нацията“, и да осъдим филма като реакционен или съответно да отречем класовото неравенство и произтичащите от него стълкновения в „Нетърпимост“. Невъзможно е също така семантично да обособим физиологическото усещане за „горещина“, както и „разгорещеността на страстите“ в епизода на молебена за дъжд („кръстното шествие“) в „Старото и новото“ на Айзенщайн. Необособима е също рационално-смиловата функция на „сюитата на мъглите“ в „Броненосецът „Потемкин“ — тя полифонично обогатява с буквално непредаваеми чувствени измерения работническото и всенародното поклонение пред героически загиналия Вакулинчук.

Такива са генетическите корени на емоционалния монтаж, взет в процеса на историческото му формиране.

Още по-сложни и смислово неизразими са полифоничните взаимодействия при „оплакването на ковчега с тялото на Анастасия“ в „Иван Грозни“. (Този качествено нов монтаж е дотолкова органичен и емоционален, че Айзенщайн е бил упрекван, че се е отказал от собствените си монтажни постижения...) Не се подава на буквално точни формулировки преплитането и взаимодействието на сюжетно-тематичните линии на бащата и детето в „Крадци на велосипеди“ на Виторио де Сика: то е вътрешнокадрово, понякога необособимо дори в рамките на един или повече епизоди, но реално... В съвременното кино такава полифонична взаимозависимост има между „реалното“ битие на героите и „карнавалното“ им участие в танцовия конкурс в „Уморените коне ги убиват, нали?“ на Полак, в двусмисленото поведение на Йосериан в „Параграф 22“ на Майкъл Ни-

кълз, в преплиташите се светоусещания на три поколения Ефрей-
торовци в „Последното лято“ на Хр. Христов.

Обобщаващият и определящ признак на емоционалния монтаж при неизброимите разновидности на неговите конкретни прояви е подчертаното му емоционално въздействие и опосредствуваното му въздействие върху съзнанието.

б) Различните разновидности на интелектуалния монтаж съответно заимствуват най-често терминологията и структурните си принципи от литературоведението и лингвистиката: те се стремят да установят точна, вербална, смислова йерархия във взаимовръзката между кадрите и точни смислови обозначения на отделните елементи в кадъра. В „Октомври“ Айзенщайн с провокираща очевидност съпоставя и сблъсква красноречието на ораторите-меншевики с „дрънкащи“ балалайки. Тази монтажна фраза — заедно с образите на „боговете“, чрез които се търсеше семиотичен филмов израз на понятието „религия“ — влязоха в историята на кино-то като христоматийни примери на „интелектуален монтаж“. Но от тези демонстративни съпоставки до съвременния интелектуален монтаж изтече много вода. В днешното съвременно разбиране интелектуален монтаж е например съпоставката между героинята на Ана Карина в „Да живееш живота си“ и кадрите от „Жана д'Арк“ на Драйер, която цели да породи в съзнанието на зрителя внушението на режисьора (Годар): коя е според него Жана д'Арк на нашето време. Годар започва със сюжетно-драматургическо обосноваване на структурата: чрез ситуацията. Героинята влиза в прожекционна зала, където се прожектира филмът „Страстите на Жана д'Арк“. Това е повод да се премине към преки монтажни съпоставки между героинята в залата и героинята от екрана, също така „драматизирана“ (чрез поведението на героинята от филма на Годар, която съпребивява екранния образ на Жана от филма на Драйер, идентифицирайки се с нея...). В същия ключ и в не по-малка степен интелектуален монтаж ни предлага двойственото битие на Ина Чурикова в „Началото“ (реж. Глеб Панфилов). Нещо повече — във филма на Панфилов този монтаж придобива двойно измерение, защото, освен че въздейства пряко върху зрителя, който не познава филма и идеологията на Годар, полемизира и косвено (но категорично!) с типолсгната на Годар, разкривайки действителната Жана д'Арк на нашата епоха и цивилизация. Не проститутката с екзистенциалистично битие при цялата ѝ подкупваща чаровност, а обикновената съветска жена (при цялата ѝ привидна непривлекателност, търсена най-вече чрез физическата ѝ грозота) може да претендира за тази роля — жената, която изнесе на гърба си тежестите на войната и спаси човечеството от фашизма... Интелектуален монтаж е също съпоставянето на темите на „Незер“ и „Хирошима“ във „Хирошима, моя любов“ на Ален Рене... Интелектуален монтаж е съпоставянето на светоусещанията на Юношата и Девсйката в „Слънцето и сянката“ на Петров и Вълчанов.

При интелектуалния монтаж отделните семантични единици могат да бъдат точно обозначени, а синтактическите отношения между тях недвусмислено формулирани. Това, разбира се, не

означава художествена бедност, както твърдят някои отявлени противници на идейната яснота и целенасоченост в киноизкуството.

Когато анализираме спецификата на киното, не е възможно да отминем факта, че никое от изкуствата не е претърпяло такова експлозивно, бурно развитие. За години и десетилетия киното постигна онова, което другите изкуства са завоювали за векове и хилядолетия. Наивно и невярно би било да считаме, че това е случайно.

И фотографичността, и монтажът обособиха уникални свои естетически сфери, но заедно с това асимилираха и синтезираха целия досегашен художествен опит. Фотографичността до такава степен отразяваше действителността във форми, подобни на самата нея, че това стана повод изобщо да отричат способността ѝ да създава изкуство или, напротив, да я „обожествяват“ като творец на нова действителност. Монтажът възприе формите на човешкото мислене и заедно с това ги облече във формите на веществената конкретност

До фотографичността изкуствата съществуваха или в пространството, или във времето. Дори драматическите изкуства, които синтезираха битието на изкуствата в пространството и във времето, в крайна сметка се оказваха подвластни на тиранията на времето. Само фотографичността се оказа способна да създаде „паметник на движението“ — в цялото му безкрайно многообразие, във всичките му възможни звуко-зрими форми. Тя разграничи функциите си и от буквалното репродуциране, за да се утвърди като особена естетическа способност да се записват и възпроизвеждат звуко-зрими образи в техния пълноценен и неразделен синтез на пространството и времето.

Допреди появата на монтажа в киното човешкото мислене обособяваше отделни свои страни в отделните изкуства. В литературата преобладаваше вербалният начин на мислене. В пластическите изкуства — съответно иконографическият начин на мислене. В музиката — музикалният начин на мислене.

Киномонтажът синтезира иконографичното, музикалното и вербалното мислене.

КИНОТО — ИЗКУСТВО ИЛИ ИЛЮСТРАЦИЯ

Взаимоотношенията между кино и литература през периода 1908—1918 г.

ОЛГА МАРКОВА

Необходимостта от литературен материал за екрана се появява едновременно с раждането на киното като зрелище. Още първите филми се снимат по предварително набелязан замисъл и имат определен сюжет. В зачатъчно състояние киносценарият съществува в самия изгрев на седмото изкуство независимо от многобройните спорове, водещи се и до днес, в които се признава или оспорва неговото право на живот. Този факт сам по себе си поставя твърде сериозно въпроса за взаимоотношенията между кино и литература, и то още когато киното се оформя като самостоятелен вид изкуство. Това налага разглеждането преди всичко на процеса, започнал с буквалното използване на сюжети, теми и форми от литературата и завършил с постепенното създаване на оригинални кинопроизведения със своя собствена форма на изказ, т. е. на ролята на литературата за превръщане на „техническото чудо“ в изкуство, за оформяне на специфичния характер на киното. С този процес са тясно свързани проблемите за ролята на сценариста, за сътрудничеството с писателите, за театрализацията и детеатрализацията на киното, за различните форми и степени на взаимно влияние между кино и литература.

Близостта на двете изкуства многократно е подчертавана както в теория на киното, така и в теория на литературата. В статията „Модерната литература и киното“, публикувана във френския сборник „Изкуството на киното“ (1960 г.), Жан Елшайн съпоставя двете естетики. Той разглежда последователността на детайлите, заместваща развитието при съвременните автори, и едрите планове, липсата на рампа между спектакъла и зрителя, външенното не по линия на разказа, а на видимото, мисловната бързина, визуалните метафори в литературата и киното. Според него „модерната литература и киното еднакво са

Настоящата статия е част от по-обширно изследване.

неприятели на театъра“. Във връзка с развитието на американския роман в статията „Киното и романът“, включена в същия сборник, писателката и литературната критичка Клод-Едмонд Мани отбелязва аналогията между киното и романа както в самата им природа и естетически принципи, така и в техните изразни средства и на края в социологията им. Според нея става дума за едно дълбоко родство. „Киното твърде малко е (или съвсем не е) спектакъл — изтъква тя. — То е разказ, чийто закони са същите, които важат и за разказа.“ „Ако измежду всички литературни жанрове киното можа да се развие най-директно именно върху романа, причината е, че между тях съществува тройно родство: психологическо, социологическо и естетическо.“

Обособяването в тази статия на периода 1908—1918 (въпреки подвижността на рамките си), в който се разглеждат взаимоотношенията между кино и литература, се базира преди всичко на периодизацията, предложена от Йежи Теплиц в първия том от История на киноизкуството (1895—1927). Имам пред вид конкретно времето от възникването на империята „Пате“ и студията „Филм д'ар“, чиято първа кинотворба „Убийството на херцог дьо Гиз“ на Ле Баржи и Андре Калмет има премиера на 17 ноември 1908 г. до действителното раждане на седмото изкуство. Годините 1895—1908 не представляват интерес за разглежданата тема, тъй като в тях е почти невъзможно да се говори за някакви взаимоотношения между кино и литература, още повече че упадъкът на новосъздаващото се изкуство през 1907—1908 г. (изпразването на залите, фалитът, „кризата за сюжети“, липсата на сценаристи) спира почти пред прага на неговата смърт.

Нямайки първоначално собствена драматургия, киното заимствува сюжети от най-примитивните видове литература: популярния романс, булевардния роман, хумористичните разкази в картини. Без каквото и да било стеснение то използва темите на евтините приключенски и сантиментални романи. Този факт не намалява популярността на книгите, а привлича в кинозалите нова вълна зрители. Обърнало се с необикновена дързост към литературната класика, приспособявайки произведенията ѝ за екрана, киното същевременно започва да търси и теми за оригинални постановки. В процеса на това търсене то е трябвало да намери някаква своя форма за разполагане на материала: от изопачения до неузнаваемост роман или повест през модния романс до специално написаната за екрана феерия или комедия. Форма със свои специфични черти, със свои макар и още примитивни закони, която впоследствие е наречена сценарий. Ролята на сценариста в този период е още незначителна.

През 1916 г. видният немски актьор и режисьор Паул Вегенер разпределя пълнометражните игрални филми в три групи: 1) театрални кинотворби, в които се извява актьорската игра; 2) илюстрации на популярни романи и 3) приключенски, произхождащи от примитивните разкази за преследвания, обогатени от опита на американските каубойски филми и детективската литература. Режисьорите снимат видни актьори в екранизации на популярни театрални

пчеси, за да докажат, че „киното не е по-малко благородно и сериозно развлечение от театъра“. Този стремеж за „облагородяване“ на киното обаче не се увенчава с очаквания успех. Буквалното прехвърляне на условното театрално действие и на сценичната пантомима на екрана изсушава кинозрелището, отнема му виталността, динамиката и налага на вниманието неговата безмълвност. Най-перспективният тип филми се оказват екранизациите на литературни произведения. Пренасяйки на екрана условността на литературната творба, те разполагат с най-големи потенциални възможности за усъвършенствуване на арсенала от присъщите на новото изкуство изразни средства. В тях движението от обикновен прием се превръща в средство за изразяване на вътрешните пластове и многообразието на живота. Този тип филми осветляват пред седмото изкуство пътя за по-нататъшно развитие. Те го спасяват едновременно и от театралност, и от абсолютизиране на движението в приключенските кинотворби.

В ежедневните резултати обаче почти е невъзможно да се видят потенциалните ресурси на повествователния филм. Повечето от литературните произведения или сценарии се илюстрират занаятчийски от псевдотворци — сценаристи и режисьори — с помощта на живи картини и надписи. Не се отделя внимание на ритъма в актьорската игра — „основно действащо лице“ са надписите. Въпреки очевидната илюстративност в тези примитивни и мелодраматични псевдокинотворби, които преобладават в периода 1908—1915 г., се крие зародишът на освобождаване на киното от сценичните шампи. „Необходимо е било само да се намери ключът за показване на човешките съдби със средствата на това изкуство, а не с помощта на обяснителни надписи, взети под наем от третокачествената литература — отбелязва Йежи Теплиц в „История на киноизкуството“. А за това е трябвало кинокамерата да се превърне в разказвач, в нещо повече — в автор, водещ екранното повествование.“

По време на Първата световна война редица творци успяват да намерят този кинематографичен ключ като Мартолио в „Загубени в мрака“, Грифит в своите филми, Протозанов в „Дама Пика“. Теоретическото обобщение обаче на това откритие принадлежи на Паул Вегенер. В своя доклад за художествените възможности на киноизкуството, произнесен в Берлин на 24 април 1916 г., той подчертава: „Длъжни сме да си дадем отчет, че филмът трябва да се създава от кинематографични елементи, отхвърляйки театралните и литературните. Истински писател в киното трябва да бъде кинокамерата...“ Разбира се, това не означава скъсване с изкуството на словото

Френският режисьор и продуцент Фердинанд Зека създава нов жанр, който отбелязва в каталога на „Пате“ под заглавие „Драматични или реалистични сцени“, познати от литературата. В успешния си филм „Жертвите на алкохолизма“ (1902) той използва фрагменти от романа „Вертеп“ на Зола. Въвеждането на по-благородни чувства в киното е дело на „Пате“. Успехът на филма „Любовен роман“ от декоратора Лоран Хейлброн полага началото на нова насока в продукцията. Във Венсан, както твърди Жорж Садул

в „История на киноизкуството“, започват да говорят за „киноромани“, когато става дума за филми, които разказват някаква сантиментална история. Този жанр е разработен от Андре Жозе. Снимките на неговия „Дезергьор“ учудват със своя реализъм.

През 1906 г. филмите на „Пате“ започват да се отличават с оригиналността си във всички жанрове. Чуждите или френските образци са забравени и надминати. Имитаторите се превръщат в творци. „Кинороманите“, чиято почва е подготвена от няколко английски филма, за известно време са най-съвършената форма на това изкуство и откриват пътя на датското и американското кино.

В „Коледна нош“ и „Чичо Томовата колиба“ (1902) американският режисьор Едуин С. Портър се връща към театралните прийоми, присъщи на художественото майсторство на Мелиес.

Имежду копията на най-стари филми, които притежава нашата национална филмотека, е „Чичо Томовата колиба“. Макар и посредствен, той показва способност да превърне в прости и раздвижени изображения всички сблъсквания на героите и емоционалните ситуации. Творбата представлява едно съвсем елементарно и примитивно редуване на кадри, които следват логиката на няколко основни епизода от книгата на Бичер Стоу: бягството на жената с детето, престрелката, плуването на двата кораба, потопяването на втория, падането на детето при слизането му и спасяването му от чичо Том и т. н. Тези кадри са заснети върху все още твърде наивно рисувал декор — при бягството на жената с детето в горната и в долната част на кадъра декорът е статичен, а в средата се движи водата; или рисуваният втори план при брането на памук в плантацията. Налице е наивната религиозна символика — и смъртта на Ева, и смъртта на Том са съпроводени от ангела, само че в първия случай ангелът слиза перпендикулярно от небето и взима душата на детето, а във втория — той се вижда в десния ъгъл на кадъра. Явяват се някои елементи, трикове и епизоди, които добиват широка популярност в по-късните филми: използването на визиона, вмъкването на епизода с побой в кръчмата.

По инициатива на продуцента-режисьор и ръководител на редица продукции Стюарт Блектън, „Витаграф“, за да привлече позискана публика, започва едновременно с Италия да филмира най-значителните пиеси на Шекспир. По времето, когато фирмата „Чинес“ екранизира „Отело“ (1907) и „Хамлет“ (1908), в Англия поставят „Ромео и Жулиета“ (1908). Резултатът обаче е незадоволителен. По-късно Блектън прибегва до велики национални герои: „Мойсей“, „Наполеон“, „Линкълн“ и др.

В 1907–1908 г. вече мнозина считат, че киното умира. Тъмните кинозали се изпразват и фалират. „Кризата за сюжети“ има сериозен дял в този упадък. Киното едва е могло да разкаже една приказка, когато вече започва да се занимава с психология, със сложни интриги, със сюжети, заимствувани от историята или от театралния репертоар. Липсва му въображение. Сценариите се пишат от бездарни писатели, стари актьори или неизвестни публицисти. Тъй като те преразказват известни вече сюжети, естествено е киното да се обърне към театралния репертоар. То търси в театъра и в литерату-

рата благородни сюжети, за да се избави от омагьосания кръг и да привлече публика, по-заможна от зрителите на панаирджийските бараки. Тази тенденция се очертава след 1906 г. В Италия филмират „Последните дни на Помпей“ (1913) — първия голям успех на италианското кино (постигнат от оператора Амброзио), положил начало на новата школа в големите римски продукции — благородни сюжети и приспособявания за екрана на Шекспир, Данте и Дюма-баща. За да повишат художественото ниво на филмите, английските продуценти се опитват да използват опита на театъра и литературата. Екранизира се английската класика (романите на Ч. Дикенс, У. Скот и др.) и популярните съвременни литературни произведения. В 1911 г. режисьорът Л. Паркер заснема спектакъла „Хенрих VIII“ на Шекспир с участието на знаменития актьор Г. Бирбом Три в главната роля. През периода 1911—1912 г. се появяват редица екранизации включително на „Макбет“ и „Ричард III“. В САЩ също се филмират творби на Шекспир. От 1907 г. датската фирма „Нордиск“ почти изцяло се ориентира към екранизиране на класически произведения от националната и световната литература: „Йе-пе от планината“ (по Л. Холберг), „Сгниво“ и „Галошите на щастието“ (по Х. К. Андерсен), „Катюша“ (по „Възкресение“ на Л. Толстой), „Хамлет“ (по Шекспир) и др. Тези филми обаче, изграждащи сюжетната схема примитивно, с твърде театрален маниер, нямат търговски успех. Кризата в киното, която започва от 1907—1908 г., обхваща цяла Европа. Безликата, унифицирана кинопродукция престава да привлича зрителя.

Търсейки изход от този упадък, филмовите дейци започват да канят в киното известни писатели, театрални актьори и композитори. Много характерен в това отношение е опитът на малкото производствено дружество „Художествен филм“ („Филм д'ар“). Основателите на дружеството братя Лафит поръчват оригинални сценарии на най-големите френски писатели и драматурзи: Анатол Франс, Жул Люметр, Лаведан, Ришпен, Сарду, Ростан и др. Но успехът на сценариите е твърде обезкуражителен. „Връщането на Одисей“ по Люметр представлява само пишно зрелище. Сценарият на Ростан, написан в александрини, е смешен, а филмът на Лаведан „Разкажанието на Юда“ се проваля.

За да се екранизират популярните произведения на „класиците на всички епохи и народи — от Шекспир до Дюма“, през 1908 г. „Пате“ организира „Кинематографично общество на авторите и литераторите“, което просъществува около шест години. Под ръководството на Гутенхаим и Пиер Декурсел, плодовит автор на мелодрами, фейлетони и булевардни романи, режисьорът Албер (Алберто) Капелани започва да приспособява за екрана репертоара на дружеството — по един филм седмично. Той се специализира в адаптиране на театралния репертоар: „Арлезианката“, „Кралят се забавлява“, „Вертеп“, „Стачката на ковачите“, „Изстрелът“, „Антоний и Клеопатра“, „Саломе“ и др. В неговата практика преминават някак безразборно Жул Сандо, Виктор Юго, Жан Расин, Емил Зола, Евгени Сю, Пиер Декурсел, Жорж Клемансо, Балзак, Оскар Уайлд и др.

Филмът „Вертеп“ е един от първите успехи на Капелани (1909). Той е дълъг 800 метра според Жорж Садул или 1000 според Йежи Теплиц. Този изключителен за онова време метраж скоро е надминат от „Парижките потайности“ (1500 метра). Към средата на 1912 г. Албер Капелани и „Кинематографичното общество на авторите и литераторите“ достигат върха на своята слава с „Клетниците“ в 4 серии. Дължината на филма (над 5600 метра) изисква петчасова прожекция. Но успехът е огромен както за критиците, така и за публиката. Обикновено сериите се прожектират поотделно с някои изключения, когато филмът запълва цялата вечерна програма на кината. От 1912 г. „Пате“ не престава да пуска нови версии по романа на Юго. Кинотворбата „Клетниците“ се имитира в Америка с триумфален успех. След нея Капелани поставя успешно „Жерминал“ (1913) по Зола и „Пиявицата“ по Ришпен (прожекция, която продължава повече от два часа). Но удължаването на филмите не е достатъчно, за да си изработва режисьорът оригинален стил. В 1914 г. той приспособява за екрана в духа на филмиран театър „Деветдесет и трета година“ от Юго. Кинотворбата представлява дълга серия от „живи картини“.

През този период филмите постепенно се превръщат в заснети на лента театрални спектакли. Театрализацията на киното, започнала с „Убийството на херцог дьо Гиз“ (поставен от Ле Баржи и Андре Калмет (в 1908 г.), макар и да пречи за изграждането на киното като самостоятелен вид изкуство, има и свои преимущества. Участието на известни майстори на театъра, писатели и др. приобщава към екрана широките кръгове художествена интелигенция, господстващите класи на френското общество, което помага за разширяване финансово-организационната база на новото изкуство. Качественият литературен сценарий и талантливите актьори „опитомяват“ киното, макар и много години по-късно. Но непосредствената практика е безплодна. Експериментът да се създаде действително „художествен филм“ е безрезултатен.

Като отговор на елитарната помпозна продукция на „Филм д'ар“ се създава серията от филми на студия „Гомон“, назована в каталога „Животът такъв, какъвто е“. Неин автор е видният режисьор на студията Луи Фьойад. Убеден, че театрализацията лишава киното от главното му преимущество да бъде обективно отражение на живота, което доказаха още братя Люмиер, той скъсва с театралната условност. Стилът на неговата серия, по думите на Йежи Теплиц, може би е по-точно да бъде определен като натуралистически, отколкото като реалистически от съвременна гледна точка. Още повече че негов предтеча е литературният и особено театралният натурализъм. Филмите на Фьойад изпадат в друга крайност — педантичната достоверност. Те се отличават с хроникьорско репродуциране на фактите и събитията. Налице е едно пристрастие към разказите с трагична развръзка, към семейните драми и любовните конфликти, които се разрешават в края на краищата само посредством смъртта. Това го сродява с учениците и епигоните на Емил Зола и Андре Антоан. Талантливият режисьор-експериментатор и теоретик на театъра Антоан, ръководител на Свободния театър и на театър

„Одеси“, започва да работи в киното от 1914 г. Той се опитва да се бори с филмовите шампи, кани непрофесионални актьори, снима предимно в натура и в естествени интериори. Негово дело са екранизациите на „Земя“ (1921) по Зола, „Арлезианката“ (1922) по Доде и др. Достоверността на Фьойад е крачка напред в сравнение с „реализма“ на Фердинанд Зека, но истинският реализъм все още не се прегрусира.

Очевидно в периода преди Първата световна война във френското кино ярко се очертават две тенденции: класицистическа, базираща се върху театралния опит („Филм д'ар“) и натуралистическа, следваща линията на литературната и театралната школа на натуралистите (Фьойад). Повечето от привържениците на натурализма се насочват към оригинални сценарии, а класицистите — към екранизации. Художественият ръководител на „Кинематографичното общество на авторите и литераторите“ Албер Капелани се опитва да съчетае посочените тенденции. Той се стреми да внедри в киного теорията и практиката на натуралистичния театър, твърдейки в същото време, че екранът може с максимална точност да отрази действителността. Според Пиер Декурсел, директора на „Кинематографичното общество на авторите и литераторите“, писатели като Зола и Юго са вече залог за истински демократичен характер на произвежданите от студията филми, противоположно на аристократичната, естетска позиция на „Филм д'ар“, където Лаведан и неговите последователи воюват за спечелване на буржоазния вкус с костюмно-исторически пиеси от репертоара на „Комеди Франсез“. Едва ли обаче можем безрезервно да приемем извлечението за народност и демократизъм на Декурсел, подчинен на концерна на „Пате“. Един поглед върху „Жерминал“ ни уверява, че филмът ярко се разграничава от първоизточника на Зола: работниците-революционери са заместени от автора на филма с чудаци и оригинали. Главното внимание в „Клетниците“ е насочено не към социалната характеристика, а към мелодраматичните моменти на фабулата. Но въпреки това сред цялостната непридирчива тогавашна френска продукция екранизациите на творбите на Зола и Юго рязко се отделят със своята прогресивна насоченост. В основни линии филмите на Капелани внушават идеите и реалистичната атмосфера, която диша в произведенията на великите майстори на словото.

Класиката всъщност е само единият начин за надникване в света на литературата. Значително по-често от нея се реализират филми със сюжети от приключенски романи, които заливат вестниците. Този род романи, интересуващи се предимно от най-различни видове престъпления, преследвания, схватки на полиция с бандити, създават масова психоза. Като резултат от силното влияние на детективската литература възниква френският полицейски филм. За кратко време той добива широко разпространение. Луи Фьойад се прославя с екранизациите на най-популярните романи на Пиер Сувестр и Марсел Ален за престъпника-анархист Фантомас, издавани през 1911–1913 г. От първите токове на „Фантомас“ той извлича пет приключенски филма, в които Рене Навар играе главната роля (1913–1914). Тази творба предава точно основните епизоди на ро-

мана. Успехът на този роман, който американците скоро имитират със своите „сериълс“, е подготвен от филмите-фейлетони за американския детектив Ник Картър на Викториен Жасе (1908—1909). Въпреки постиженията на Жасе в тези кинотворби не трябва да се забравя, че той е постановчик и на много реалистични драми в стила на Зола като „В сираната на мрака“. След успеха на „Ник Картър“ фирмата „Еклер“ се специализира в приспособяване на екрана на романи-фейлетони. За своя „Рокамбол“ (1916—1917) фейлетонистът Понсон дьо Терай черпи материали от „Човешка комедия“. Сувестр и Ален използват в романа си аналитичния метод и наблюдателността на Зола. Следвайки техния натурализъм, Фьойад създава вярно в своите постановки декора и средата като отглежда важна роля на Париж и предградията му. Филмите на Жасе и Фьойад се отличават с редица завоевания по отношение на формата: напрегнат ритъм, стремително развитие на действието, майсторски монтаж, изоставяне на театралното деление на сцени и актове. Всичко това безспорно допринася за усъвършенствуване на изразните средства на киното, за по-категорично изявяване на спецификата на екрана. И все пак може би магнитната сила на тези филми се крие преди всичко в псезията и очарованието на истинския Париж. Именно тя увлича френската авангардна младеж, която предucesа кълповете на новото, раждащо се изкуство. Докато литературният авангард (с изключение на Аполинер и Макс Жакоб) във Франция се отнася презрително към това изкуство, в 1916 г. вече младите поети Андре Бретон, Жак Ваше и Луи Арагон са фанатични поклоници на серийните филми.

Италия изпреварва експеримента на „Филм д'ар“ за превръщане на киното от ланаивно забавление в художествено зрелище — „съперник и конкурент на театъра“, както твърди Теплиц в своята история. Според запазени сведения още в 1907 г. директорът на „Комеди Франсез“ Жул Кларети е очарован от прожектирания в Торинo филм „Граф Уголино“, екранизация на фрагмент от „Божествена комедия“ на Данте. В периода 1907—1910 г. излизат на екран „Макбет“, „Дон Карлос“, „Отело“, „Беатриче Ченчи“ и др. Италианското кино по това време се развива предимно в две направления: исторически драми и салонни мелодрами. Не можейки да се ограничи само с пищността и блясъка на древния Рим, то се обръща към Омир, Данте, Александър Дюма-баща и син, Тасо, Шекспир, Шилер, Манцони, Викториен Сарду, Понсон дьо Терай, Булуър Литън, Сенкевич, а също и към библията. През екрана преминава цялата история — от древна Гърция до войната за освобождение на Италия.

Известният режисьор Джузепе де Лигуоро разработва за студията в Милано „Одисея“ и „Ад“. След филма „Камо грядеши?“ Артуро Амброзио осъществява, заедно с „Романът на един беден младеж“, цяла серия кинотворби по произведенията на писателя Габриеле д'Анунцио, който оказва голямо влияние върху италианското кино. Той екранизира „Джокондата“, „Корабът“, „Дъщерята на Йерио“, „Тайната факла“ и др. Създавайки новата киноверсия на романа на Булуър Литън „Последните дни на Помпей“, който

отдавна е известен на публиката, Амброзио разчита на предишния му успех. И наистина, филмът е продаден още преди да бъде завършен, на „Фотодрама“ в Чикаго за повече от един милион златни франка.

Но великолепието на тази продукция е надминато от пищната постановка на „Камо грядеши?“ — нов вариант, който Енрико Гуациони осъществява за „Чинес“ в 1913 г. В него не липсва нито една от сензациите в романа: подпалването на Рим; християни, хвърлени на лъвовете; фабли от живи хора в императорските градини; римски пиршества... Навсякъде филмът се посреща като изключително художествено произведение. Всъщност той наистина е на висотата на романа на Сенкевич. Кинотворбата „Кабирия“, реализирана в 1913 г. от Джовани Пастроне (известен под псевдонима Пиеро Фоско), е най-голямото постижение на италианската историческа школа в киното. Нейният сценарий, макар и да носи подписа на Габриеле д'Анунцио, е написан изцяло от Пастроне. Д'Анунцио измисля само имената на героите. Той настоява да бъде автор на надписите на филма, но езикът му, превзет и патетичен, днес предизвиква смях. Твърде сложният сюжет на сценария е разработен умело от режисьора. С чисто кинематографска свобода творбата преминава зрителя през времето и пространството.

Реалистическото течение в италианското кино през 1908—1914 г. се извява в екранизация на литературни творби на направление-то веризъм, близко до натурализма. създадено от сицилийския писател Берга. Неговите романи, разкриващи съдбата на сицилианските селяни и рибари, продължително време са източник за творческо вдъхновение на литератори и кинематографисти. Редица писатели изпитват влиянието на веризма. Сред тях най-известен е неаполитанският романист и драматург Роберто Брако. Както неговото творчество, така и политическата му дейност са страстен апел в защита на народа от експлоататорите. Те изиграват плодотворна роля за развитието на италианското кино. По идея на режисьора Нино Мартолио в 1914 г. писателят написва сценарий по мотиви от пиесата си „Загубени в мрака“ (1901). Умелата съвместна работа на тези двама талантиливи творци ражда филм, който и досега е класическо произведение на италианското нямо кино. За разлика от историческите произведения „Кабирия“, „Камо грядеши?“ и „Последните дни на Помпей“ той обхожда екраните на страната все още незабелязано. Години наред филмът тъне в забвение. Всъщност тази най-значителна творба на италианското кино, разкриваща стремежа на кинодейците да показват живота правдиво, е мелодраматически разказ за бедната девойка Паолина, слепия уличен певец Нунцио и съблазнителя — богатия аристократ ди Валенца. Сюжет — очевидно твърде шаблонен. Но с него Мартолио успява да подложи Неапол на социален анализ, да подчертае класовия антагонизъм чрез метода на контрастния монтаж. Такъв характер носи неговата екранизация „Тереза Ракен“ (1915) по Зола, свидетелствуваща за зрелия му режисьорски талант. Здравословно свързан с веристката литература, превръщайки народа в единствен герой на кинопроизведенията, той като че ли предсеща основните черти на следващия

италиански реалистичен стил. От друга страна, може би реализмът на френското кино също оказва известно влияние в Италия например чрез Денизо, който поставя в Милано „Сакатият“, народна драма в традициите на Зека и Хьозе.

След 1914 г. светските драми в Италия изместват големите исторически постановки. Сценариите от тази епоха се влияят много от натруфените романи на д'Анунцио и от пиесите на Анри Батай. В сценариите преобладава един свръхвъзбуден свят, който звучи екстравагантно и наивно. Тези залитания ускоряват упадъка на италианското кино, които в 1915 г. вече се чувствава, въпреки помощта на театъра и модните по онова време френски романи.

И така стилът на италианските филми е своеобразен синтез на пропагандираната от буржоазията д'анунцианска декадентска литература и на традицията на популярните народни зрелища.

Датското кино успява само за няколко години да се изяви благодарение на прекрасната театрална школа, която се създава в страната още в началото на XVIII век. Тя доставя на студията декоратори, режисьори, актьори и сценаристи. Използвайки като образец сценарните жанрове във Франция и Америка, Оле Олсен наред с фарсовете и приключенските филми екранизира и театрални пиеси в стила на „Филм д'ар“. Основаната от него фирма „Нордиск“ започва своята дейност с „Лов за лъвове“, „Хамлет, принц датски“ и „Дамата с камелиите“. За съжаление тези творби не се прожектират в чужбина. И макар в тях да участвуват известни театрални актьори, сценариите се пишат от дилетанти без литературна култура.

От 1913 г. датското кино бележи нов етап в своето развитие. Изискванията на интелигенцията, която проявява все по-голям интерес към това изкуство, както и конкурентната борба за надмощие налагат водещата студия „Нордиск“ да се насочи към по-сериозен репертоар. Репортажният натурализъм постепенно е изместен от позирани в художествено отношение форми. Йежи Теплиц характеризира стила на „новото датско кино“ като смес от натурализъм (среда, фон) и психологизъм (образи на герои). Извор на теми за филмите са модните романи и автори. Господстващата тогава мода налага своя отпечатък върху психологията на героите, в която се изтъква фатализмът, обречеността на човешкото съществуване. Един от последните успехи на Виго Ларсен, преди да замине за Германия, е филмът „Една сватба през революцията“ по романа на Софус Микаелс. Екранизират се „Четири дъвола“ на Херман Банг и „Любовни игри“ на Артур Шницлер. Показателна за новите естетико-психологически търсения е кинотворбата „Атлантида“, в която Август Блом пресъздава коработрушението на „Титаник“. Сюжетът на сценария, често разработван оттогава, е написан по едноименния роман на известния германски писател Герхард Хауптман. В техническо отношение филмът е забележителен, но психологическият анализ е твърде оскъден. В последна сметка популярната творба на „Нордиск“ напълно се диференцира от Хауптман.

След като опитва силите си в областта на театъра, романа и поезията, Дейвид Уорк Грифит придобива широка обща култура,

която му позволява да започне разработката на по-благородни сюжети. Моралист и проповедник, възпитан в духа на своеобразна идеалистическа философия, в която „се смесва тъгата на победения в Гражданската война Юг със сантименталността на викторианската литература“, Грифит и в киното се ръководи от своите литературни възгледи, екранизирайки поемите на Тенисън и Браунинг. Сценаристът-режисьор черпи материал, макар и безразборно от творбите на Толстой, Мопасан, Едгар По и Джек Лондон, от театъра на Андре дьо Лорд и Франсоа Копе. Сценарият на филма му „Раждането на нацията“ (1915) от епохата на войната между северните и южните щати е извлечен от Грифит и Франк Уд от романа на пастора Томас Диксън „Човекът на племето“, възхваляващ организацията „Ку-Клукс-Клан“ и робовладелческите идеали на Юга. Приемайки изцяло идейната същност на романа, режисьорът го допълня с фрагменти от другия роман на писателя „Леопардова кожа“, а също и със спомени от своето детство и разкази на баща си, полковник от армията на конфедератите. Този филм, чието идейно звучене е твърде реакционно, се оказва нова дума в развитието на киноезиката. Три основни елемента характеризират творческия принос на Грифит: реформиране системата на актьорската игра, въвеждане в кинодраматургията на повествователна романна конструкция, превръщане на кинокамерата в активен участник в действието. Първоизточника за посочените реформи и открития трябва да търсим в литературата, предимно в творчеството на Дикенс. Този факт е обилно осветлен и аргументиран в известната статия на Айзенщайн „Дикенс, Грифит и ние“. Редица прийоми на работа като паралелно развиващия се сюжет или щастливата развръзка се откриват в произведенията на английския класик. Ще напомня за спора на Грифит с ръководителите на „Байограф“, които протестират срещу прекалено „произволното съединяване на кадри“ в екранизираната поема на Тенисън „Енох Арден“ (филмът излиза в 1910 г. под название „След много години“). На предложението на режисьора след сцената, в която Анна Ли очаква своя мъж, веднага да се покаже Енох, изхвърлен на брега на необитаем остров, продуцентите се съпротивяват, твърдейки, че зрителите няма да разберат връзката между двете сцени. „Как може да се развива действието с такива скокове?“ — недоумяват те. „А нима Дикенс пише другояче?“ — отговаря Грифит. — „Да, но Дикенс е съвсем друго нещо, той е писател“ — издига нов аргумент дирекцията на „Байограф“. „Съвсем не е друго нещо — противопоставя се режисьорът, — нали филмът също е разказ, само че в картинки.“ На края „Байограф“, страхувайки се да не загуби знаменития режисьор, отстъпва като му разрешава да използва дикенсовия метод в киното.*

Преките литературни източници на другото нововъведение на Грифит — повествователната функция на камерата — са по-трудно уловими. И все пак съсредоточеното четене на който и да е реалистичен роман от XIX век навежда на мисълта, че във филма кинокамерата замества очите на автора, следящ събитията ту отблизо,

* Спорът на Грифит с ръководителите на „Байограф“ е цитиран от История на киноизкуството на Йежи Теплиц.

ту отдалече. Тук също режисьорът съвсем очевидно се опира на постиженията на литературата. Той разчупва затвореността на сценичното пространство, присъща на тогавашните филми, хвърляйки мост между киното и литературата, призвана да обхваща необозримите пространства.

От друга страна, американските театрални представления и масовата литература, прославяща герои като Бъфало Бил, довеждат до възникването на нова, по-съвършена форма на уестърна, която се утвърждава като една от основните насоки в развитието на киното в САЩ.

Шведското кино също се обръща към литературата и към готовите спектакли. Основната част от продукцията на фирмата „Свенска био“ представляват така наречените „литературни“ филми по произведения на шведски писатели: „Вермландци“ (1910) по Ф. А. Далгрен, „Песните на поручик Стол“ (1910) по Г. Рунеберг, „Сватба в Улфоса“ (1910). Кинофирмата „Ориенталска филмбюро“, която възниква в Гьотеборг, пуска в 1910 г. дванадесет екранизации на пиесите на И. А. Стриндберг „Госпожица Юлия“ и „Баща“.

Началото на нов етап в развитието на шведското кино полага творбата „Терье Виген“ (1916) по поемата на Х. Ибсен, реализирана от Виктор Шьострьом. В нея умело е пренесена на екрана основната мисъл и настроение на поемата, без да се робува на първоизточника. Образът на главния герой-рибар (изграден от самия Шьострьом) прозвучава убедително и правдиво. В този филм се определят идейно-естетическите принципи на направлението, получило впоследствие названието „Шведска класическа киношкола“, която оказва силно влияние върху развитието на световното кино. Шьострьом осъзнава, че киното може да направи качествен скок само върху основата на литературата: именно в нея трябва да се търсят и темите, и източника на вдъхновение, тъй като писателят облекчава задачата на режисьора, давайки му зряла концепция за героите, конфликтите, средата. При това сюжетната конструкция на творбата не трябва механически да се пренася на екрана, а да се открие своеобразна форма, вярна на духа и идейно-емоционалната му същност.

Повечето от произведенията на „Шведска класическа киношкола“ са екранизации на романи, новели и пиеси от видни скандинавски писатели-идеолози на селската демокрация (Б. Бьорнсон, И. Сигурийоунсон, Ю. Ахо и преди всичко С. Лагерльоф), която противопоставя на напора на буржоазните отношения идеализацията на патриархалните устои, силата на народния характер. Шьостром и неговите последователи решават новаторски проблема за екранизацията, създавайки зрителни пластически еквиваленти на литературните образи. В разглеждания период се включват някои от най-крупните постижения на школата — филмите на Шьострьом „Момчето от торфеното блато“ (1917, по романа на Лагерльоф), „Планинецът Ейвин и неговата жена“ (1917 по пиесата на исландския писател Йоухан Сигурийоунсон), „Синовете на Ингмар“ (1918 по романа на Лагерльоф). Те органически синтезират легендата и реалността, открояват се с епическа мащабност, забавяне

на монтажните ритми, естествено сливане на героите със суровата и величествена природа, активна драматургическа роля на пейзажа, експресивен монтаж. Шьострьом намира точно и оригинално кинематографично покритие на стилистиката на литературните произведения. Навсякъде той изпълнява главна роля, придавайки на персонажа ярка характерност, щедра необузданост на чувствата, сила и категоричност на нравствения устрем. Особено внимание заслужава филмът му „Изгнанниците“ по пиесата на Сигурийоунсон. След като режисьорът започва подготовка за екранизиране големия роман на Селма Лагерльоф „Ерусалим в Далекарлия“, като използва за художествени цели формулата на „епизодите“. По този начин той създава три обемни филма: „Животът на прадедите“ (две серии) и „Счупеният часовник“. С него серията е прекъсната и продължена пет години по-късно с „Прокълнатите“, поставен от Густав Моландър. „Коларят на смъртта“ (1920), който Шьострьом реализира след „Сандомирският манастир“ (по Грилпарцер), е най-известната му кинотворба, но не и най-съвършената, тъй като старомодността ѝ е безспорна. Доколкото има успех, той се дължи главно на двойните експозиции, снети от Юлиус Йонсон.

Видният майстор на „Шведска класическа киношкола“ Мо-риц Стилер противопоставя на одухотворения лиризм на Шьострьом хармонична яснота и рационалност, изтънчено изящество на пластиката, динамично сюжетно построение, асоциативна изразителност на детайлите. Тези негови характерни качества се проявяват особено в „Песен за багрено червено цвeтe“ (1918, по романа на Й. Линанкоски. Тук образите на селяните и дърварите, изпълнени с могъща духовна сила и здраве, се разкриват в тяхната органична връзка с природата, в остър конфликт с еснафската стихия на собствените си. Две години по-рано Стилер пресъздава с тънка наблюдателност и строг вкус живота на артистичния свят в мелодрамата „Крила“ по романа „Микаел“ на Г. Банг. Неговите най-ярки филми-екранизации на романи от скандинавски писатели-неоромантици се раждат под въздействието на новаторските принципи на Шьострьом. Той се връща към националните теми с постановката на „Старият замък“ по Лагерльоф, съумявайки правдиво да представи историята въпреки известни граповини във филма.

През 1912 г. в Германия нарастващата възможност за нови доходи извършва прелом в негативно настроения към киното по-рано Съюз на немските писатели. Управителният съвет приканва членовете на Съюза да сътрудничат в киното, да работят за повишаване нивото на филмовото зрелище. Със сценарно творчество се занимават водещите немски литератори Герхард Хауптман и Артур Шницлер. Хауптман написва сценария на „Атлантида“ за датската фирма „Нордиск“, а Шницлер е автор на кинематографичния вариант на „Любовни игри“, в който участват първите актьори на „Бургтеатър“. С привличането в киното на тези двама писатели, а също и на Х. Зудерман, на режисьора М. Райнхарт от 1910 г. в Германия започва период на „литературното кино“. За разлика от шведите, които се стремят да разкрият духа, основната мисъл и атмосфера на литературата с ярко кинематографични изразни сред-

ства, а не дословно да я пренасят на екрана, слабо познаване спецификата на новото изкуство от немските творци не позволява да се постигнат ярки успехи. Въпреки това работата на посочените драматурзи изиграва важна роля за по-нататъшното развитие на киното. Немската литература няма творци като Балзак и Дикенс и реалистичното направление не успява да си пробие път през барьерата на антиреалистическите течения и школи. Сценарият на филма „Прахкият студент“ (1913), осъществен от датския режисьор Стелан Рийе в Берлин, е написан от Ханс Хайнц Еверс — моден декадентски писател. Той не е оригинално произведение. Историята на човека, продаващ на дявола своето отражение в огледалото, е добре позната от творбите на Гьоте, Едгар По, Е. Т. А. Хофман, Шамисо и Мюсе. В написването на сценария участва и видният театрален актьор Паул Вегенер. Рийе майсторски набляга в своята трактовка на иреалните, приказни елементи на фабулата. По този начин „Прахкият студент“ насочва немското кино в посока на фантастиката, на близкия до литературата „свят на намеците, недомлъвките, метафорите: свят на задробеното, необичайното, кошмарното“. След този филм Вегенер създава „Как Голем дойде в света“ (1914) по романа на Г. Майринк. Със своя условен сюжет и причудливо фантастичен колорит на действието посочената кинотворба, както и „Прахкият студент“, подготвят „неоромантизма“ на двадесетте години. „Бащата“ на немския театър Макс Райнхарт също проявява интерес към киното. Той снима по сценарий на Алберт Кахан „Островът на мъртвите“ — поетически и по замисъл гротесков вариант на „Сън в лятна нощ“. Издържан в стила на швейцарския художник Бюклин, филмът дразни със своята изкуственост. Театралната концепция за стилизация механически е пренесена на екрана. Очевидно е режисьорското неумение (или нежелание) да борава с изразните средства на киното.

Търсейки руски теми, пионерите на игралното кино в Русия се обръщат към народните песни, към произведенията на Пушкин, Лермонтов, Гогол, Достоевски, Некрасов, Островски, Л. Толстой. До 1910—1911 г. руската кинематография се задоволява с екранизации на литературни творби. Независимо от илюстративността и примитивните постановъчни средства ранните екранизации облагородяват репертоара, оформят художествен вкус и майсторство у създателите на националното кино. Широко място заемат киноинсценировките на популярни исторически романи, легенди и песни. Съдбата на новосъздаващото се изкуство вълнува редица напредничави творци в Русия като Л. Толстой, М. Горки, Л. Андреев, К. Станиславски. Лев Толстой вижда във филма грандиозно средство за разпространяване на културата: „Ще бъде хубаво да се използва киното за изучаване на народите и страните — заявява той около 1910 г. — Необходимо е то да показва руската действителност в цялото ѝ изменение, да се развива: трябва да разкрива живота такъв, какъвто е в действителност и да не търси измислени и фалшиви сюжети.“ Писателят приема да бъде консултант на филма „Селска сватба“. И неволно си задаваме въпроса: как би напреднало руското кино, ако още пред прага на Първата световна война, когато Европа тър-

не в хаос и тревожно предчувствие, Толстой бе започнал да пише и сценарии! Горки предлага на Луначарски да реализира една „Всеобща история на културата“, имайки пред вид и киното. Той пише и киносюжети още в 1914 г., събрани в „Пиеси и сценарии“, председателствува много обсъждания по проблемите на филма, подчертава неговото значение за културата и се стреми да го отдалечи от опасностите на онова посредствено кино, чиято поява той предвижда още в 1896 г., само няколко месеца след първата публична прожекция на братя Люмиер.

Независимо от забраната на дирекцията на императорските театри в киното започват да прииждат видни театрални актьори (Е. Рощина-Инсарова, В. Пашенная, В. Максимов и др.), носещи високата култура на руската сцена. Филмите, в които те участват, като „Анфиса“, „Буря“, „Без зестра“ — всички в 1912 г., са ярки художествени факти за своята епоха. В мултипликацията също се използват литературни сюжети („Щурец и мравка“, 1913, по баснята на И. Крилов). Пълната зависимост по онова време от прозата, поезията и театралната драматургия започва да предизвиква безпокойство. В пресата се появяват много статии, обсъждащи въпроса откъде киното трябва да черпи сюжети. По този въпрос се разгарят горещи спорове. В списание „Синефоно“ (1911 г.) в статия под заглавие „За кризата на сюжета“ се прави опит да се отстои нов възглед. „Откъде взимат фабрикантите теми за киното? С малко изключения съставителите на сценарии ползват готови произведения от повече или по-малко популярни автори. Всъщност, в това няма нищо лошо, ако не възниква следващото противоречие. Всички вече готови пиеси са писани за натуралистическия театър, който разполага със съвсем други средства, различни от киното. Несъмнено за кинематографичната постановка на такава пиеса се изисква коренна преработка на цялото произведение, изисква се изключването на редица сцени и въвеждането на нови. С една дума, за да се получи интересен филм, налага се да се преработва пиесата до неузнаваемост. Но нали съставителят на сценария не може да отиде така далече от действителното съдържание на даденото произведение... По такъв начин се създават компромиси и в резултат — непълно използване на всички средства, с които разполага кинорежисьорът. За да излязат от това положение, фабрикантите трябва да поръчват на авторите оригинални произведения за своите постановки. Необходимо е да се премине от илюстрация на популярните произведения, от тяхното преправяне към оригинални пиеси, написани от талантиливи писатели.“

Механичното приспособяване на литературни произведения и на театрални пиеси за киното води до крайно обедняване на тяхното съдържание. То не задоволява нито зрителите, нито филмовите дейци. Назрява момент за създаването на оригинална литература за екрана, съобразяваща се с растящите възможности на киното.

В 1913 г. се осъществява идеята на Л. Толстой за конкурс на най-добрите руски сценарии, макар и този конкурс да е обявен не „сред писатели“, а за най-широки кръгове хора, желаещи да изпробват своите сили в новата област на литературата. Трудно е да

се каже каква роля изиграват тези конкурси в руското кинопроизводство, но те свидетелствуват за стремежа да се привлечат литературните сили за създаване на филми.

По време на военните години преобладават пошлите, скроени по образа на булевардната литература кинофалшификати. Прогресивните филми се борят на пръсти, но тяхната роля за изграждане на националното киноизкуство е огромна. „Златният фонд“ се офермя от най-значимите екранизации на руската класическа литература: „Дворянско гнездо“ (1915, по Тургенев) на В. Гардин, „Дама Пика“ (1916, по Пушкин) и „Отец Сергей“ (1917—1918, по Л. Толстой) на Я. Протозанов, „Наташа Ростова“ (1915, по Толстой) на Гардин и Протозанов, „Снежанка“ (1914, по А. Островски) на Ставревич и др. Верни на художествената традиция на реалистичната литература и театър, режисьорите Протозанов и Гардин утвърждават така нареченото „психологическо направление“, издигат редица талантиливи актьори. Това направление се характеризира с дълбоко проникване в авторския замисъл, сериозна драматургия, споен актьорски ансамбъл, изкуство на превъплъщаването. Сред най-ярките постижения е филмът „Закъснели цветове“ (1917, по едноименния разказ на Чехов) на режисьора Б. Сушкевич. В него участвуват актьори от МХАТ.

В другото основно направление на руското кино — „изобразително-постановъчното“ — се чувствава влиянието на Всеволод Мейерхолд, който филм „Портретът на Дориан Грей“ (1915, по мотиви от едноименното произведение на О. Уайлд) е един интересен експеримент. Всички най-големи постижения на дореволюционното кино в Русия са свързани с прогресивните традиции на руската класическа литература, реалистичния театър и живописата.

Студията „Нептун“ в 1918 г. произвежда три филма по сценарии на Маяковски и с негово участие като актьор: „Дамата и престо̀пникът“ (по новелата на Де Амичис „Учителката на работниците“), „Роден не за пари“ (преработка на „Мартин Идън“ от Джек Лондон) и „Прикована от филма“ (оригинален сценарий на поета, преработен по-късно под заглавие „Сърцето на киното или сърцето на екрана“). За разлика от първите два сценария, създадени по чужди литературни творби, вероятно за по-голяма популярност на студията, Маяковски счита сценария „Прикована от филма“ „на висотата на нашите новаторски творби в областта на литературата“. Обаче постановката на режисьора Н. В. Туркин, според думите на поета, „осакати позорно сценария“ (Н. Лебедев). Въпреки това Маяковски продължава да пише сценарии. „Която и да е постановка на кинотворба от страна на „литератори“ без непосредствени връзки с киностудията и кинопроизводството ще бъде повече или по-малко кърпена работа — заявява той. — Затова от утре възнамерявам да прекарам част от моето време в киностудията, за да мога да участвувам в реализирането на сюжетите си, след като съм се запознал с кинематографското майсторство.“ Това особено важно за времето си изявление на поета звучи като девиз, отправен към онези литератори, които мислят да работят в киното.

Макар че филмите от 1908 до 1914 г. са движещи се илюстрации на литературни произведения, разкриващи съвсем примитивно съдържанието на първоизточника, постепенно започва да се налага становището, че киното е достойно да изразява със своите специфични средства мислите на великите писатели.

В навечерието на Първа световна война седмото изкуство побеждава. Най-активни в него са французите, след тях италианците и датчаните. През 1914 г. американските филми съставляват около половината от световната продукция, а на много европейски кинопазари вносът от САЩ заема първо място. Кинотворбите на Германската империя в по-голямата си част са жалки подражания на чужди моди и течения. Появилата се в Англия мода (1912—1913) да се екранизират театрални и литературни произведения си могла да съдействува за създаване на английска национална киношкола. Насочването към Шекспир и Дикенс е трябвало да изолира космополитния маниер на работа. В действителност съвсем не се получава така, макар в някои филми на режисьора Томас Бенгли, автор на повечето дикенсови екранизации, „в пейзажа, в актьорската игра да се срещат наистина английски черти“, както твърди Теплиц. Като цяло потокът от екранизации преследва чисто комерческата цел — да се използва само рекламно името на популярния автор; никой не се интересува от запазването на духа и атмосферата на неговото произведение. Но главната причина за неуспеха на тези екранизации е самоцензурата на продуцентите, които се стараят във филма да не допуснат критически елементи от оригинала. Първата жертва на този страх е великият реалист Дикенс. Триумфът на Франция във войната е съпътствуван от краха на френската кинематография. Безуспешна се оказва работата на видния театрален деец Андре Антоан в киното. Главната причина за това е неточният му избор на сценариите, на литературните източници за екранизация. Антоан се насочва или към мелодрами, или към остарели романтически произведения. В италианското кино никой не търси нови пътища. Вместо да намерят начин да свържат екрана с живота, художниците се крият от действителността в света на булевардните и декадентските романи (предимно френски) и на фалшивите сценарии от живота на аристокрацията.

Макар в Европа за киното да пишат главно литератори и литературни критици, които естествено не излизат от рамката на затворения триъгълник — театър, литература, кино, — все пак към 1918 г. контурите на новото изкуство са ясно очертани. Оформя се спецификата на киното като явление със свои особени закони, отличаващи се от театъра, фотографията или вълшебния фенер. Важна роля за формирането на седмото изкуство; за привикването му да разказва една история или драма в картини чрез действие, с монтаж; за изграждането на основните елементи на филмовия език имат преди всичко екранизациите. „Киното — изтъква Конудо — приема опита на литературата и го обновява. Буквите от азбуката са схема за опростяване и стилизиране на образите, които са вълнували

хората в предишните епохи... Киното, като увеличава изразните възможности посредством образи, придобива универсален език. Новото изкуство трябва следователно да доведе до пълно изобразяване на живота и да вълнува, като разкрива правдиво развитието на самия живот.“ За своите професионални достойнства редица от кинотворбите, създадени по литературни произведения през този период, са наградени в Брюксел на Конфронтацията за най-добри филми на всички времена и народи (1958): „Убийството на херцог дьо Гиз“ на Ле Баржи и Андре Калмет, „Камо грядеши?“ на Енрико Гуацони, „Фантомас“ и „Вампирите“ на Луи Фьойад, „Пражкия студент“ на Стелан Рийе и Паул Вегенер, „Ингеборг Холм“ и „Прокълнатите“ от Виктор Шьострьом, „Отец Сергей“ на Яков Протозанов. Тези кинотворби показват огромното значение на обръщането към сериозен литературен първоизточник при изграждане „торса“ на новото изкуство. За времето от 1908 до 1918 г. се екранизират значителен брой литературни произведения от Омир, Данте, Шекспир, Шилер, Гьоте, Балзак, Юго, Молиер, Мопасан, Ибсен, Пушкин, Гогол, Лев Толстой, Сервантес, Едгар По, Твен, Уайлд, Текери, Прево и др.

Най-ярките постижения от този период (на Джовани Пастроне, Нино Мартолио, Виктор Шьострьом, Морис Стилер и Грифит) доказват, че успешният път на синтетично взаимодействие между кино и литература не е в реализирането на преки, буквални екранизации, а в търсенето в литературата на XVIII и XIX век на образците на повествование, на сюжетите, образите и характерите, на духа и атмосферата. Точното използване средствата на кинематографичното повествование — различните планове, монтажната връзка между отделните елементи на разказа — сближава отново седмото изкуство с литературата и театъра. Едва в следващото десетилетие по време на разцвета на нямото кино новото изкуство разкрива огромния си потенциал.

«НА ЧИСТО» И «НЕЗАБРАВИМИЯТ ДЕН»

КРАСИМИРА ГЕРЧЕВА

Нека веднага да направя уговорката, че обединяването на двата филма е в известен смисъл механично и не съдържа в себе си стремеж за откриване на аналогии било в тематическите им параметри, било в стилистическите търсения. Очевидното сходство между тях е в незадоволителността на художествените резултати. Причините за това обстоятелство обаче са твърде различни и дори противоположни.

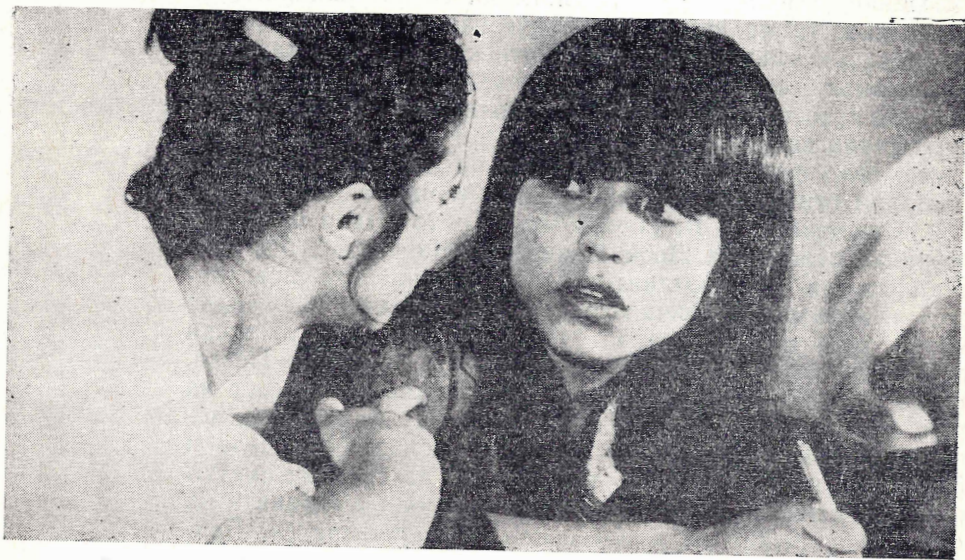
Традиция стана вече първопричината за филмовия неуспех да търсим в сценарната основа. Най-често обаче за нея съдим по драматургията на готовото екранно произведение, без да сме в състояние да се абстрахираме от конкретността на кинематографическия синтетичен образ. Придавайки плът на литературните конфликти и характери, филмът, естествено, е в състояние да тушира или да подсили недостатъците на драматургията — последното е характерно за „Незабравимият ден“. Но не са редки случаите, като филмът само далечно ни напомня за своята сценарна основа — това е пък характерно за „На чисто“.

Сценарият на В. Панайотов, който става отправна точка за режисьора Леон Даниел в „На чисто“, без претенциите за екстравагантност и изключително новаторство в кинематографичността си, ни срещаше с няколко млади хора в критична за тях ситуация, когато всеки трябва да вземе единствено правилното решение. Петка, за да се отърве от нетърпящата възражения строгост на своя баща, ще излъже, че е „изнасилена“ от младеж, когото не познава. Но баща ѝ завежда следствено дело и Петка отново е принудена да лъже, без да си дава сметка за последствията, само и само да задоволи амбициите на своя баща, решил да измие „срама“ на дъщеря си. При-

тисната от следователя, тя посочва едно момче — Иван — като виновен за консумираното злодеяние. Но Иван е абсолютно непричастен към случилото се с Петка. В същото време обаче не може да си позволи откровения отговор на въпроса, къде е бил в деня и часа на „изнасилването“. И той започва търсене на истината, призовавайки на помощ лъжата. В акцията са включени неговите приятели, средният му брат и общественият защитник. На делото обаче общественият защитник открива лъжата в показанията на Ивановите свидетели и практически се отказва да опонира на прокурора. Иван е осъден. Конфликтът се усложнява от обстоятелството, че най-малкият брат на Иван, заминал за строежа непосредствено след завеждане на делото, дава писмени показания, признавайки се за виновен за „изнасилването“. Кръгът от самопризнания за дребни и по-големи лъжи се затваря: Петка, напуснала баща си, открива на обществения защитник, че не е имало никакъв акт на насилие, че момчето я обича и иска да се ожени за нея.

Фабулата издава известна конструираност на конфликтите и би могла да се възприеме като идеална интрига за криминален филм. Но сценаристът се интересува не от интригата сама по себе си, а от онези причини, които мотивират поведението на отделните герои в предложените конфликтни ситуации. Различните лъжи, като започнем от лъжата на Петка, която ставя повод да се завърже интригата, минем през увъртанията на Иван и неговите приятели и стигнем до „самопризнанията“ на най-малкия брат, са всъщност етапите на едно болезнено преодоляване на стари представи за чест и морал. Действието се развива в малко провинциално градче и именно нравите, обичаите, атмосферата на мирното ежедневие са прицелната точка на авторовото внимание. Остротата на интригата се превръща в своеобразно увеличително стъкло, през което той

Из филма „На чисто“



наблюдава невидимите с просто око процеси. Тя е катализаторът, който ускорява започналата в съзнанието трансформация на старите понятия за дълг, морал, чест. Без разкриването на тази причинна страна на интригата, тя надали би представлявала интерес за сценариста, пък и за зрителите на осъществения филм. Така че сценарият привличаше вниманието ни с онова тънко проникване в особеностите на едно провинциално ежедневие, с онова вярно чувство за психиката на младите герои, надрасли своите родители, но още оставащи в плен на техните остарели и лишени от право на живот представи. Сценарната основа даваше възможност да се поведе разговор за новите измерения на понятията дълг и морал, човешка съпричастност и чест. Да се отиде още по-далеч — към философското измерение на категориите и тяхната проява в социалистическото общество.

Но именно тази идейно-смислова особеност на сценария е пренебрегната от режисьора. Той напълно игнорира „втория план“ на литературната основа, който за В. Панайотов е бил същественият.

Бихме могли да предположим, че Леон Даниел е съсредоточил вниманието си изцяло върху интригата и вместо многостранно изследване на човешката психика в условията на провинциалния град ни предлага увлекателно и напрегнато криминално следствие. Началните кадри на филма могат да ни подвежат, но само за няколко минути. Активната намеса на песента с изнесеното на преден план словесно съдържание прозвучава като откровена заявка за едно субективно режисьорско виждане на явленията от живота. Героите и събитията стават повод на индивидуалното осмисляне. Възможно е именно поради това Леон Даниел да не се интересува от логическата свързаност на кинематографическия разказ и да не се чувства задължен чрез екранното присъствие на филмовите герои да ни даде представа за тяхната биография. Като резултат въпреки нагледността на филмовите образи те са абстрактно неопределени и неясни.

Действието се развива в един град, но това е град въобще. Улиците и парковете, превозните средства и магазините, канцелариите и домовете, забързаните хора, играещите деца и въвлечените в конфликтите филмови герои са ни показани също въобще. Млади хора — въобще. Следовател — въобще. Назадничав баща — въобще. Братя — въобще. Приятели — въобще. Съд — въобще. Строеж — въобще... Нищо не носи онази конкретност, в която се проявява неповторимото и индивидуалното, частното като проекция на общото. В същото време обаче и в редакциите на героите, и във визуалната им характеристика се долавя преднамереност. Бих я определила с една дума — еднопосочност; еднопосочност на режисьорското виждане и отношение към героите. Патосът е патос на отрицанието. Режисьорът осъжда своите герои и за да ни привлече към своята позиция, търси да подчертае неприятните им черти. Следователят (Иван Андонов) е самонадеян ограничен тип, чието съзнание не е обременено с морални терзания около възможността за допускане на съдебна грешка. И актьорът има да изпълнява само тази задача. Но изведнъж ние виждаме следователя в неговия дом — стандарт-

на съвременна кухненска подредба, но дишаща на старо и мухъл гост-на. И още по-странен домашен костюм на стопанина: дълъг халат, малко боне, кацнало на върха на главата. И всичко в мръсни ръждиво кафяви тонове. Моментът на случайност в интериора и облеклото на героя се изключва от само себе си — ефектът от срещата със следователя в тази обстановка и този костюм е поразителен. Какъв е действеният резултат обаче? Ние се проникваме с нова доза неприязън към героя, и толкова. А възможно е с този интериор и костюм, дошли сякаш от двадесетте години, режисьорът да е искал да ни внуши идеята за обречеността на герои от типа на следователя, да ни покаже в синтезиран вид и корените на неговото самочувствие, крепящо се върху минала семейна слава? Възможно е. Но все пак трябва да гадаем, докато първото впечатление от така изградената сцена е определено и ясно — неприятен човек!

В облика и поведението на тримата братя, за които разбираме, че са такива от диалога, и то в края на филма, също е търсена възможността да ни се представят в неприятна светлина. Изтъква се примитивното начало — във външния вид (най-малкият брат) или в поведението (Иван и средният му брат). Петка демонстрира страх и объркване, които обаче малко се различават от реакциите на затвореното в клетка животно. Приятелката на Иван, напротив, е решителна и дейна, но в чертите на лицето е търсена хищническа настървеност. Нито един от филмовите герои не е пощаден от режисьорското отрицание, дори общественият защитник.

Но тук имам усещането, че актьорската интерпретация на образа е изменила на режисьорското виждане. Елементите на „осъждане“ можем да открием и във външния облик на обществения защитник, а и Ицхак Финци в първите сцени с поведението си и заострената мимика ги подчертава. Но въввлечен в действието, контактуващ с много и различни герои, той прави крачката от тезисната постановка на образа към неговото изпълване с вътрешно съдържание. По този начин предварителната режисьорска присъда над образа започва да звучи като характеристичен индивидуален белег на героя. Актьорът е воден от режисьора, но непрекъснато спори с него. Външната характерност намира проява в експанзивността на поведението, създавайки в зрителското възприятие единственото по-цялостно впечатление за нормални човешки прояви. Останалите герои, лишени от причинността на своите реакции, ни напомнят марионетки, неврастенично дърпани от ръката на режисьора. Нещо повече, до зрителя не достига елементарната логика на тяхното поведение. Като следствие — конфликтите се изправят от жизнена убедителност. Засилва се моментът на конструктивизъм в изграждането на интригата, залегнал още в сценария. Филмът започва отначало все по-малко да ни респектира въпреки претенциозността си за индивидуално режисьорско виждане, после ни смущава, а в края — отегчава.

„На чисто“ е кинематографичният дебют на нашия изтъкнат театрален режисьор Леон Даниел. Неговата изява в игралния филм се очакваше с любопитство и надежда, продиктувани от сериозните му и успешни търсения на театралната сцена. Известен като ре-



Стойчо Мазгалов и Иван Джамбазов във филма „Незабравимият ден“

жисьор, който умее да прокара своето виждане и да организира всички компоненти на театралното зрелище, той получаваше чрез киното нови възможности за изява на своята индивидуалност: нали филмовият режисьор е всепризнатият стопанин на своето произведение! Но „На чисто“ е в състояние да разочарова дори най-запалените почитатели на Леон Даниел. Струва ми се, че към посочените по-горе слабости на филма бих могла да прибавя и неуважителното отношение на режисьора към монтажа в киното.

Той не търси никакви сложни построения, нито пък се стреми към метафорична многозначност на монтажните сблъсъци. Монтажът за него е само средство за изграждане на кинематографическия разказ. При това обаче последователността на разказа е нарушена. Но заедно с нея е нарушена и елементарната монтажна организация на фразата. Един драстичен пример. Приятелката на Иван идва при обществения защитник. Сцената протича на стълбището в жилището. Дватама се разделят след едно непродължително обяснение. Общественият защитник влиза в апартамента си. Край на една монтажна фраза. В следващия миг, буквално след затварянето на вратата, тя отново се отваря и от апартамента излиза героят. С учудване откриваме след това, че поредицата от събития става вече на другия ден. Във финала на първата монтажна фраза Йцхак Финци е облечен в шлифер и осветлението на стълбището

е вечерно. В началото на новата монтажна фраза актьорът е по костюм и осветлението е дневно. Снимачната точка обаче не е променена. За неопитното око двата кадъра се сливат в един. Кинематографичното време по този начин отговаря на реално протеклото време, а режисьорът иска да ни убеди, че вече е изминала нощта.

Това игнориране на монтажа като средство за свързано водене на кинематографическото действие е и една от причините филмът да се разпада на отделни епизоди почти като в театралния спектакъл.

„На чисто“ надали ще остане без следа в творческото израстване на режисьора Леон Даниел, защото неуспехите са в много случаи по-голяма школа от завоеванията. Но в развитието на българския игрален филм „На чисто“ е едно връщане назад.

„Незабравимият ден“ е лишен от претенциозността на първия филм. Режисьорът Петър Донеv, който е и сценарист заедно с Н. Тихолов, няма амбициите да бъде агресивен спрямо нашето зрителско възприятие. Той остава скрит зад конфликтите и героите, зад събитията. Неговото внимание е привлечено от съдбата на един футболен треньор, който иска да бъде в крак с новите разбирания за модерния спорт. Среща съпротива както от страна на футболистите, така и от ръководството на отбора и е принуден да си подаде оставката. Връща се към професията на микробиолог, но стигнало е потърсен от момчетата и получил „карт бланш“, се заема да изгради един съвременен тип футбол. Незабравимият ден е денят на първата голяма и истинска победа на отбора. Този „производителен“ конфликт е усложнен от някои други обстоятелства — треньорът живее сам с момчето си и е влюбен в жената на един от играчите.

Макар и само шрихирано, това изложение на конфликтите в „Незабравимият ден“ дава доста ясна представа за тяхната „задълбоченост“. Защото и в готовия филм те си остават само маркирани. А светът на спорта отразява по един своеобразен начин човешката същност, характер. В света на спорта конфликтите на нашето битие могат да намерят неочаквано интересна проява. Но той трябва да се разглежда не като тематична определеност, а като част от динамиката на днешния ден. Именно това отсъства във филма „Незабравимият ден“.

Животът на филмовите герои се разглежда в два плана, почти напълно изолиран един от друг — в сферата на спорта и в сферата на частния живот. „Частният живот“ е привлечен едва ли не като средство за придаване на достоверност и правдивост на откъснатия от времето спортен живот. Изкуствеността на подобно съотншение се подсилва и от неубедителността на режисьорската организация на филмовия материал. Неорганичността и изкуствеността на среда и актьорско поведение подсилва усещането за доза „самодейност“ дори тогава, когато на екрана са такива утвърдени актьори като Стойчо Мазгалов или Николай Бинев (единствено правдив, сякаш уловен от живота персонаж е запалянкото в изпълнението на Иван Григоров). То изчезва едва тогава, когато камерата се втурва сред играещите футболисти. Но тази почти документална

достовереност на екранното действие още по-силно подчертава построяеността на останалите сцени. Освободени и в стихията си на зеленото поле, футболистите са сковани и неорганични в „игралните“ епизоди.

Изкуствеността би могла да стане определение за филма като цяло: изкуственост на сюжетостроенето, неорганичност на екранното поведение, неправдობодобно разрешаване на конфликтите. Схематизмът на сценарната основа е подсилен и изведен в чист вид от режисьора.

Интересно е да се отбележи, че Петър Донеv, така щастливо появил се в нашето игрално кино като сценарист на „Бедната улица“, вече с няколко филма не защитава режисьорските си позиции в него. Между другото неговите филми са значително по-слаби от сценариите, на които е автор и въз основа на които изгражда кинематографическите си произведения. Така бе с „Вечен календар“, с „Тръгни на път“, а сега и с „Незабравимият ден“. Творческият тандем с друг режисьор би представлявал един от възможните пътища за излизане от кризисната ситуация, в която Петър Донеv се намира вече няколко години.

И така, два неуспешни филма, две огорчения за техните създатели, две разочарования за българския зрител.

Претенциозната демонстрация на субективно режисьорско виждане в „На чисто“ ни застави да се спрем по-подробно върху причините на неуспеха, още повече че откриваме разминаване между сценарната основа и кинематографическата ѝ интерпретация.

Отсъствието пък на режисьорски темперамент и очевидността на незадоволителния художествен резултат в „Незабравимият ден“ ни позволи да посочим само главните причини за неуспеха.

„На чисто“ и „Незабравимият ден“ ни напомнят още веднъж, че общото настъпателно движение на българския игрален филм не е гладък и застрахован от творчески неудачи път, а сложен и противоречив процес със свои върхове постижения и неочаквани провали.

„НА ЧИСТО“: сценарист В. Панайотов, режисьор — Л. Даниел, оператор — Ив. Гаренчев, музика — К. Дончев. В ролите: Ицхак Финци, Иван Андонов, Петър Слабаков, Георги Новаков, Филип Трифонов, Рашко Младенов, Ива Иванова, Петя Вангелсва и др.

„НЕЗАБРАВИМИЯТ ДЕН“: Сценаристи — П. Донеv, Н. Тихолов, режисьор П. Донеv, оператор Кр. Косгов, композитор Т. Русев. В ролите: Стойчо Мазгалов, Наталия Маркова, Божидар Григоров, Николай Бивев, отборът на „Славия“ и др.

«НЕ СИ ОТИВАЙ!»

АТАНАС СВИЛЕНОВ

Този нов български филм още със заглавието си търси в съзнанието ни връзка с една по-ранна творба на същия сценарист и на същия режисьор. Сегашното наименование е „Не си отивай!“, а преди около четири години по сценарий на Георги Мишев бе реализирана от Людмил Кирков кинопостановката „Момчето си отива“.

Но аналогията не е само в смисловото контрапунктиране на заглавията. Оказва се, че главните герои от по-предшния филм направо преминават и в новата творба — ставаме свидетели на онова, което се случва с тях след като е изтекло известно време, почти толкова, колкото е изтекло и от появата на „Момчето си отива“. Ран, абитуриентът с чиста юношеска душа и с безкомпромисна съвест, когото обикнахме и с когото се разделихме с вярата, че въпреки идващите изпитания на живота ще съхрани своите нравствени добродетели, сега е директор на първоначално училище в родния си град. Студенството е останало назад, той вече се е оженил. Негова съпруга е Мариана, същата онази негова съученичка, която доста явно „въздишаше“ копнежно и, кажи-речи, го преследваше, същата, която се досещаше за симпатиите му към продавачката от сладкарница „Тинтява“ и го ревнуваше от нея.

Със страх очакваме дали твърде съществениите битово-житейски промени не са се отразили на душевността на Ран, дали не е станал друг характерът му. И въздъхваме с особено облекчение, като откриваме, че и във външния си вид, а и в цялото си непосредствено държане, в душевната си деликатност и отзивчивост той е съхранил момчешкото. И истински се радваме, че в трудното ежедневие на директорството, в сложните взаимоотношения с колегите-учители Ран ни спечелва с честното си поведение, с готовността си и в най-трудните ситуации да отстоява справедливата позиция да действа с неподкупна, чиста съвест.

Да, ако много писатели — от Толстой и Сент-Егзюпери до Паустовски и Селинджър — настояват, че не бива да прогонваме от душите си юношеското начало, не бива да пропъждаме „момчето“ с неговата възторжена и любвеобвилна всеотдайност, че не бива сивотата на „трезвия“ житейски практицизъм да затрупва мечтателността ни, че не бива да изменяме на дълбокоприродните пориви, които се зараждат вътре в нас и които ни тласкат към едно спонтанно чисто съществуване — ето в този смисъл и героят на Георги Мишев и Людмил Кирков си остава момче, юношеството не го е напуснало. Ран не иска, просто не може да се научи да прави компромиси в името на личното преуспяване, не е в състояние да преценява човешките взаимоотношения в светлината на взаимните услуги и подсигуривания, на удобната максима „давам ти, за да ми дадеш и ти“. Той нито веднъж във филма не произнася патетични тиради, не прави ефектни декларации, но с цялата същност на поведението си той е човек, който е превърнал новия морал на истинския хуманизъм в свое органично поведение. Ран се чувства задължен да брани несправедливо оскъrbения, да пази човешкото достойнство и на невръстното дете, да помогне на нуждаещия се, да постави по-високо честта си от практическата изгода. И всичко, което прави в

Невена Коканова и Филип Трифонов в сцена от филма



ежедневието си, не го смята за нищо особено, за чего си е просто най-естествено да бъде така. Неестествено би било, ако не е така, ако постъпва другояче!

Може би заради това той е и в прекалена степен доверчив към другите, смята, че и без специални обяснения те би трябвало да го разбират, смята, че и самите те би трябвало така да постъпват. Това доверие, тази наистина момчешка наивност му струват горчиво — той не е щастлив както в личния си живот, в брака си с Мариана, така и в служебното си ежедневие. Особено тежък е ударът, който му нанася от дълго подготвяна засада подлостта на преподавателя Ватев, на когото Ран е протегнал сърдечно ръка и е простил извършеното издевателство над крехката детска душа. Този удар, който отвежда Ран до необходимостта да се премести в друго училище, да отиде на село, не е обаче крушение за героя. Напротив — и в това изпитание, когато друг на негово място би предприел кой знае какви стъпки, за да „спаси кариерата си“, той е верен на природата си, верен е на съвестта си. И ако във финала на предишния филм, на „Мочето си отива“, ние може би имаме и някои съмнения дали Ран ще издържи по-нататък, дали няма да капитулира пред съблазните на удобния и безгрижен живот, то тук ние сме уверени, че той няма да дерайлира от поетия път. Впрочем, той сега във всичко постъпва и с по-голяма зрелост, с повече премисленост, а не се оставя само на поривите и на спонтанните реакции. Сега той е в значителна степен съзнателен гражданин и това придава в очите ни едно друго очарование, което успешно замества юношеската миловидност.

Ран не е някакъв супергерой, не е светец. Той е един като нас, той е такъв, какъвто бихме могли да бъдем всички ние. За да следваме същите принципи на поведение, не се изискват особени усилия, не се изисква героизъм. Изисква се морална устойчивост! Ала за жалост ние често я подменяме в името на по-лекото и безболезнено съжителство с подлостта и злото, с по-дребни или по-едри компромиси, с примиренчество, със затваряне в тихия уют на еснафското спокойствие. В името на личното преуспяване ние потъпкваме в себе си ценни граждански добродетели.

Ран и сега, в „Не си отивай!“, не може да не бъде обикнат. Та той е онзи юноша, когото сме оставили в чистото си детство и за когото си спомняме с носталгия, а и със самоосъждане понякога, че сме му изневерили. И в този дух е и призивът, който се съдържа в заглавието на творбата — „Не си отивай!“ ...

Но както говоря за филма, някой може да остане с впечатлението, че той е едва ли не някаква героична ода, някаква патетична сага. Не, той е типична лирическа комедия. И надали наистина може да се намери по-подходящ жанр, за да се чувства героят в най-удобна среда, да си е на мястото с цялата своя естественост и очарование. Да не стърчи като камененobelisk, а да се възприема в своята непосредственост и социална автентичност. Той общува със света и с хората в делничната проза, а в нея има толкова хумор, който е плод на желанието практичното да се представи за благоразумно, нелепото — за законно, фалшивото — за солидно. И героят, а заедно с него и авторите на филма разкриват тези вечни конфликти



Филип Трифонов и Елена Мирчовска

на живота, но не за да издевателствуват, а за да ги осъзнаем като слабости, за да видим смешната страна на явленията, която си въобразяваме, че не личи, че умело сме скрили...

Ето оттук се е породил лирико-комедийният характер на филма, неговата, общо взето, дискретна атмосфера, в която няма резки тонове, няма остри акценти, а преди всичко преобладава стремежът да се получи усещане за житейска достоверност. В тази атмосфера режисьорът на „Не си отивай!“ се чувства най-добре, в свои води. Това Людмил Кирков доказва в „Шведски крале“ и в предишната постановка на Георги Мишев „Момчето си отива“, сега още веднъж ни убеждава, че тук е силата му. Без да изневерява на своеобразието на литературния първоизточник, да накрънява суверенитета на писателската индивидуалност, той все пак „адаптира“ нещата и към собственото си творческо виждане. Друг — така например постъпва Едуард Захариев съобразно личните си предпочитания и по-друг темперамент — би заострил някон конфликтни ситуации в кинодраматургията, би извел решението им до гротескна приповдигнатост, но Людмил Кирков предпочита да постигне същите внушения по друг път, по-мек, по-ненатрапчив начин. Той някак по-отвътре възприема своите герои, по им съчувства, по е склонен да им прости, докато Едуард Захариев в „Преброяване на дивите зайци“ и „Вилна зона“

(както е известно, също заснети по сценарии на Георги Мишев) личи наблюдение с известна дистанция, личи отчуждаване. И заради това той може да си позволи да бъде по-жлъчен, по-категоричен, по-жесток дори. Не се наемам да разсъждавам с готов краен резултат по въпроса, кой от типа филми постига по-силно обществено въздействие, но за мен е ясно, че докато Едуард Захариев иска и да стресне, да ни шокира с изображението, то Людмил Кирков повече разчита на вътрешното самоосъждане, на прощаването със слабостите не като се насочиш да ги премахнеш у другите, а като преди всичко ги потърсиш и осъзнаеш в себе си.

В постигането на лирико-комедийната атмосфера Людмил Кирков разчита и на оператора Георги Русinov, който явно вече по-тъпко чувства натюрела на режисьора, по-вярно се ориентира в предпочитанията му, отколкото в предишните съвместни постановки, разчита също така и на професионалното съдействие на композитора Борис Карадимчев, знаещ къде с музика да внесе повече лиризъм и къде да приземи действието, но преди всичко е разчитано на актьорския ансамбъл. До голяма степен „Не си отивай!“ е филм, в който режисурата се изразява чрез изпълнителите, чрез умелото им насочване, чрез намерения верен тон на поведение. Отново, както и в „Момчето си отива“, „Филип Трифонов защитава главната роля с онази непосредственост и с онзи чар, които са заложили в сценария на Георги Мишев. Тук младият актьор с лекота, с вътрешна свобода нанася и нови штрихи върху образа на Ран, които са плод на времето, на натрупания по-голям житейски опит. Невена Коканова и тук отново изпълнява ролята си пак почти без думи, но нейното присъствие на екрана е силно, запомнящо се. И нейната героиня, също като Ран, не е загубила романтичната си мечтателност, не е засипала с пепел онези благородни огънчета, които горят в душата, и не ни позволяват да се примиряваме със сивата безизходност на делника. Непременно трябва да се изтъкне и изпълнението на Георги Русев в ролята на учителя Ватев. Този актьор, на когото за съжаление предлагат само епизодични участия в киното (едно изключение беше Булгуров в „Селянинът с колелото“, вече по-голяма, второпланова роля, в която веднага се изявиха богатите възможности на Г. Русев), тук с лаконичен и точен рисунък изгражда образа на подлещ. Органично, естествено е и екранното поведение на Емилия Радева, а също така и на Евстати Стратев, Лили Енева, Сашка Братанова, Васил Попов. Като че ли с един тон над постигнатата хармонична атмосфера на филма изскачат Кирил Господинов и Светослав Пеев. Те нарушават духа на житейска достоверност с заострения си гротесков рисунък и изпадат в известен смисъл от ансамбъла, влизат вече — както обикновено в такива случаи се казва — в „друга опера“.

В разпространената се напоследък мода да се създават телевизионни серии, в които обикнатите от публиката герои шествуват от филм във филм, „Не си отивай!“ може да се възприеме и като продължение на „Момчето си отива“, като впрочем сериалът може да се разгърне и по-нататък да се проследи развитието на главния герой и на останалите централни образи. Удивително е обаче как

въпреки няколкогодишната пауза новият филм на Георги Мишев и на Людмил Кирков, на Филип Трифонов и Невена Коканова, на Георги Русинов и Борис Карадимчев напълно съхранява атмосферата и стилистиката на по-ранната творба. Само дето актьорите все пак (но пък напълно уместно в случая!) са поостарели. Иначе като че двата филма са реализирани един след друг без прекъсване, без пауза. Това съхранено равнище ни предпазва от разочарованията, които са почти неизбежни, когато ни предстои среща с нещо, което трябва да възстанови приятните ни някогашни спомени и илюзии. „Не си отивай!“ не само че не ни разочарова, той укрепва зародилата се обич към Ран. Този честен и чист Ран, към когото заедно със създателите на филма и ние също бихме се обърнали с призива:

— Не си отивай!

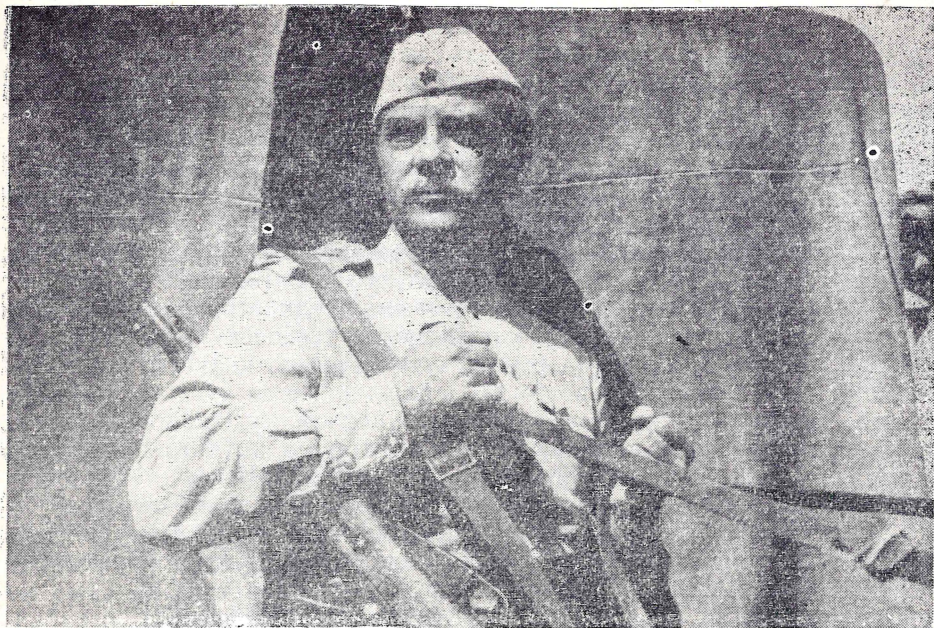
„НЕ СИ ОТИВАЙ!“ — производство на СИФ, София. Сценарист — Георги Мишев, режисьор — Людмил Кирков, оператор — Георги Русинов, композитор — Борис Карадимчев. В ролите: Филип Трифонов, Невена Коканова, Георги Русев, Евстати Стратев, Сашка Братанова, Васил Попов, Лили Енева и други.

«ВОЙНИКЪТ ОТ ОБОЗА»

БОЖИДАР МИХАЙЛОВ

Темата за братското единство и сближение между двата народа — българския и съветския — е колкото значима, толкова и всеобхватна. Нейната актуалност не е ограничена от рамките на времето, нито е мотивирана от конюнктурни съображения; тя е устойчива и дълговечна, защото българо-съветската дружба се корени в общата историческа съдба в продължение на столетия, защото братството произлиза настоящето, обединява усилията и волите на нашите народи за постигане на единната цел, устремява към общото бъдеще. Българо-съветска дружба — често не си даваме сметка, че в това лаконично словосъчетание, с което така много сме свикнали, е събрано всъщност многообразието, богатството, сложността на съвременната ни действителност. Та нали дружбата, единството, братското сътрудничество слагат своя благотворен отпечатък във всяка област на социалния ни и политическия ни живот, на културата и изкуството, оплодяват всяко материално и духовно творчество.

В тази неизбродна тема сценаристите Славчо Дудов, Алексей Леонтиев и Атанас Ценев са потърсили свой терен, своя гледна точка. За нея, за българо-съветската дружба и единство те са искали да разкажат интимно-съкровено чрез първите срещи и вълнения на българска земя — в продължение само на няколко часа — на обикновения руски войник, чрез картини от тиловото ежедневие на редовния боец от обоза. Съвсем инцидентно и накратко авторите ни припомнят епичния размах на събитията, на деветосептемврийската победа, на всенародното опиянение. Вниманието си всъщност те съсредоточават върху отделната човешка съдба, искат тъкмо в малката капка да отразят гигантските мащаби на времето, на историята, да поберат големите измерения на темата — един подход, чиято ефикасност е проверявана и доказвана многократно и с успех в художествената практика на съветското кино.



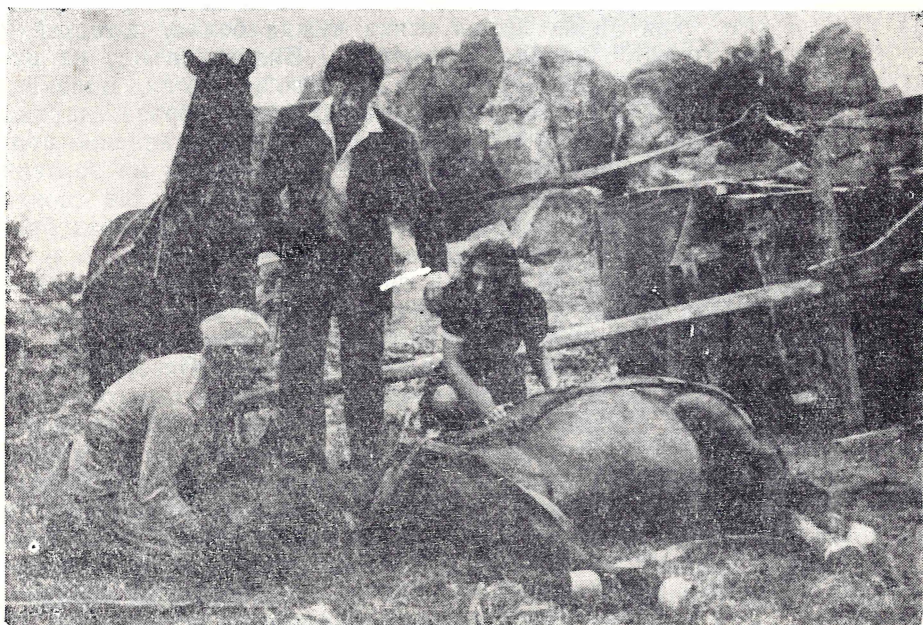
Анатолий Кузнецов в сцена от филма

Несъмнен успех за филма е Алес Казанок. Образът на обикновения „войник от обоза“ е обаятелен в своята човечност и простота, в духовната си щедрост и отзивчивост, готов да разбере и да приеме като своя лична драма всяка чужда болка, потискайки собствената си горест. Анатолий Кузнецов („Бялото слънце на пустинята“, „Пролет на Одер“, „Женско царство“, „Моля, опмаквателната книга“ и т. н.) дообогатява, доизгражда образа, дарява го с вътрешен обем. Багрите на хумора в неговото изпълнение правят по-земен, жизнено по-достоверен, по-богат и близък на зрителя героя, който с такава наивна доброта и чистосърдечие пее своята шеговита песничка и така сериозно и убедено подчертава пред братята българи отговорната роля на обоза за армията...

Тримата сценаристи са били в значителна степен улеснени — отделните епизоди не са в причинно-временна връзка, не произтичат един от друг; дори да ги разместим, все едно няма да се наруши художествената логика на повествованието. Освободени от допълнителната грижа да мотивират едно цялостно и строго последователно развитие, Дудов, Леонтиев и Ценев са имали възможността да се съсредоточат върху всеки отделен откъс, да го уплътнят драматургически „сам за себе си“, да влеят в него необходимите жизнени сокове. Разбира се, предимството е отворило място за други трудности, за необходимостта да се защити — лаконично, но цялостно, докрай! — всеки отделен епизод, да му се даде окончателна художествена завършеност, без да се разчита на последователното — в хода на развитието на сюжета — натрупване на

нови естетически стойности. От друга страна, отделните откъси, макар и причинно-следствено да са независими и самостоятелни, трябва да бъдат дълбоко вътрешно обвързани, нужни един на друг, художествено взаимно да се допълват и обогатяват. Но тук за съжаление далеч не винаги усилията са увенчани с успех, художествената неповторимост и убедителност често отстъпват място на схемата, пълноценните естетически внушения — на илюстративността. Такива епизоди като посрещането на Алес в първото село и подмяната на счупеното колело, „стратегическата“ и „тактическата“ съобразителност на войника при разоръжаването и пленяването на мелничарите, сражението и пленяването на бившите полицаи-фашистки главорези и др. — са оставени преди всичко без необходимата сценарна опора. Не достига драматургически материал и в сюжетната линия Живко — румънската девойка, колкото и привлекателна да е недоизказаността на зараждащите се чувства; но нали тъкмо тази недоизказаност трябва да получи художествена плът, а не да остане само в сферата на заявката, на доброто намерение. Самият Живко (арт. Стефан Данаилов), в значителна степен оцетен от драматургията, изпълнява по-скоро странични функции — да „обслужва“, да „съдействува“ сюжетно за разкриването на централния персонаж. Разбира се, подобно пожертвуване на един от героите се е оказало и в този случай безплодно — то не само не обогатява, а по логиката на художественото творчество ограбва, отнема от художествения потенциал на партньорите. Румънската девойка и немският войник, оригинално замислени като образи, са

Анатолий Кузнецов, Стефан Данаилов и Светлана Тома в сцена от филма



вместени в тъканта на произведението с прекалено смътни контури, което ги лишава от ярко и трайно присъствие на екрана, въпреки несъмнено добрата игра на Владимир Басов и особено на младата актриса от Молдавия Светлана Тома.

Режисьорът Игор Добролюбов е имал амбициозните намерения да обедини, да преплете и обогати взаимно драматичното, комедийното и лиричното начало в единна сплав. (В това отношение той е бил преди всичко подпомогнат от Анатолий Кузнецов и композитора Ян Френкел.) За съжаление този стремеж не е бил осъществен докрай, не е изведен в цялостна стилистика на филма. От друга страна, режисьорът не е съумял да преодолее навсякъде несъвършенствата на сценарната основа. Ако в някои епизоди той е постигнал цялостно изграждане на разказа, то в други режисурата е неравна, остава в плен на илюстративността на драматургията.

„Войникът от обоза“ е ново усилие на български и съветски кинематографисти; с плюсовете и минусите си това усилие обогатява опита ни. Но голямата и отговорна тема все още очаква ярки и дълбоко въздействащи творби, цялостно излети, проникновено изследващи многоликостта на живота, богатството от проявления на братското сътрудничество.

„ВОЙНИКЪТ ОТ ОБОЗА“ — съвместна продукция на студия „Белорусфилм“ — Минск и творчески колектив „Хемус“ при СИФ — София. Сценарий — Славчо Дудов, Алексей Леонтиев, Атанас Ценов, режисура — Игор Добролюбов, снимки — Цанчо Цанчев и Георги Масларски, музика — Ян Френкел. В ролите: Анатолий Кузнецов, Стефан Данаилов, Владимир Басов, Никола Тодев, Светлана Тома, Милка Туйкова и др.



Сцена от филма „Щурец в ухто“ с участието на Елена Райнова и Петър Слабаков. Автор на сценария Никола Русев, режисьор Георги Стоянов.

СССР

С Армен Джигарханян и Николай Крисчов зрители ще се срещнат във филма „Такава тъжна, смешна есен“, който сега се снима в студия „Мосфилм“ от режисьора Едмонд Кеосаян по сценарий, написан заедно с К. Исаев. Филмът разказва за приключенията на Левон Погосян (А. Джигарханян), пенсионер от малък арменски град, пристигнал в Москва да доведе своя внук, ученик в първи клас. В Москва много неща му се виждат страни. Например неговата дъщеря и зет не ходят на гости в съседите си, не ги канят при себе си, и даже не знаят имената им. Убедил се в някои несвършенства на окръжаващия го свят, Левон Погосян с истински кавказки темперамент се заема с неговото преустройство.

„амисълът за този филм съществувал у мен отдавна, разказва Кеосаян, още преди двадесет години след завършването на ВГИК. Минаха години, а у мен все повече се затвърдяваше убеждението, че да направя такъв филм е просто необходимо. При това историята, която искаме

да разкажем, съвсем не е измислена, а се е случила, познавам добре хората, които станаха прототипи на нашите герои. Макар бъдещият филм да се отнася към жанра на комедията, бихме искали да засегнем в него редица големи и важни, по мое мнение, проблеми. Не случайно от страниците на нашия печат все по-често звучат тревожни гласове, че съвременният човек се откъсва от другите хора, живее затворено в своя дом. За това, как да се преодолее тази отчужденост и за радостта от общуването с хората, разказваме в нашия филм.“

Освен Армен Джигарханян и Н. Крючков във филма участват и артистите Лаура Кеворкян, Владимир Ивашов, Мая Булгакова, Александър Тетерин. Музиката пише композиторът Ян Френкел, оператор — Михаил Ардабиевски.

Около 100 екранни образа е създал артистът Алексей Смирнов, дебютирал преди 15 години във филма „Кочубей“. Голяма популярност на артиста са донесли филмите „В бой отиват само „старците“

(ролята на Макарич е била написана специално за него). „Автомобил, цигулка и кучето Клякс“ и „Да живее циркът“, съветско-чехословашка продукция. Неотдавна А. Смирнов е бил поканен в Чехословакия да се снима в документалния филм „Преди 30 години“. А. Смирнов е един от четиримата доброволци десетокласници от едно ленинградско училище, изминал като минохвъргач пътя от Минск до Берлин, участвувал в освободението на Полша и Чехословакия, удостоен с 12 бойни награди в това число и два ордена „Слава“.

Автор на сценария на филма „В продължение на 30 дни“ е Александър Миндадзе. „Това е филм за армията — казва Миндадзе — По-вярно за първите тридесет дни на службата, през които 18-годишните момчета в неprivиния за тях условия се превръщат във войници. Героите на филма са много, но главни са двама — сержант Василий Карпенко и войникът Сергей Полушин. Бихме искали да разкажем за дружбата между войниците, за духовното възмъжаване и нравствена



Мариана Аламанчева и Георги Парцалев в сцена от филма „Два диоптъра далекогледство“. Сценаристи братя Мсрмарези, постановка Петър Василев.

проверка.“ Филмът се поставя от режисьора Павел Любимов в студията „Максим Горки“.

Как да се изживее животът достойно — това е въпросът, който си задават героите на бъдещия филм „Изтрий случайните черти...“, който по собствен сценарий снима в Одеската студия режисьорът Тимур Золоев. Но въпросът е зададен твърде късно, когато животът на Андрей, един от героите, вече е към залез. Във филма се проследява не само съдбата на Андрей, а и на двама негови приятели хирурзи. Заети със своите проблеми, те не успяват навреме да помогнат на Андрей да избере правилния път в живота. В главните роли участват Николай Караченцев и Евгений Лебедев.

Какви нови филми се работят в „Грузия-филм“? Режисьорът Отар Йоселини снима филма „Лято в село“ по сценарий, написан съвместно с Р. Инанишвили и О. Мехришвили.

Млади музиканти от един струнен квартет решават

да прекарат отпуската си в лоното на природата в здрава селска среда. Създават се тънки и сложни психологически отношения между тях и стопаните на дома, в който са отседнали, а също и с техните съседи. Градът и селото, класическата музика и народната песен, артистичната професия и вековният селски труд — всички тези противоположни докосвания интересуват авторите не сами по себе си, не само като контрасти. Те допринасят за оформянето на обстановката, в която хората се разкриват от най-неочаквани страни, узнават съществени неща за себе си. По жанр тона ще бъде лирическа комедия, но в нея ще има не само смешни, но и тъжни неща.

*

Режисьорката Лана Гогоберидзе е завършила мюзикъла „Паника в Салхинети“ по сценарий на С. Арсенишвили и с хореография на Ю. Зарецки. „Мюзикълът като жанр е близък на грузинския национален характер — казва Л. Гогоберидзе — и затова при нашата работа изхождаме не от западните образци, някои от които са прекрасни, а от тради-

циите на националната ни пластическа култура.“ Зрителите ще се срещнат със Софико Чинаурели, с оперната певица Надежда Харадзе, която дебютира в киното в ролята на артистката-пенсионерка Макро, с Кахи Кавсадзе и Георгий Гегечкори.

*

Героите на романа „Камъкът от чистата вода“ на грузинския писател Гурам Панджикидзе математикът Тамаз Яшвили и неговият приятел Отар Нижарадзе по различни причини изживяват дълбока душевна криза, но намират в себе си сили да я преодолеят. С екранизацията на този роман се е заел режисьорът Шота Манагадзе.

В плановите на „Грузия филм“ е включен и филмът „Странствуващият рицар“ в постановка на Темур Палавандишвили и по сценарий на Резо Габриадзе. Ще бъдат екранизирани и някои разкази на Фазил Искандер:

*

Темата на филма „Довение“, който сега се снима в „Ленфилм“, съвместно с финландската студия „Фениади филм“, е важна и за двете страни. Тя е посве-



Една от централните роли във филма „Сладко и горчиво“ изпълнява младият актьор Юрий Ангелов. Постановка Илия Велчев, сценарист Любомир Левчев.

тена на грандиозните исторически събития от 1917 г., определили съдбата на цял един народ и напомня как трудно е отстоявала болшевишката партия своите принципи в областта на националната политика на всички етапи на революционното движение.

„Доверие“ е политически филм, начителността на неговото съдържание се определя от това, че в центъра на разказа е образът на Вл. И. Ленин. Сюжетното посроение на филма е затворено в рамките на един-единствен ден — 31 декември 1917 г. В този исторически ден е трябвало да бъде обсъден въпросът за независимостта на Финландия на заседание в Совнаркома и представителите на Финландия да получат от ръцете на Ленин акта за държавна независимост. Събитията от ония далечни години възникват на екрана лъв

връзка с неговите размишления. Филмът се поставя от съветския режисьор Виктор Тругубович и финландският режисьор Едвин Лайне. Образът на Ленин ще претвори Кирил Лавров.

Герои на комедията „Развлечение за старци“ са пенсионери, бивши работници от един московски автозавод. Участвували в първите петилетки, воювали през Отечествена война, възстановявали разрушени градове, те не могат и не искат „да почиват“. Решават се на смел експеримент — да построят от отпадъци микробус собствена конструкция, а по-късно да го внедрят и в производството. В реализацията на тази задача те срещат много трудности, но изживяват и не едно приключение.

В студия „Мосфилм“ се завършват снимките на филма „Последната жертва“. Сценарият е написан по мотиви на едноименната пиеса на А. Островски. Филмът се поставя от режисьора П. Тодоровски. Оператор Л. Калашников. В главните роли — М. Глузки, О. Стриженов. Ролята на Юлия Павловна изпълнява Маргарита Володина.

Сергей Бондарчук ще се снима в югославския филм „Върхът на Зелената планина“, продължаващ кинематографическата летопис на народноосвободителната борба в Югославия в периода на Втората световна война. Преди няколко години в „Битка за Неретва“ Бондарчук създаде героичния образ на артилериста Мартин. Сега той ще играе ролята на учител. В суровата 1943 г. в Черна гора, където патриотите дават отпор на превзхождащите ги хитлеристи, този човек продължава да бъде духовен наставник на своите ученици. „Режисьорът Здравко Велимирович ме покани за тази роля“ — е заявил Бондарчук. След като видя филма „Те се сражаваха за родината“, Той има намерение да направи един военен филм, където главното внимание ще бъде отделено не на баталните сцени, а на човека в условията на война. Същественото в



Нона Мордюкова във филма „Те се сражаваха за родината“. Сценарий и режисура Сергей Бондарчук.

предложената ми роля режисьорът определи като проповед за доброто.

ПОЛША

Тазгодишните награди на Министерството на културата и изкуството в областта на филма са присъдени: Първа награда на Збигнев Бохенек за забележителни постижения в областта на научно-популярния филм; на Йежи Хофман за реализацията на филма „Потоп“; на Анджей Вайда за реализацията на филма „Обетована земя“. Първа награда за актьорско майсторство получават Александър Дзвоньовски за изпълнение на роля във филма „Селяни“, Христина Ханек за целокупна артистична дейност, Барбара Крафтувна за целокупна артистична дейност.

Героят на филма „Страст“ е Едвард Дембовски, философ и литературен критик, един от най-видните представители на полската революционнo-демократична мисъл, водач на Краковското въстание през 1846 г. Както е заявил режисьорът на филма Едвард Жебровски, това не ще бъде традиционен биографичен филм. Сценарият, написан от Анджей Кийовски и режисьора, представява последната



Юрий Никулин и Людмила Гурченко във филма „Двадесет дни без война“. Постановка на Алексей Герман по повестта на Константин Симонов.



По сценария на Рустам Ибрахимбеков режисьорът Павел Арсенов постави филма „И тогава казах: не!“ Наташа Шенгелая и Руфат Мусин в сцена от филма.

седмица от живота на Дембовски, който по това време пътува от Лвов за Краков през Галиция, обхваната от селски бунтове, за да застане начело на въстанието в Краков. Снимките ще започнат към края на годината.

вено състояние“, постановка на режисьора Феликс Фалк. Това е камерен разказ за една семейна двойка, която през време на отпуската си се опитва да преодолее появилата се криза.

Тереза Буджиш-Кшижановска и Анджей Хжановски изпълняват главните роли във филма „Естество-

Режисьорът Збигнев Кужмински ще снима сензационния филм „Със същите карти“, чието действие се развива веднага след

войната в Татрите от двете страни на границата. Това е разказ за група диверсанти, действащи в Полша, които се опитват да се промъкнат през Словашко на запад. Сценарият по новелата „Жандармерия“ на Станислав Валах е написан от А. Ровински. Филмът е съвместна продукция на полския колектив „Призмат“ и братиславската студия „Колиба“.

Международният Шопенов конкурс ще бъде фон на филма „Кон аморе“, който по романа на Кристина Бервинска подготвя режисьорът Ян Батори. Герой на тази любовна история са двама студенти от консерваторията влюбени в една девойка. Филмът се поставя в колектива „Призмат“ Оператор Богуслав Ланбах.

Режисьорите Кшищоф Захуси („Тримесечен отчет на чувствата“) и Едвард Жебровски са завършили снимките на филма „Милосърдието пада отгоре“. Филмът е направен за западногерманската телевизия по сценарий, написан от двамата режисьори. Главната героиня е богата жена, стара и болна, принудена да понася тираннията на наетата санитарка. В тази роля ще се появи на екрана 75-годишната Елизабет Бергер, известна артистка от много немски филми през 30-те години. Във филма участва също и полската артистка Ядвига Янковска-Чеслак.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Режисьорката Вера Пливова Шинкова снима филм по мотиви на романа „Приключенията на Том Сойер“ на М. Твен. За Марк Твен е известно, че е обичал много да пътува. Авторът на сценария Вит Олмер, изхождайки от обстоятелството, че писателят в своите пътвания е посетил и Чехия, твърди, че Марк Твен действително там е открил героя на своята най-известна книга.

„Подхождаме ли си, мила?...“ е новата филмова комедия на режисьора Пе-

тер Шулкоф, в която се поставя въпросът как може научно-техническата революция да повлияе върху човека и неговия личен живот. Отговор на този въпрос дават комичните приключения на една семейна двойка, която след многогодишен съвместен живот си задава въпроса „Подхождаме ли си?“ Техните научни разногласия са изходна точка на много комедийни положения. На края героите се убеждават, че любовта е нещо съвсем различно от научните проблеми.

ИТАЛИЯ

От няколко години в Италия, а и в други западни страни процъфтява особен род бандитизъм — отвлечане на хора с цел да се получи голям паричен откуп. Вестниците се пълнят с имената на откраднати и отново върнати в къщи хора, с цифрите на откупите, със списъци на предполагаемите престъпници... Това привлича вниманието и на кинопродуцентите. Вече са снети и пуснати около 20 филма, които критиката отбелязва като „нов жанр на полицейски филми“. Тези филми са наситени с най-актуални събития. Техният език е езикът на вестникарските колони за политическа и углавна хроника. Персонажите са взети от действителни случаи.

„Бунтуващият се гражданин“, „Полицията моли помощ“, „Полицията не може да стреля“ — ето някои заглавия на филми от „новия“ жанр, с право наречен от режисьора Масимо Далмано „паричен жанр“. Тези филми струват малко, известни артисти не са нужни, а печалбите са големи. В основа на филмите от новия полицейски жанр стои идеологията за насилие, манията за величие, за прослава на отделния човек, сам раздаващ правосъдие. Тази силна личност със собствени ръце унищожава своите врагове, създава „железен порядък“ в страната.

Пиер Паоло Пазолини е реализирал този път в Шатите филма „120 дни на Содом“. Това е историята на тъй наречената република Сало, последния бастион на Мусолини в 1943 г. Сам Пазолини признава, че това е филм много шокиращ, който има за цел да покаже и осъди насилието.

Режисьорът Луиджи Коменчини е започнал по улиците на Турин снимките на своя нов филм „Неделна желя“. Филмът ще бъде италиано-френска продукция и в главните роли ще участвуват Жаклин Бисс, Марчело Мастоияни и Жан-Луи Трентинян.

Шведската артистка Ингрид Тулин, позната от филмите на Ингмар Бергман, изпълнява една от главните роли във филма „Салонът на Кити“, постановка на режисьора Тинто Брас. Това е името на известен луксозен публичен дом в предвоенен Берлин, където си дават среща различни съмнителни лица.

„Какъв е вашият знак?“ Така се нарича филмът, който сега снима режисьорът Серджо Корбучи. Четирите епизода, трите от които се развиват в един голям град, а четвъртият в провинцията, показват влиянието, което оказва околната среда върху живота на отделната личност. В главните роли зрителят ще види Алберто Сорди, Марнанджела Мелати, Адриано Челентано, Джована Рали, Лучано Салче.

Известната италианска артистка Силвана Пампанини, която през 40—50-те години бе на върха на своята слава, отново ще се появи на екрана във филма „Барриерата“.

Филмите с приключенията на Скарамуш, герой от Наполеоновото време, са си спечелили голяма популярност. Сега режисьорът Ендо Кастелари снима нов шедьовър. В ролята на Наполеон ще се появи филм за Скарамуш, чиято роля ще изпълнява Ми-Алдо Мачоне, а в ролята на Жозефин — Урсула Андгес.



Ирина Мирошниченко във филма „Тук е нашият дом“. Сценарий Игнатий Дворецки, режисьор Виктор Соколов.

ФРАНЦИЯ

Режисьорът Роже Вадим се е представил неотдавна като артист в своя филм „Убитата девойка“, за който сам той казва, че е най-особеният и най-противоречивият в цялото му творчество. Филмът разказва историята на един писател, който решава в новата си книга да разкрие убийството на една млада и богата жена. Убийството е извършил нейният любовник, който произхожда от семейството на известен немски политически деец, с такова голямо влияние, че полицията се е отказала да доведе следствието до края. Ролята на убиеца изпълнява Матийо Карне, ролята на девойката — Сирпа Лан, ново откритие на Вадим. Следващият филм на режисьорът ще бъде мюзикъл по оперетата „Парижки живот“ на Офенбах.

Продължават снимките на филма „Котка и мишка“, режисиран от Клод Льоул, в който, както вече съобщихме, участва популярната френска артистка Мишел Морган. Това е една криминална история и на въпроса, кой е убиецът, сега може да отговори само Льоул. За Мишел Морган, която е счакнала с традиционните



Полският актьор Тадеуш Боровски във филма „Помни своето име“. Режисьор Сергей Колозов.

методи на работа в киното, импровизационният метод на Льоулуш е малко смущаващ. Неин партньор в ролята на полицейски комисар е Серж Реджани. Убеден, че жената е извършила убийството на своя мъж, той провежда енергично следствието. Но неговият ентусиазъм все повече отслабва, колкото повече се вглежда в прекрасните очи на Мишел Морган.

Към края на тази година Роберт Бресон ще пристъпи към снимането на филма „Правдоподобният дявол“. Действието се развива в наши дни. Повечето от снимките ще бъдат направени по улиците на Париж. В новия си филм Бресон ще се опита да отговори и да покаже реакцията на един младеж, който попада в общество, чийто девиз е: „Забогатявай!“ Героят се сблъсква с жестоки хора, водени от единствената цел в живота — печалбата и консумацията на материални блага.

Скоро голямата парижка Спортна зала ще се превърне в Одеското пристанище през 1905 г. Известният филм „Броненосецът

„Потемкин“ на Сергей Айзенщайн е вдъхновил артистът и режисьор Робер Осеин за реализирането на един спектакъл. Сценарият, представяващ историческа фреска за „Потемкин“, е написан от Жорж Сориа и Ален Деко. В този интересен спектакъл зрителите не ще видят самия броненосец, а ще бъдат свидетели на погрома на одеските стъпади.

Ив Кусто, автор на книгата „Светът на мълчанието“, ще снима в Гърция два дълготражни филма. Единият ще бъде направен близо до остров Санторин. Камерата на Кусто ще обиколи местата, където преди стотици години огромни вълни са потопили намиращият се там цветущ град. Вторият си филм Кусто ще заснеме на остров Делос, за който Омир споменава в „Одисеята“ и на който, според гръцката митология, са се родили Артемида и Аполон.

Карупано лежи на 60 км. от Каракас. Тропичен влажен климат, москити, змии, жестоки бури. Тук френският режисьор Жан-Пол Рапено снима своя нов филм „Дивият“. Изпълнители на главните роли са Ив Монтан и Катрин Денъв. Дватама се срещат случайно в един хотел в Каракас, а по-късно на

безлюден остров, където Монтан е потърсил убежище от кресливия свят на парижките реклами и търговски интереси, а Катрин Денъв — от преследвания



Мари Тьорьочек в кадър от филма „Игра на котки“. Сценарий и режисура Корей Мак.

та на бившия си годеник, заражда се една голяма любов, която не може вечно да продължи на този див остров.



Сцена от чехословашкия филм „Тримата невинни“. Сценарий и режисура Йозеф Мах.

„Семсен договор“ — такова название носи филмът, който е резултат от съвместната работа на семейство Трентинян (сценарий Надин Трентинян, изпълнител на главната роля Жан-Луи Трентинян). Това е историята на едно семейство, което след седем години преживява криза, предизвикана от взаимни подозрения най-напред от страна на жената, а по-късно от страна на мъжа. Филмът е комедия със сатирични елементи срещу еснафщината.

Зрителите ще могат отново да видят Луи де Фюнес на екрана. Артистът след прекарано тежко сърдечно заболяване е вече здрав и започнал снимките във филмовата комедия „Крокодил“, постановка на режисьора Жерар Одри.

ШВЕЦИЯ

Лив Улман играе главната роля в новия тридесет и седми пореден филм на Ингмар Бергман „Лице в лице“. Неин партньор



Флоринда Болкан в кадър от филма „Една кратка ваканция“, който наскоро ще се прожектира по екраните на кината ни. Сценарий Чезаре Дзаватини, режисьор Виторио де Сика.

е Ерланд Йосефсон. „Лице в лице“ е историята на една лекарка, която работи в психиатрична клиника. Лекува болните, но сама не успява да разреши своите лични проблеми. Недоразуменията в семейството довеждат до самоубийство. Филмът на Бергман ще се появи на големия екран едва след премиерата по Шведската телевизия.

САЩ

Английският режисьор Джон Штезнджър възнамерява да говори главните роли в новия си филм „Маратонец“ на Дъстин Хофман и Лоуренс Оливие.

Режисьорът Стенли Донен е направил голяма част от снимките на филма „Щастливата лейди“ в мексиканското градче Гуамас. В главната роля участва Лиза Минели („Кабаре“). Неини партньори са Джин Хекман („Плашилото“) и Бърт Рейнолдс. Действието се развива през 30-те години. Лиза Минели, която през последните три години не слеза от сцената и е представила своето музикално шоу в много страни, този път играе роля, която няма нищо общо с музикъла. Всъщност Лиза Минели е пляяла танцувала само в един филм — „Кабаре“. Предшните й три филма са били комедии-драми, в които е показала своя ярък драматичен талант.

На екрана отново оживява Холивуд от 20-те години във филм за артиста Джеймс Коко, постановка на режисьора Джеймс Айвори. Артистът се опитва да върне миналата си слава и за да спаси своята кариера, влага остатъка от състоянието си в създаването на един филм, на който е сценарист, режисьор, продуцент и изпълнител на главната роля, но всичко е напразно. Не успява. Напуска го и неговата любовница.

Робърт Редфорд, Пол Нюман и Стив Мак Куин —



Симон Синьоре във филма „Изгорелите хамбари“. Сценарий и режисура Жан Шапо.

за такъв артистичен състав мисли режисьорът Френсис Форд Копола („Кръстникът“) при реализацията на бъдещия си филм „Новият апokalипсис“. Не е известно дали продуцентите ще одобряват това забележително актьорско трио, тъй като и тримата са едни от най-скъпоплатените артисти в Щатите.

Италианският режисьор Джил Понтекорво („Битка за Алжир“) е получил предложение от САЩ за постановката на филм за борбата на индианците, за събития, разиграли се поминалата година при Уинд Кни. Марлон Брандо е поканен да изпълнява ролята на бял адвокат, който застава на страната на индианците и посредничи за уреждане на конфликта между тях и властите. Понтекорво още не е решил да приеме американското предложение.

А. ГЕЛМАН

ПРЕМИЯ



Ранна пролет.

Неголям служебен автобус се движи през строежа.

Той минава покрай недостроени корпуси, покрай кълбовидни инсталации върху високи постаменти, под железобетонни естакади, натоварени със стоманени тръби.

На завоя — табло „Очистителни съоръжения на химкомбината“. Строителството се извършва от участък № 2 СУ—33 на тръст № 101.

В автобуса има само един пътник — мъж на четиридесет години. Той стои до разтвореното прозорче, брезентовото му палто с качулка е разкопчано, на коленете си придържа чанта.

Евгений Леонов в ролята на Потапов

Това е прорабът¹ на 2-ри участък Зюбин Александър Александрович.

Автобусът спира до помещението на прорабите. От скелите на недовършеното здание една девойка в работен комбинезон извиква на Зюбин:

— Сан Санич, какво стана? Донесохте ли ги?

Вместо отговор Зюбин повдига и ѝ показва чантата.

— Премията пристигна! — веднага звънко започва да вика девойката. — Сега ще дават премията! Завършвай! Премията!

Новината за премията мигновено се разнася по целия участък:

— Зюбин домъкна премията!

— Бригада, слушай моята команда! Привършвай!

— Премията дойде, премията!

В канцеларията Зюбин седи зад своята маса, която той е приближил плътно до врата и по тоя начин се е получило нещо като бариера.

На улицата се е образувала опашка.

Първият в опашката казва името си:

— Комаров.

— Комаров, Комаров, Комаров... — измърморва Зюбин, като се вглежда късогледо във ведомостта. — Къде е тук Комаров? Ето го къде е... Комаров, подписвай се. Юнак. Едно, две, три, четири, пет, шест... — Зюбин преброява асигнациите. — Бъди здрав, Комаров! Следващият...

Опашката се весели:

— Антон, какво чакаш? Който е по-малък от метър и шейсет, премия няма да му дадат! Нали така, Сан Санич?

— Ромашенкова, Ромашенкова, Ромашенкова... — мърмори Зюбин, движейки пръстта си по ведомостта.

Едно дългнесто момче с мустаци върви из участъка. Той е в брезентов комбинезон, а в ръцете с вибратор с навит шнур. Видът му говори, че за него работният ден е вече свършил.

Зюбин го вижда през прозореца на своята канцеларийка. Канцеларийката е опустяла — очевидно всички работници от участъка са вече получили премията си. Но ведомостите, както и преди, са наредени върху масата на Зюбин.

— Ей, ей, ела тук! — Зюбин се е надвесил навън от прозореца. Момчето се спира.

З ю б и н: Как те наричат?

¹ Технически ръководител на строеж

Момчето: Толя Жариков.

Зюбин: Ти от бригадата на Потапов ли си?

Жириков: Разбира се.

Зюбин: А защо вашата бригада не идва да си получи премията? Само вие останяхте!

Жириков: Защо ни е премия? Ние и без това сме богати!

Зюбин: Веселяк... Бягай в бригадата и веднага всички да долетят тук! Ще чакам само пет минути!

— А вие не чакайте! — Върху мустакатата момчешка физиономия се появява усмивка чак до ушите. — Ние няма да вземем премията! Точно така. Всичко най-добро, другарю началник!

Зюбин заключва канцеларийката си, той е сърдит и леко разтревожен.

Със същата чанта под мишница минава покрай натрупаната земя, покрай наредените дъски, покрай строителния изкоп със започнатия фундамент и се озовава пред редицата на зелените вагончета. Приближава се до едно от тях, изкачва се по стъпалата и рязко отваря вратата.

Това е спалното помещение на бригадата на Потапов.

Бригадата се преоблича след смяната. Това са предимно млади хора, около петнайсет души. Шумно, весело и тясно е. Някой пръхти на умивалника, друг си нахлузва панталоните, застанал с боси крака върху скамейката... И Толя Жариков също е тук.

Зюбин (*възмутено*). На всичко отгоре съм длъжен и да тичам след вас! Не можеше ли най-напред да си получите парите, а след това да се преобличате? Както правят всички хора!?

Махайки от масата нечие кепе, той отваря чантата, шльоппва на масата пачка пари, след това втора, трета и изважда ведомостта:

— Потапов, седемдесет рубли! Разписвай се!

Бригадирът Вася Потапов стои пред огледалото. Белият потник обтяга неговото здраво, загоряло тяло. Вася се вчесва. Той има пухкави, старателно поддържани мустаци и ранна плешивост, която обикновено внимателно маскирва.

— Александър Александрович — равнодушно казва Потапов, гледайки Зюбин в огледалото, — ние няма да вземем премията.

Зюбин го поглежда, сякаш е ненормален.

В джинси, но още по чорапи и поради това стъпвайки на пръсти, към Зюбин се приближава Толя Жираков и танцувайки, поглежда през рамото му във ведомостта:

— Колко са ми начислили?... Ама не, Александър Александрович, аз просто така от голо любопитство. Знаете ли, парите така са ми омръзнали! Ту ги слагаш в джоба, ту ги изваждаш от джоба...

От далечния ъгъл на помещението някой подхвърля весела реплика, чува се сподавен смях, но Потапов хвърля само един поглед и всичко се смълчава.

З ю б и н (*обезпокоено*). Момчета, ще се извозите! Ще сдам всичко в касата и след това ще се разтичат!

П о т а п о в (*оправяйки ризата си*). Александър Александрович, ние не се шегуваме. Бригадата се отказва от премиите. Така че идете си и спокойно сдайте парите.

З ю б и н (*наищрек*). Може би и заплатата си няма да получите?

— Заплатата си ще получим — обличайки самото си, успокоява го Потапов.

— Е благодаря, щом заплатата си ще получите!

— Александър Александрович, не се обиждайте — казва Потапов, — но разяснения аз ще давам само на парткома.

Зюбин започва да се нервирва.

— Но аз все пак съм още ваш прораб! Длъжен ли съм да знам какво става на моя участък, или не съм длъжен?

— Ще узнаете в парткома — твърде спокойно отговаря Потапов.

— Така... Значи, тази акция е насочена против мен. Е, благодаря, благодаря, Потапов. Ако и аз се отнасям към вас лошо — тогава не зная!

— Александър Александрович, това не е против вас.

— А против кого? Кажете де, кажете!

— Казах — разяснения ще дам само в парткома. Да вървим, момчета!

И бригадата излиза. За раздяла Толя ласкаво махва с ръка. Останал сам във вагончето, Зюбин объркано стои над разхвърляните върху масата пачки пари.

Сутринта на следващия ден.

Строителният изкоп.

Бригадата на Потапов поставя кофраж за бетониране на големия кръгъл фундамент под тръбата.

Прорабът Зюбин довежда до края на изкопа младичка жена — съгрудничка от отдел „Труд и работна заплата“.

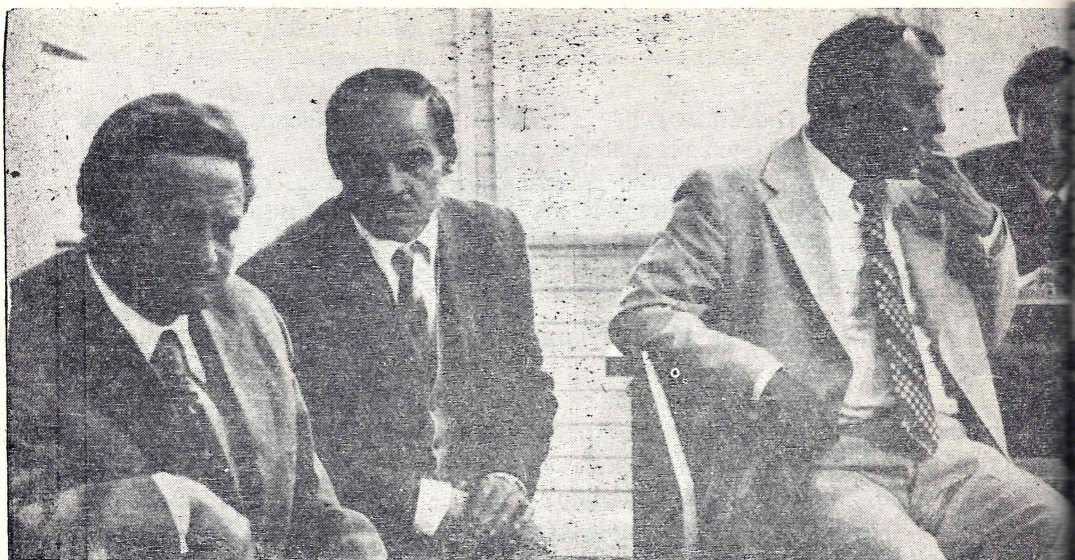
З ю б и н (*показва надолу*). Ето го.

И Зюбин веднага си отива. Жената, изпаднала за миг в колебание, извиква:

— Другарю Потапов, мога ли да ви видя за малко.

Съгрудничката и Потапов са горе, на края на изкопа.

С ъ т р у д н и ч к а т а (*наивно*). Кажете, истина ли е, че вашата бригада се е отказала от премиите?



Любаев — В. Сергачов, Шатунов — М. Глузки, Батарцев — В. Самойлов, Саломехин — О.

Потапов: Истина е.

Сътрудничката: А какво е станало при вас?

Потапов: Тайна.

Сътрудничката: Според мен, никой не ви е обиждал, доколкото ми е известно. Всичко ли е наред с нарядите? Зюбин изчисли ли нарядите?

Потапов: Изчисли ги.

Сътрудничката: Нормално ли ги изчисли?

Потапов: Нормално.

Сътрудничката (внимателно). Значи, вне нямате претенции към отдел „Труд и работна заплата“?

Потапов: Не.

Сътрудничката: Или имате?

Потапов: Не, нямаме!

Потапов не бе успял още да се спусне долу и вече го извикаха. Една девойка от администрацията тича към изкопа от канцеларията и вика:

— Потапов! Вася! На телефона!

Канцеларията на Зюбин.

Потапов (на телефона). ... Да, правилно са ви информирали. Ще се състои заседание на парткома днес и аз там всичко ще разкажа... Какво тук е лошото? Та ние се отказваме не от работата, а от премията!

Девойката (притичвайки в стаята). Потапов, свършвай! Дойдоха от отдел „Кадри“! Търсят те!



Потопова — Св. Крючкова, Фроловски — А. Джигарханян, Качнов — А. Пашутин

Потапов (в слушалката). Това е всичко. Повече няма да говоря! Не зная кога точно ще бъде заседанието на парткома. Още не са казали.

Близко до канцеларията инспекторът по кадрите и Потапов.
Инспекторът: Значи, аз ви моля да вземете сега един лист, да седнете и да напишете обяснителна: по каква причина вашата бригада се отказва от премията.

Потапов: Нищо няма да напиша.

Инспекторът: Защо?

Потапов: Защото не искам.

Инспекторът: Другарю Потапов, ние сме длъжни да знаем причината за вашия отказ. Разбирате ли?

Потапов: Разбирам. Ще се състои заседание на парткома и ще разберете.

Инспекторът: Другарю Потапов, не знам кога ще бъде заседанието на парткома, но аз съм длъжен днес да докладвам в тръста причината за вашия отказ. Още сега, веднага.

Потапов: А защо е тази прибързаност? Пожар ли има?

Инспекторът: Другарю Потапов, не задавайте глупави въпроси. Седнете и напишете обяснителната.

Момичето от администрацията (като се навежда навън от прозореца на канцеларията). Вася Потапов, бързо на телефона!

Потапов, сякаш извинявайки се, разперва пред инспекторът ръце и изтичва.

И всичко продължава така до края на смяната. Потапов ту дава обяснения по телефона, ту се защитава от настойчиви посещения — в канцеларията, пред канцеларията, по пътя към строителния изкоп...

И ето най-сетне той е отново в изкопа, сред бригадата.

Но момичето от администрацията, наклонено над изкопа, вече вика:

— Потапов, Вася! Току-що звъняха от паркома! Наредено е в понеделник да се явиш в три часа през деня! В понеделник, в три часа през деня!

— Разбрах! — отговаря отдолу Потапов. — Разбрах!

Понеделник.

По главната магистрала на строителството се носи с голяма скорост мотоциклет.

Управлява Толя Жариков, а Потапов седи в коша. Той е с нов костюм, бяла риза, избръснат и спретнат, с връзка — в най-добрия си вид.

И Потапов, и Толя са с мотоциклетни каски.

Те изпреварват черна „Волга“. В кабината наред с шофьора седи немлад, дебел човек в светло палто.

— Видя ли?! — вика Толя в ухото на Потапов, навеждайки се към коша. — Управляващият! Също в парткома!

Кимайки с глава, Толя засилва скоростта. Отпред — железопътен прелез.

Точно пред мотоциклета се спуска бариерата. Волгата успява да премине.

Бавно, бавно се влачи товарният влак с безкрайно количество вагони — вагони с дървен строителен материал, вагони с тръби, тухли, железобетон, съоръжения, още и още вагони и най-сетне — не по-малко от десет платформи с чакъл...

Черната волга се доближава до управлението и спира пред входа. Павел Емелянович Батарцев, като оставя палтото си в колата, стремително влиза в зданието. В началото на дългия коридор има врата с табелка „Секретар“. Като отваря вратата, Батарцев подхвърля на девойката зад пишещата машина:

— Наташа, отивам в парткома.

Той бързо тръгва по коридора, като кима в движение на сътрудниците, които го поздравяват.

Членовете на парткома вече са се събрали. Масите са подредени, както обикновено, във формата на буква „Г“. Зад малката масичка, поставена напречно, за да се образува буквата „Г“, се-

ди секретарят на парткома на тръста Лев Алексеевич Саломехин. Това е още сравнително млад — не по-стар от Потапов — човек, сух, с червеникава коса, жив и поривист по природа, но който се е научил да държи нервите си. Той е немногословен: когато води заседанието на парткома, се намесва само при крайна необходимост.

Останалите членове на парткома седят от двете страни на дългата маса. Знаменитият бригадир Олег Качнов, здрав, набит, на малко повече от четиридесет години, бе дошъл тук направо от смяната, без да се преоблече; началникът на отдел „Кадри“ при тръста Роман Кирилович Любаев — на същите години, невисок, снокоен, с доброжелателна усмивка, започващ да пълнее; главният диспечер Григорий Иванович Фроловски — вече посивял, затворен в себе си човек, уморен от всекидневното диспечерско напрежение; началникът на плановия отдел на тръста Борис Петрович Шатунов — подвижен, делови четиридесет и пет годишен мъж с умно и малко нервно лице; крановичката на кулокрана Александра Михайлова Матрошилова — единствената жена тук, на петдесет години, набита, широкоплещеста с обветрено, грубовато лице и силна къса шия, чиито коси са прибрани под плетена барета.

Настрани, до полуотворения прозорец, който гледа към обширно празно място, прорязано от нови изкопи, седят поканените. Това са прораб Зюбин и Черников, началникът на 33-о стройуправление (същото, в което работи Потапов). Зюбин е в обикновената си работна дреха, на съседния стол е поставена неговата шапка. Виктор Николаевич Черников — млад човек с дълъг пуловер, доста висок, слаб, дългонос, приличаш на скиор-планинар — седи в неудобна поза, повдигнал едното си коляно и обхванал го с преплетените си ръце. Изразът на лицето му е студен и ироничен.

Макар че всички вече са насядали по своите места, в стаята все още не се усеща хладното напрежение присъщо на началото на заседанията. Те седят свободно, разговаряйки помежду си. Качнов, седнал до Саломехин, като жестикулира смешно, разказва някаква случка, и Саломехин сърдечно се смее; Зюбин пуши, пускайки дим през прозореца; Григорий Иванович Фроловски направо дреме, обвесил сивата си тежка глава върху гърдите си; Шатунов, без да губи време, нахвърля някакви цифри в бележника си; Черников чете книга, наместил я върху коленете си, а Матрошилова дори плете с кука, но при появата на Батарцев се смущава и пхва своето плетиво в чантата за продукти под масата.

— За бога, Лев Алексеевич, извинявай! — високо казва Батарцев на секретаря на парткома Саломехин.

Маниерът, с който се държи Батарцев, изразява отдавнашната му закоравяла увереност, че всеки негов поглед, жест или обръщане на главата се забелязва веднага, възприема се с определено значение и че думите му никога не остават нечути.

— Не сте закъснели, Павел Емелянович — бърза да отбележи Любаев. — Най-главният човек още го няма!

— Няма ли го Потапов? — чуди се Батарцев. — Може би вече няма доверие и на парткома? Решил е да докладва направо на министъра?

Той минава покрай масата, протягайки отдалече най-напред ръка на Саломахин.

Саломахин (с появата на Батарцев веднага е станал по-сдържан, по-сух). Тая сутрин се видяхме, Павел Емелянович...

Батарцев: Е, със секретаря на парткома никога не е излишно човек да се поздрави още веднъж! (Стиска ръка на Саломахин и се обръща към седналия до прозореца Черников.) Виктор Николаевич, виж какво става там с тази бригада, какво са си наумили да правят? Днес се отказват от премията, а утре ще измислят нещо друго. (Като казва това, поздравява Черников и същевременно стиска ръка на седналия наблизо Зюбин. На Зюбин.) И вие, другарю Зюбин, вие там прораб ли сте, или какво? (На Черников.) Той получил ли е премия, Виктор Николаевич?

Черников (отчуждено). Получил е.

Батарцев (без да обръща внимание на неприветливостта на Черников.) Незаслужено е получил, нали разбираш? При него стават дявол знае какви работи, а той получава премия!... (Обръща се към Матрошилова.) А ти, гълъбче, защо си тук? (На Саломахин.) Лев Алексеевич, тя къде трябваше да бъде? В Полша ли?

Саломахин: В България. Тръгва в четвъртък.

Батарцев (на Матрошилова). Гледай там да не го ударят на гуляи! А на мъжа си сготвила ли си за две недели?

Матрошилова: Няма нищо, ще походи в стола.

Батарцев (здрово раздрусва ръката на Качнов). А ти, бригадире, как мислиш, какво е измъдрил там Потапов.

Качнов (навъсено). Павел Емелянович, главата ми от собствените ми проблеми ще се пукне! Вие ме хвърлихте в поликлиниката, а там има задръстване... изобщо, не мога да обещаая, че всичко ще бъде готово за Първи май.

Батарцев: Остави това! Днес отново звъняха — казах: всичко ще бъде готово за Първи май! А те — не вярваме! Казвам им — изпратих там Качнов, най-добрата бригада от каменари! Тогава, казват, въпросът е друг. Разбра ли? Не вярват на управляващия, а на Качнов вярват! (На Шатунов, който седи до Качнов.) Така е, Борис Петрович. Колко сили положихме за тази премия, едва не паднахме на колене в главка*, а сега ни я хвърлят обратно!

Той сяда шумно на стола до Любаев.

В това време се почуква на вратата.

Потапов и Толя — запъхтени от тичането, вече без мотоциклетни каски — стоят сред стаята. Хвърля се в очи ярката спортна чанта, която виси на рамото на Толя.

Потапов (поради външния вид, твърде високо). Здравейте, другари! Аз съм Потапов, ако някой не знае. Веднага ли ще започнем, или можем да приседнем?

Сега е особено забележимо, че мустаците на Толя, въсем при-

* Главно управление.

личат на мустаците на Потапов. Очевидно това е свидетелство за дълбокото уважение на Толя към бригадира.

Матрошилова (строго). Другарю Потапов, в колко ви бе казано да се явите?

Потапов: Барьерата ни задържа. Пристигнахме до нея и — товарен влак!

Матрошилова: Другарю Потапов, аз вече работя двадесет и пет години в производството и нито веднъж, никъде, нито за една минута не съм закъснявала. Ясно ли ви е?

Потапов замълчава.

Любаев: Той ще се поправи, Александра Михайловна.

Матрошилова: Виждате ли, това го казва началникът на отдел „Кадри“ при тръста! След това защо се чудим, че дисциплината куца! Как може така? Идва се на заседание на партийния комитет! (На Батарцев.) И това е при нас така навсякъде, Павел Емельянович!...

Саломяхин: Седнете, другарю Потапов.

Потапов отмества от масата стола, който е по-близо, и сяда.

За Толя той внезапно е забравил. Толя го подбутва отстрани.

Потапов (като скача). Моля за извинение, това е Толя Жариков. Личен телохранител и комсорг на бригадата. Също желае да присъствува. Ако, разбира се, е възможно.

Саломяхин (като се усмихва). Възможно е.

Толя настанява дълго под масата своята чанта. След това сяда до Потапов.

Седемте члена на парткома очаквателно гледат към Потапов.

Току-що ние видяхме, едва почувствахме колко различни хора са те и изведнъж сега стават едно цяло — парткомът. Той поражда впечатление за единство и сила.

Саломяхин: Е, другарю Потапов, хайде, разказвайте. Какво ви сполетя там в бригадата?

Михаил Глузки в ролята на Шатунов



Потапов (*загадъчно*). У нас, в бригадата, Лев Алексеевич, тези дни се извърши научно-техническа революция!

Любаев: О-хо!

Саломяхин: И тя се изрази, значи, в това, че се отказате от премиите?

Потапов: Нали всяка революция се отказва от нещо, Лев Алексеевич. Иначе каква революция ще бъде. Глезотия някаква.

Батарцев: А защо цели три дни скривате такава важна новина от нас?

Потапов: Тактически ход, Павел Емелянович! Та вие като ръководител знаете, че е недостатъчно да се роди добра идея. Трябва освен това да се поднесе, нали? Виж че си се разбърбал и след това сам себе си няма да познаеш! И тогава, ако бях дошел тук, вие всичко вече щяхте да знаете, всичко щяхте да сте обсъдили, всичко щяхте да сте решили. Щеше да е неинтересно!

Качнов: Потапов, хайде по-близо до същността на въпроса!

Потапов: Не бързай, Качнов, не бързай! Къде препускаш? Тук, струва ми се, е партком, а не хиподрум.

Саломяхин: Другарю Потапов, доложете кратко и ясно защо вашата бригада се отказва от премиите?

Потапов (*сериозно*). Защото, Лев Алексеевич, тази забележителна премия удря работника по джоба! Не ни е изгодно на нас да получаваме тази премия!

Батарцев: Ето това вече е интересно!

Саломяхин: Само че за сега е непонятно.

Качнов: Приятелю, ти нещо изтърси. Как така е неизгодно?!

Потапов (*повдига се*). Ще ви обясня. Ето. (*Той показва към Толя, който пъргаво се изправя.*) Един нагледен пример. (*На Качнов.*) Знаеш ли колко този Толя Жариков — бетонджия от трети разряд — е загубил за една година от дохода си поради престоите? Толя, кажи му.

Толя (*радостно*). Четири стотарки!

Потапов (*на Качнов*). Разбра ли? А каква премия му изчислиха? Половин стотарка! Също за една година. Ето какъв баланс се получава. Та това е смешно! За какво му е такава премия? Позволете му да изкара тези четиристотин, а след това му прибавете към тях премия. Тогава въпросът ще е друг. Тогава това ще бъде премия!

Любаев (*разочаровано*). В градината бърз, а в Киев, чичко, престон, премии...

Качнов (*като се мръщи*). Нищо не разбрах! Е, загубил е в престоите. но защо не е взел премията? Петдесет рубли, това не са ли пари? Излишни ли са му?

— Тъкмо в това е целия въпрос — като на малко дете му казва Потапов. — Как трябва да се разбира премията? Като оценка! Та нали тя ни е дадена за третото място в социалистическото съревнование! Излиза, че са ни дали оценка „отлична“, или да кажем „добра“! А се получава така: ще постави той (*показва към Толя*) тази премия в джоба си и това ще означава, че е съгласен с тази оценка, че я признава. А какво признава той? С какво е съгласен? С престоите ли? С това, че четири стотарки е загубил?

Шатунов (*възмутено*). Но какво общо имат тук престоите?! Та нали премията е дадена на тръста за преизпълнение на плана! Премията трябва да се свързва с плана, а вие ни пхате в носа престоите! Би трябвало да разбирате тия неща! Все пак сте бригадир!

Потапов: Един момент, нека да се разберем, Борис Петрович. Какво е това премия? Премията между впрочем е пари, ксито се дават на човек свръх основната му работна заплата. Вярно ли е?

Шатунов (*неохотно*). Вярно.

Потапов: Та ето какво, вие имате заплата. За вас тази премия е премия. А за него (*показва към Толя*) — не е. Защото той е работник на парче. Няма ли бетон, ще изгори, ако няма ни нещо друго, той пак ще изгори. За него престоите са като удръжки от заплата. Не е работил достатъчно и няма да получи достатъчно! Той не е стигнал с четиристотин рубли до основния си доход! Каква премия ще бъде това за него? За него това е подаяние. Или насмешка, ако искате да знаете!

Батарцев: Той разсъждава



Св. Крючкова в ролята на Матрошилова

правилно, Борис Петрович. *(На Саломахин.)* Лев Алексеевич, разбра ли хода на неговите мисли?

Саломахин не отговаря. Дори когато говорят другите, той гледа внимателно Потапов.

Шатунов. Той разсъждава неправилно. Недоволен е от държата си — това е ясно. Но ясно е още едно — в тридесет и трето управление, което ръководи уважаемият Виктор Николаевич Черников *(язвително кимване с глава по посока на Черников)*, той не е намерил отговор на своите въпроси. А защо? Защо, като прескача своето пряко началство, Потапов е принуден да се обръща към парткома на тръста? Бих желал да знам как Черников оценява този факт.

Черников *(хладно)*. Оценявам го като нормален факт. Очевидно вярата в парткома у Потапов е по-силна, отколкото вярата в мен и това според мен е напълно естествено. Или вие бихте желали да бъде обратното?

Фроловски, който седи с полузатворени очи и с безразличен израз на лицето, неочаквано се разсмява.

— Но той все пак разсъждава неправилно! — леко смутен, упорито продължава Шатунов. — Премията и загубите поради престои-те са две различни неща. Те не са свързани.

Саломахин: При вас в плановия отдел те не са свързани! А в неговия джоб са свързани!

Батарцев *(на Шатунов, оживено)*. Точно така! *(На Саломахин.)* Друг е въпросът, че на днешния ден аз не мога да направя така, че при него да няма престои...

Той е прекъснат от телефонния звънец.

Саломахин *(като повдига слушалката)*. Да, кого? Имаме заседание на парткома, другарю. *(Като свива рамене, към Потапов.)* Търсят ви от бригадата.

Потапов *(бързо се приближава, взема слушалката)*. Е, какво има? Нищо не се знае, току-що съм влязъл! Остави слушалката на мястото ѝ! *(И сам хвърля слушалката.)* Моля за извинение.

Батарцев *(като изчаква подчертано, докато Потапов седне на мястото си. Към Саломахин)*. Разбираш ли, Лев Алексеевич, аз все още мога да организирам получаването на премията, но работата непрекъсната... *(разперва ръце)*. До днес на тръста не са доставени в определеното количество материали по единайсет позиции! *(Към Потапов, доверително.)* Разбира се, известни вътрешни резерви ние имаме, другарю Потапов. И аз ще помоля днес Виктор Николаевич — ние него тук днес специално сме го поканили — да види внимателно и да направи всичко възможно в тази бригада престои-те да се съкратят до минимум. *(Обръща се към Черников)*. Просто те моля, Виктор Николаевич, да обърнеш особено внимание на тази бригада, дай ѝ всичко каквото трябва! Дай ѝ! *(Към Потапов.)* Колко души имате?

Потопов: Седемнадесет.

Толя (*шепнешком*). Кой звъня?

Потопов (*шепнешком*). Никой.

Батарцев: Искам да ви кажа — когато седемнадесет души от работническата класа едногласно се отказват от премии, от сухи пари — това говори аз много неща! Имам пред вид за много добри неща! Значи, там има дружба, има авторитет на бригадира, има определено равнище между впрочем на културата, на образованието. И поради това, Виктор Николаевич, и вие, другарю Зюбин, дайте да работите с тия хора умно. (*Към Потопов.*) Вие член ли сте на партията?

Потопов: Да.

Батарцев: Моля ви да разберете правилно едно нещо. В строителството понастоящем се извършват крупни, сериозни промени. И в областта на планирането, и в областта на финансирането, и в областта на снабдяването. Но до днес този процес на промени още не е завършен. И това е така не защото някой спъва. Просто мащабите на строителството в страната са огромни, проблемите са твърде сложни и те не могат да се решат така бързо, както би ни се искало. Разбирате ли? ... Разбира се, аз мога да накажа Черников, мога да накажа Зюбин. Но аз зная и вие знаете, че тези другари в много отношения не са виновни. Аз зная, че началникът на вашето управление Виктор Николаевич върши всичко, което е по силите му. Това е един най-талантлив инженер, между впрочем! (*Черников едва забележимо се намръщва.*) Той веднъж прекара цяла нощ над чертежите и на сутринта ми поднесе на тръста тринайсет хиляди рубли чиста печалба! А ето тук (*показва към Фроловски*) седи главният диспечер Григорий Иванович. (*Към Фроловски.*) Събуди се, Гриша, говоря за теб! (*Към Потопов.*) Ние с него вече четиринайсет години сме неразделни — строеж след строеж ... Та ето, той по-рано от всички идва на работа и по-късно от всички напуска работа. А когато най-сетне се появи у дома си, след него са телефонните звънци! Като рой пчели! ... Защо казвам всичко това? Не всичко зависи от нас. Разбира се, вас това не ви интересува — вие сте дошли да работите и искате да работите. (*Към всички.*) Между впрочем, длъжен съм да ви кажа, другари, че престойте са нарушение на конституцията! Той (*показва към Толя*) съгласно Конституцията е задължен и има право да работи в течение на пълни осем часа, тоест да получава доход в течение на пълни осем часа! (*Към Потопов.*) И вие постъпвате правилно, като поставяте въпроса твърдо. Колкото по-твърдо поставяте въпросите, толкова по-добре ще се раздвижат нашите мозъци! ...

Саломехин (*прекъсва го*). Павел Емелянович, според мен Потопов иска да каже още нещо.

Черников се усмихва.

Батарцев (*недоволен*). Не знам. Според мен той каза всичко. Той каза: ние сме млади, здрави момчета — ние желаем да от-

даваме напълно силите си и да получаваме в пълна степен! Парткомът на това отговори също така конкретно и ясно: възлага се на Виктор Николаевич Черников лично да проучи и да вземе мерки бригадата на другаря Потапов да не знае повече какво са това престои. Това е всичко. Нали така, другарю Потапов?

Потапов *(бавно)*. Това, разбира се, е възможно. Да се поставят една или две бригади при особени условия, да им се даде възможност да печелят. Само че ние тук не сме дошли за това, Павел Емелянович. Ние не сме стипци. За нас изобщо е непонятно как при такива огромни престои — а те са налице в целия тръст! — планът се оказва изпълнен? Що за план е това?

Батарцев *(сухо)*. Слушам, слушам.

Потапов: Аз ви зададох въпрос.

Батарцев *(като замълчава)*. Другарю Потапов, никак не обичам да се чувствавам идиот, вече съм на повече от петдесет години. *(Към Саломахин.)* Та той прекрасно знае защо тръстът е изпълнил плана. *(Към Потапов.)* Или аз бъркам?

Потапов. Да допуснем, че зная.

Батарцев *(раздразнено)*. Знаете или не знаете?

Потапов: Зная.

Батарцев: Какво знаете?

Потапов: Зная, че в началото на годината ние имяхме друг план, който ние не изпълнихме. А мина годината и със задно число този план ни беше намален. И, моля, ето — новият план е изпълнен, трето място в социалистическото съревнование! При това положение трябваше повече да намалим плана, Павел Емелянович, щяха да ни дадат първото място, щом като е започнало такова „съревнование“!

Батарцев: Според мен ти не разбираш за какво става дума.

Саломахин: Павел Емелянович...

Батарцев: Не, Лев Алексеевич, аз не му затварям устата, боже опази! Просто започвам вече да се разочаровам от този човек. А не би ми се искало! *(Към Потапов.)* Известно ли ви е защо на тръста, както вие се изразихте, планът бе намален.

Потапов: Известно ми е. Бе изпратено писмо, че тръстът не е изпълнил плана изключително поради обективни причини. Не е имало цимент, не е имало тръби, не е имало дървен материал, съприемащите лошо са работили...

Батарцев: Говорите правилно

Потапов: А ето сега, Павел Емелянович, ще кажа нещо неправилно! Ние не изпълнихме този първоначален план не защото нямаше тръби и цимент, а защото на строежа нямаше ред! Нямаше и сега няма! И никакво място в съревнованието ние не сме завоювали! Тази премия е фалшива! Лапнахме трийсет и седем хиляди и се

радваме. Вижте ни какви сме хубавци! (*Рязко.*) А интересно е какви ще се окажем, когато ще трябва да сдаваме комбината? Или може би вече са ни отменили пусковия срок през тази година?

Настъпва неловко мълчание.

Шатунов припряно пише записка: „Не ви ли се струва, че зад неговия гръб стои някой друг?“ Предава записката на Батарцев.

Батарцев я прочита. Скъсва я.

Черников високо се изкашля.

За да се изведе заседанието от затегнатата се пауза, явно се изисква намесата на Саломахин, но Саломахин мълчи огорчено — машинално рисува детски къщички върху лист от настолния календар.

Инициатива проявява Любаев.

Любаев (*добродушно*). Другарю Потапов, отдавна ли сте в строителството?

Потапов: От седемнайсет години. А сега съм на 32.

Любаев: Значи, това не е първият ваш строеж?

Потапов: Разбира се, това е третият.

Любаев: На другите строежи получавали ли сте пермии?

Потапов: Получавал съм.

Любаев: И не сте се отказвали?

Потапов: Не съм се отказвал?

Любаев (*хвърля поглед към Батарцев и Саломахин, за да привлече вниманието им*). И така, нима нашият строеж е по-лош от ония, където по-рано сте работили?

Потапов (*убедено*). По-лош е! Моля, за нагледност мога да ви нарисувам картината на една седмица от нашата работа. Да я нарисувам ли?

Любаев вдига неопределено рамене.

Потапов: Да вземем само миналата седмица. В понеделник бригадата престоя половин смяна без бетон. Във вторник бригадата престоя половин смяна без бетон. В сряда бригадата престоя половин смяна без бетон. А защо? Цимент на строежа има, чакълът е натрупан, пясъкът е натрупан, бетонният завод е в ход! А ние седим без бетон. Защо?

Любаев: Очевидно, защото мощността на бетонния завод не отговаря още на нашите потребности.

Потапов: Но тогава ми кажете: „Потапов, утре ти няма да имаш бетон.“ Аз ще се заема с друга работа. Но това на мен не ми се казва. Моите заявки се приемат. Казват ми — чакай, ще има бетон! (*Към Батарцев.*) И цели три дни е така, Павел Емелянович. Това обективна причина за неизпълнение на плана ли е?

Батарцев мълчи.

Потапов: Да вземем четвъртък. Толя, кога търсих вратите, в четвъртък или в петък?



Евгений Леонов по време на снимки

Толя: В четвъртък.

Потапов: Да, четвъртък. Трябваше да поставя три врати. Подадох заявка, написах я, както се изисква: какви врати, колко врати, къде да се донесат. А врати няма. Звъня. Ние, казват, дори не се каним да ви донесем врати. Как така? Та нали съм подал заявка! Голяма работа — заявка, ние изобщо не возим врати. Ако ти трябва, ела сам и потърси своите врати. Отивам. Какво да правя? Имам два мотоциклета — взех един и търгнахме. Пристигнахме. Павел Емелянович, отдавна ли сте били на дърводелския склад?

Батарцев (*измъква*). Нито веднъж не съм бил.

Потапов. А би трябвало да проявите любопитство, Павел Емелянович. Това е един твърде интересен склад. Там състоянието е както след Куликовската битка. Половин ден с онова момче, с Колка, търсихме три врати! И те бяха там, аз ги намерих! Това какво е, също обективна причина за неизпълнение на плана ли, Павел Емелянович?

Батарцев мълчи.

Потапов: Да вземем петък. Човек здравата може да се посее. Направихме ние един фундамент в компресорната. Положихме труд и отлично го направихме. Две седмици се трудохме. Идва представител на поръчителя. Братчета, казва, та вие не сте направили нужния фундамент! Как не сме го направили?! Домъквам чертежа: ето, гледай съвсем точно! А той: братчета, ние на вашия тръст отдавна му дадохме друг чертеж! Тук ще бъде поставена вносна машина и този фундамент няма да отговаря! Звъним в техническия отдел: имало ли е нов чертеж за такъв и такъв фундамент? Почакайте, казват, ще видим. И видяха. Да, казват, такъв чертеж има при нас, утре ще ви го изпратим... Три месеца, Павел Емелянович, не

можаха да изпратят чертежа от тръста в участъка! Това какво е, също обективна причина за неизпълнение на плана ли? А сега — през събота и неделя, почивните дни — ще дълбаем с миньорските чукове. Със собствените си ръце ще унищожаваме собствения си труд!

Б а т а р ц е в (по телефона). Наташа, веднага позвънете в техническия отдел — нека Осетров се свърже с мен, аз съм в парткома.

П о т а п о в (продължава). А загубата каква е? Фундаментът струва хиляда рубли. Кой ще го заплати? Вие няма да извадите от собствения си джоб, нали? Няма да кажете на счетоводителя — лошо ръководя, не ми давайте пари!

Л ю б а е в (вежливо). Другарю бригадир, все пак трябва да мислите, преди да говорите. Павел Емелянович не забогатява за ваша сметка, той не е капиталист.

П о т а п о в. Е, и какво от това, че не е капиталист! Може би затова, че не сме капиталисти, трябва да ни дават медали? Ордени? Премии? (Към Любаев.) Впрочем, Роман Кирилович, това, което капиталистът е заграбил, рано или късно работническата класа ще си го вземе от него. А ето този фундамент, който ние с миньорските чукове ще издълбаваме, вече никой няма да вземе! Тази хилядарка е капут!... А нали, другари членове на парткома, половината от моята бригада са момчетии. Та те трябва някак си да се възпитават, да свикват на уважение към занаята. А как ще свикват? С тези примери ли? Знаете ли, какво ми каза Колка Шишов, с когото аз търсех вратите? Когато се връщахме от склада, той каза: „Да, вижда се, че комунизмът няма скоро да бъде построен!“

С а л о м а х и н: И вие какво му отговорихте?

П о т а п о в: Нищо не му отговорих!

Внезапно от мястото си става Шатунов.

Ш а т у н о в: Другарю бригадир, защо вие се явихте на заседанието на партийния комитет в нетрезво състояние?

В стаята става твърде тихо.

Саломехин повдига глава.

П о т а п о в (като скача). Аз ли?! Какво говорите?!

Ш а т у н о в. Казвам, че сте сръбнали и сте дошли в такова състояние на заседанието на парткома.

Т о л я: Как не ви е срам!

П о т а п о в (като се овладява). А можете ли да докажете това?

Ш а т у н о в: А вие можете ли да докажете? Това, което говорите, можете ли да го докажете? С какво основание твърдите, че тръстът не е имал обективни причини за изменение на плана? Виждате ли, не са му донеси врати! Е, и какво от това? Тази седмица не са донесли — следващата ще донесат. Но вие обвинявате тръста в това, че той по лъжлив начин си е изкарал премия! (Към Батарцев.) И той тъкмо заради това се е отказал от премията! В знак на протест! (Към Потанов.) В такъв случай да бяхте отишли направо при прокурора — ако тук има мошеници! Как може да се говори за ра-



Армен Джигарханян в ролята на Фроловски

ботите на тръста, за тази огромна организация, която наброява три хиляди души, да се правят далече отиващи изводи, без най-елементарна представа какво става в този тръст, в каква обстановка живее той, какво има и какво няма!

Толя се докосва до Потапов и му прошепва: „Да ти ги донесали?“ Потапов също шепнешком отговаря: „Стой си тихо.“

Любаев, (като се обръща към Шатунов). А за мен, Борис Саломахин кимва.

Любаев: Разрешете ми, Лев Алексеевич, две думи.

Петрович, е напълно понятно, защо Потапов се е отказал от премияте. И аз не намирам тук никакво желание да се очерни тръстът, не

намирам в това особено гонене на доходи, на пари. Нека да поставим Потапов на мястото му. Какво вижда Потапов всеки ден от сутрин до вечер? Всеки ден от сутрин до вечер той вижда ту едни, ту други недостатъци в работата на нашия тръст. Действително недостатъци има. Наистина аз няма да взема върху себе си отговорността да твърдя, че те при нас са повече, отколкото на всеки друг строеж. Но те съществуват. И Потапов остро ги възприема. Те го извеждат вън от себе си. Те му пречат нормално да работи. В края на краищата те просто му пречат да получава удоволствие, радост от своя труд. Ето какво е важно тук!... Друг е въпросът — способен ли е Потапов от своята бригадирска камбанария да си състави обективна представа за положението на работите в мащабите на тръста? Разберете, другарю Потапов, у вас, в резултат на всекидневно, така да се каже, общуване с неритмичното подаване на бетона и прочее, се е извършило в съзнанието ви известно изкривяване по посока на нашите вътрешни недостатъци. При това вие нямате никаква вина. Понеже всеки човек вижда живота от своя хълм... Какво предлагам, Лев Алексеевич? Необходимо е някой от нас, членовете на парткома, да посети бригадата. Необходимо е да поговори с другарите. И аз съм уверен, след такава беседа много неща ще застанат на мястото си.

— Потапов — жално произнася Качнов, — поне знаеш ли какъв е главният недостатък в твоята бригада?

— Не зная — отговаря Потапов предизвикателно.

— Тогава аз ще ти кажа. Твоята бригада има за нищо негоден бригадир. Какво значи — не са ти дали бетон? А нека се опитат на мен да не ми дадат бетон! — Качнов се усмихва. — Веднъж се опитах: излязох на работа през нощта, а няма бетон. Тогава седнах в самосвала и при директора на бетонния завод в квартирата му! Смъкнах го с асансьора в три часа през нощта, поставих го в колата и — в завода. И имаше бетон. И досега има! Дума да не става да тръгна да търся врати в склада! Извинявайте, ако няма врати — телеграма в райкома на партията: „Седя без работа. Бригадир Качнов.“ И ще има врати за сто години напред! Лошо ръководиш бригадата, Потапов. Може би не умееш? Тогава кажи — ще ти намерят замяна. (Към Черников.) Моля, аз мога да ви сватосам бригадир.

В. Сажойлов в ролята на Батарцев



Виктор Николаевич. Какъв момък имам при себе си — огън! Ще тури в джоба си и Канчов. Сериозно!

Шатунов все още не може да се успокои. До него седи Матрошилова — той казва на Матрошилова:

— Как е възможно! Как е възможно току-тъй да се дава оценка за тръста! Колко самоувереност се иска!

— И всичко това е, защото няма дисциплина — високо казва Матрошилова. И се изправя. — Потапов казва истината за престолите, Павел Емелянович. Сто процента съм съгласен с него. Ето, аз имах такъв случай. Трийсет и първо управление поиска крана. При това как го поискаха! Викат! Пишат докладни! Стоим! Къде е кранът!? Значи, натовариха моя кран на трейлер и го преместиха. Монтираха го. А работа няма. Оказа се, кранът не им е нужен! Той им е бил необходим чак след една седмица. А през тази седмица, честна дума ви казвам, аз седях горе в кабината и плетях терлички на внучката си!...

Шатунов: Драга Александра Михайловна, ама никой не казва, че на строежа няма престол! Но ето вие, вие започнахте от този случай да правите изводи, валидни за целия тръст?

Матрошилова: Не започнах...

Саломахин (неочаквано). Другари, според мен, Потапов все пак още не ни е казал всичко. Не вярвам, че един човек може да дойде така в парткома, знаейки, че парткомът се събира специално по негова молба, и да не каже нищо повече от едни голословни обвинения към тръста! Не вярвам в това. (Към Потапов.) Моля ви, изложете тук чистосърдечно всичко, което е на душата ви. Та аз виждам — дошли сте тук с някакъв предварително обмислен план. Първо говоря това, после говоря това, после това... Та аз ви моля — не е нужно да ни опипвате. Партийният комитет се отнася към вас с пълно уважение. Изложете всички свои доводи, предложения, не зная конкретно какво, но кажете всичко, каквото има!

Шатунов: Лев Алексеевич, не разбирам какво ще извлечете от него? Е, ще си спомни още един-два случая на престол. И това ще бъде всичко! Изобщо подозирам, че другарите са се отказали необмислено от премиите, направили са жест и сега биха се радвали да дадат заден ход, но вече е неудобно. Ето, в това отношение трябва действително да им се помогне, за да могат да излезат от своята глупашка ситуация повече или по-малко прилично. Та нали целият строеж вече знае за всичко това... Трябва да се намери някакво разумно обяснение — поне хората да не им се смеят! Ето единственият реален въпрос, който трябва да се реши. Той е направил глупост (кимва към Потапов), а сега парткомът трябва да мисли как да го измъкне от тази глупост!

Потапов става рязко.

— Толя — изкомандува той. — Донеси ги!

И членовете на парткома виждат: Толя изведнъж изпълзва под масата, дълго, кой знае защо, се бави там и излиза заедно със своята чанта. Поставя я на масата и започва да изважда от нея —

риза, шахматна дъска, една книжка под название „Из живота на пчелите“, някакъв детайл от мотоциклет и най-сетне от дъното на чантата изважда две дебели тетрадки в мушамени подвързии.

— Ето! — казва Толя и предава тетрадките на Потапов. А вешите започва бързо да напъхва обратно в чантата.

Потапов (*като държи тетрадките в ръка*). Аз, Борис Петрович, знам, че щом като говориш нещо, трябва да го докажеш. Аз, Роман Кирилович, знам, че от седмия етаж се вижда по-далече, отколкото от третия. А партийния комитет уважавам и доход тук не с празни ръце. Ето в тези тетрадки, Лев Алексеевич, се намират изчисленията, които черно на бяло доказват, че първоначалният план на тръста е могло да бъде изпълнен. Не е имало никакви основания да се намалява планът! Така че премията ние сме взели незаслужено и незаконно! (*Подава на Саломехин тетрадките*.) Моля! От бригадата на Потапов — за спомен на парткома.

Отначало в стаята е твърде тихо. После твърде шумно. Някой става зад гърба на Саломехин, за да надникне в тетрадките. Батарцев взема една от тетрадките; обкръжават го, започват да прелистват и да питат. Само Фроловски е безучастен.

Качнов (*повдига се*). Лев Алексеевич, струва ми се, тук ние не си играем на котки и мишки! Та той три дни е скривал, защо са се отказали от премиите, а сега крие тетрадките под масата! (*Към Потапов*.) Ти да не си дошъл тук да се подиграваш с парткома? С тактика се занимавай в бригадата си, а не тук. (*Към Саломехин*.) Предлагам, отчитайки поведението на Потапов в парткома, да прекратим това заседание и нека да отиде със своите тетрадки, където иска.

Качнов сяда.

Матрошилов а: Действително, некрасиво се получава. (*Към Потапов*.) Защо си скривал всичко досега?

Потапов мълчи.

Саломехин (*тихо*). Другари, не си струва сега да заставаме в позата на обидени. Нека се заемем не с поведението на Потапов, а с изчисленията на Потапов. Става дума за твърде сериозни неща.

Батарцев се намръщва.

Качнов: Така, Лев Алексеевич, ще превърнем парткома дявол знае в какво!

Саломехин не отговаря.

Шатунов (*като прелиства една от тетрадките*). Другарю Потапов, какво образование имате?

Потапов: Аз ли?

Шатунов: Вие.

Потапов: В моята бригада един човек завършва строителния институт, един е на третия курс, двама се учат в техникум... а лично аз имам девет класа.

Саломехин: Значи, тези изчисления са правени от цялата бригада?

Потапов: Да, от цялата бригада. Под мое ръководство.

Качнов: Ама аз никога няма да повярвам, че бригадата се е занимавала с такива неща...

Любаев (*твърде спокойно*). Олег Иванович, не се разгорещявай. Мен например ме радват тези тетрадки. Разбирате ли, Лев Алексеевич, дори ако тези изчисления са не съвсем точни, а аз в това не се съмнявам...

Потапов (*прекъсва го*). А защо не се съмнявате в това?

Любаев: Не бързайте, най-напред ме изслушайте. Не искам да се изкажа против вас, обратното — за вас! Но разберете само едно: да се направи такъв род анализ, никак не е просто дори и за опитен икономист. Въпросът не е в това, другарю Потапов, дали вашите изчисления са точни, или неточни...

Потапов (*прекъсва го*). Как така не е в това? Именно в това е въпросът!

Любаев: Разберете, вече само обстоятелството, че вие, бригадата, сте взели в ръце молив и сте започнали да изчислявате, че сте се замислили за тръста като цяло — вече само това обстоятелство говори за вашия колектив от най-добрата му страна! Разбирате ли? Тук е важно самото ваше чувство, самият стремеж, вашето желание да се намесите, да не се примирите с престоите, които имат място. Разбирате ли? (*Към Саломахин.*) Какво предлагам, Лев Алексеевич? Сега за нас да водим по-нататък този разговор няма никакъв смисъл...

Потапов (*прекъсва го*). Как така няма смисъл? Аз съм ви дал изчисленията!

Любаев: Но вашите изчисления трябва да се проверят. Никой не би могъл, само като ги прелисти, да каже — правилно ли е всичко тук, или неправилно!

Потапов: Че трябва да се провери — съгласен съм.

Шатунов (*като прелиства тетрадките*). Другарю бригадир, откъде взехте такива данни, като общото количество на престоите в тръста за една година, изработеното от един работник по месеци, сводката за наличните ресурси, остатъците от ресурсите към първи януари... при това тук е посочено: отделно материалите, постъпили от железопътния транспорт. Интересува ме откъде взехте тези цифри?

Потапов (*не веднага*). На този въпрос няма да отговоря.

Шатунов: Как така — няма да отговаряте? Моля да отговорите! Та защо ще се запознаваме с вашите изчисления, ако криете от нас това?!

Потапов: Казах — на този въпрос няма да отговоря. Запознайте се с въпросите по същество, а откъде и откого съм взел — това няма значение.

Шатунов (*тържествено*). Лев Алексеевич, имам твърде големи подозрения, че зад гърба на Потапов стои някой друг!

Саломахин: Но кой ще е този злодей, Борис Петрович?

Шатунов: Иронията ви е неуместна, Лев Алексеевич. Раз-

бирам, вие бихте желали всичко, което каза Потапов, да бъде истина и аз знам защо това ви е необходимо.

Б а т а р ц е в (*рязко*). Стига, Борис Петрович!

Ш а т у н о в: Павел Емелянович, Потапов е подставено лице! Тези данни (*той тиква пръстта си в тетрадката*) биха могли да бъдат взети или при мен в плановия отдел на тръста, което е напълно изключено, или при другаря Черников! Което никак не е изключено!

Б а т а р ц е в: Борис Петрович, моля ви да прекратите. Не ме интересува откъде са взети тези данни.

Ш а т у н о в: А мен, Павел Емелянович, това много ме интересува! Моля да ме извините, но сега аз не се намирам във вашия кабинет. Време е да се сложи край на тази напълно непоносима атмосфера, която е създал Черников в тръста. И аз смятам, Павел Емелянович, че вие със своята безгранична доброта и търпимост го поощрявате. Говорил съм ви неведнъж затова. Вече не е възможно да се работи! Всяко указание, всяко разпореждане на отделите в тръста се минира от Черников! Всичко се приема на нож! Всичко се поставя под подозрение! А откакто Черников загуби надежда да заеме поста главен инженер на тръста, положението стана просто непоносимо! Накратко казано, Лев Николаевич, моля ви, въпреки вашите лични симпатии към Черников и големите надежди, които възлагате на неговите изключителни таланти, да внесете в този въпрос пълна яснота: искам да знам, кой е дал цифрите на Потапов!

С а л о м а х и н (*спокойно, тихо*). Много ви моля, другарю Потапов, обяснете на партийния комитет откъде сте взели данните, за които пита Борис Петрович. Възникнал е въпрос — той трябва да се снесе и да се върви напред.

П о т а п о в: Лев Алексеевич, не мога да направя това. Просто не мога, разбирате ли?

С а л о м а х и н (*към Черников*). Виктор Николаевич, може би вие ще ни кажете нещо?

Черников мълчи.

Ш а т у н о в: Напразно мълчите, Виктор Николаевич! Това, което казах тук, е невъзможно да се опровергае.

Ч е р н и к о в (*като се умихва*). А защо изисквате от мене някакви си думи, щом не е възможно всичко това да се опровергава?

Ш а т у н о в. Значи, вие сте съгласен? (*Посочва тетрадките*.) Това ваше дело ли е?

Черников мълчи.

Ш а т у н о в: Мълчанието е знак на съгласие, Виктор Николаевич.

Ч е р н и к о в (*хладно*). Борис Петрович, аз съм инженер и бих предпочел по-точна логика, отколкото логиката на поговорките.

Ш а т у н о в: Значи, не сте съгласен?

Черников мълчи.

Л ю б а е в (*както винаги, добродушно*). Другарю Потапов, ето какво ми мина през ума — доколкото вашата бригада е в трийсет и

трето управление, би било логично да направите анализ не на целия тръст, а на своето управление. Нали така? А вие, кой знае защо, сте оставили управлението настрана и сте взели тръста. Как да се обясни това, другарю Потапов?

Потапов: Обяснява се твърде просто, Роман Кирилович. Опитяхме се да направим изчисления за управлението, но нищо не излезе. Когато работих в Мурманск, нашият тръст беше в Москва и там, в Мурманск, всичко се въртеше около управлението, а тук — не. Тук всичко е в ръцете на тръста. Бетонът, всички складове, чертожното стопанство, отделът за комплектациите. Тук стопанин на всичко е тръстът. От управлението малко неща зависят.

Любаев: Тогава изниква такъв въпрос — известно ли ви е било, че между началника на вашето управление Виктор Николаевич и ръководството на тръста съществуват търкания?...

Батарцев (*прекъсва го*). Стига! (*към Шатунов*.) На кого можем да възложим проверката на изчисленията на Потапов, Борис Петрович?

Шатунов (*сухо*). На Миленина.

Батарцев: Много добре. Дина Павловна Миленина е най-добрият икономист на тръста, другарю Потапов.

Саломахин: Мисля, че за да се ускори работата, Павел Емельянович, трябва да определиме двама души.

Шатунов (*като скача*). Вие вече нямате доверие в моите сътрудници. Дина Павловна е най-честен човек! Или на мен ми нямате доверие? Ама какво изобщо става тук?

Батарцев (*повдига се*). Успокойте се, Борис Петрович. Нека да бъдат двама души. Кой е вторият, Лев Алексеевич?

Саломахин: Ще помисля и утре ще ви съобщя.

Батарцев: Добре. Сега да определим срок. Предлагам две седмици. Нямате ли възражения, Лев Алексеевич?

Саломахин: Не възраждам.

Батарцев (*като се обръща към Потапов*). Значи, другарю Потапов, нека още веднъж да уточним позициите. Вие поставяте въпроса за това, че планът на тръста е бил неоснователно коригиран. Така ли?

Потанов: Така.

Батарцев: За доказателство на което служат ето тези две тетрадки. Така ли?

Потапов: Така.

Батарцев: Сега на вашия анализ ще направим наш анализ и след две седмици ще ви докладваме резултата. Така ли?

Потапов: Така.

Батарцев: Това всичко ли е? Има ли още въпроси, жалби, пожелания?

Потапов (*към Саломахин*). Лев Алексеевич, имам една молба.



Св. Крючкова, А. Пашутин, А. Джигарханян

Саломехин: Каква молба?

Потапов: Моля парткома да почака десет минути. Сега ще доведе човека, който ни е давал цифрите...

Потапов бяга през незастроеното пространство, към съседното здание. Бяга с гола глава, с разтворено сако, като волно, широко размахва ръце. Ето, той прескача изкопа, оглежда се и се затичва по-нататък.

В парткома заседанието е прекъснато.

Фроловски седи зад масата на Саломехин и разговаря по телефона.

Фроловски (в слушалката). ... Моля те, иди при дежурната по станция и виж да не бъде съставен акт за престон на вагоните. Ало! Подари ѝ един шоколад от мое име. Не забравяй! ... Е, ако няма престон, няма да ѝ дамеш шоколад, естествено. (Звъни вторият телефон. Фроловски взима слушалката и сега и двете му уши са заети със слушалки.) Да! Да извикам Потапов ли? Няма го тук. Не, заседанието на парткома не е свършило. Потапов ще бъде тук след десет минути. Добре, ще му предам. (Поставя слушалката на втория телефон и продължава по първия.) Как е циментът? Напълно ли го разтоварихте? ...

Черников седи на своето място — чете книжка в ярка обложка. Извадил я е от голямата черна чанта, опряна до крака на стола.

Толя заинтересувано обикаля около Черников — опитва се да прочете названието на книгата ту отдолу, като прикляква, ту като поглежда през рамото на Черников. На края не издържа и пита:

— Виктор Николаевич, какво четете?

Черников го изглежда и казва, като нарочно изговаря неправилно думата:

— Дюдюктивен роман!

До помещението на парткома се намира малка стая — това е радиовъзелът на тръста, напълнен с апаратура.

Зад масата стоят Саломохин и Батарцев.

Батарцев, едва сдържайки раздражението си, върти в ръцете си радиослушалките.

Батарцев: Лев Алексеевич, искам да проумея какво става?

Саломохин: В какъв смисъл?

Батарцев: Бих желал да зная, към какво се стремиш? Ти водиш днес заседанието на парткома някак си твърде странно и непонятно за мен. Решил си да вдигнеш голям шум около тази история?

Саломохин. А вие какво бихте желали? Да не се вдига шум?

Батарцев, който знае защо, духа в радиослушалките, след това ги слага на ушите си.

Батарцев: Аз, драги мой, винаги съм искал само едно: ние с теб да имаме по всеки въпрос едно мнение, а не две!

Саломохин (*сдържано*). Още нямам окончателно мнение, искам да се ориентирам.

Батарцев: Нужно е човек да се ориентира с разум...

Толя седи на перваза на прозореца, клатейки крака и незабележимо за останалите поглежда от време на време в стъклата, търсейки в тях своето мустакато отражение.

До него се оказва Александра Михайловна Матрошилова — тя сваля от радиатора една по една своите не съвсем измити обувки и бавно ги опипва отвътре с ръка. Обувките са още влажни. Като въздъхва, тя отново започва да ги подрежда върху решетката.

Матрошилова: А вашият Потапов женен ли е?

Толя (*подчертано, солидно*). Как да не е женен! Женен е за Лида. Работи в детската градина. Но изобщо тя е бояджия от четвърти разряд. Тяхната Машка е болна непрекъснато и Лида се настани в детската градина на Машка. Разбира се, доходът им намаля, но така е по-добре. И Танка е също там.

Матрошилова: Коя Танка?

Толя: Е, втората. А може би първата. Те с Машка са близнаци.

Шатунов продължава да разучава тетрадките на Потапов —

той ги разучава основно, сложил очилата си, въоръжили се с две автоматически писалки, очевидно с мастило от различни цветове. Записва си някакви цифри в бележника, изчислява нещо наум, съобразява, спомня си...

Любаев замислен крачи из стаята, като се вслушва в разговорите и за малко се приближава ту към една, ту към друга група. Най-много го интересува стаята на радиовъзела: той минава покрай не съвсем затворената врата, намалява стъпката си и се ослушва, но явно нищо не може да чуе.

Радиовъзелът.

Батарцев (с радиослушалки на уши). Лев Алексеевич, драги, твоята беда е в това, че се чувствуваш над колектива, а не в колектива.

Саломяхин: Аз се чувствавам като секретар на парткома. Не повече, но не и по-малко. Вие бихте желали парткома да бъде поставен в положението на един обикновен отдел от тръста. Има производствен отдел, планов отдел, за комплектация и наред с тях има още и партком!

Батарцев се засмива, сваля слушалките.

Батарцев: Имай страх от бога, Лев Алексеевич! Сериозно ли смяташ, че се стремя да подтикам парткома? Та нали нито една планьорка, нито едно съвещание аз не започвам, докато ти не си седнал до мен! Попитай всеки началник на отдел — колко пъти се е случвало: ще дойдат с книжа, а аз не подписвам — идете, казвам, в парткома и съгласувайте с Лев Алексеевич! Нито едно решение не взимам без съгласуване с парткома, лично с теб!

Саломяхин: А Черников?

Батарцев: Какво Черников? Не може Черников да бъде главен инженер. Искях, но не може.

Саломяхин: Понеже Борис Петрович постави ултиматум — той или Черников?

Батарцев (задушевно). Лев Алексеевич, аз обичам Витя Черников. Ти го познаваш от една година, а аз — охо, откога! Но Витя Черников успя да настрои против себе си цялото управление на тръста. Ако го направим главен — в тази сграда ще се започне... нещо като... бой с бикове! Корида! А сега, Лев Алексеевич, ние излязохме на финала — девет месеца ни остават до пускането! А през пусковата година на мен ми е нужен тръст единен, като юмрук! А казваш, че потискам парткома!... Та аз, обратното, сега се старая всякаква дреболия да съгласувам, за да има пълно единство!

Саломяхин: Правилно. Вие много обичате да съгласувате с мен дреболиите, третостепенните въпроси. Но когато стане дума за принципните неща!...

Батарцев: Например?

Саломяхин: Например, оказва се, още преди един месец производственият отдел ви е представил анализ, съгласно който пускането на комбината се намира под сериозна заплаха от проваляне! А аз узнах за това едва днес, и то съвършено случайно!

Батарцев отново започва да се смее:

— Лев Алексеевич, пускането е такова нещо, което винаги ще се намира под някаква заплаха! А ние с тебе сме длъжни да съумеем и да се изхитриме, въпреки всички заплахи, да пуснем комбината! И това ние ще направим! Но само че не бива сами да си поставяме пръти в колелата. Потаповските тетрадки — това е работа от миналата година. Разбираш ли? А ние с теб сега трябва да гледаме напред, а не назад!...

Качнов сърдито пуши до вратата в коридора.

Зюбин разговаря с Фроловски.

— ...А аз тук на всичко отгоре реших да се уча, на стари години! Черников сам ме проагитира... той разбира, а ще дойде нов — на мене, ще каже, ми е нужен прораб, а не задочник. Разбирате ли?

Фроловски: А нима Черников се уволнява?

Зюбин: По всичко излиза — при това положение ще си отиде...

В парткома надниква някаква жена — потърсва някого с очи и отново изчезва зад вратата. Но след миг все пак нерешително влиза в стаята.

Това е млада, трийсетгодишна жена, очевидно от числото на тукашните сътрудници — съдейки по гумените ѝ обувки, каквито носеха всички тук, и по навития на руло чертеж, който тя държи в ръце. Бе вече ходила у дома си — тя е с палто, меко, светло, със свободен фасон и малка кожена шапчица.

— О! — извиква възбудено, като я вижда Любаев. — Борис Петрович, търсят те! Здравейте, Дина Павловна.

Шатунов повдига глава, сваля очилата си.

— Дина Павловна — радва се той. — Предадох ли ви вече? Виждате ли? — той тупва с ръка по тетрадките. — Намериха се, извинете за изрази, икономисти...

Тя не сяда, слуша права.

Вижда я Батарцев — те със Саломахин излизат от стаята на радиовъзела.

— А ти ми казваш — Борис! — с упрек казва Батарцев на Саломахин, продължавайки техния спор. — Гледай! Не успяхме да решим, и тя е вече тук, Миленина, той вече ѝ обяснява задачата... и във всичко той е такъв! (Като се приближава, към Миленина.) Добър ден, Дина Павловна. Как е новото ви жилище? Не ни покажи на празненството! — шеговито се оплаква той на Саломахин. — А казват, че имала много книги... няма кога да четем, но поне да ги видим! (Към Миленина.) Нали? Ще ни позволите ли?

Тя махва неловко с ръка, сякаш казва — наминете, винаги ще се радвам.

— Лев Алексеевич, всичко е наред! — на вратата стои възбуден Потапов.

— Почакайте — не разбира Саломахин, — та нали вие отидохте да побикате някакъв човек?

— Та аз го повиках? Ето — това е човекът!

И Потапов с кимане на глава показва към Миленина.

Ш а т у н о в (*още не повярвал*). Вие ли, Дина Павловна? Вие? Но защо не ми казахте? Дина Павловна, драга, защо скрихте това от мен?!

Миленина мълчи.

Потапов е застанал зад гърба ѝ, зад гърба на Потапов стои Толя — готови всеки миг да се намесят и да се притекат на помощ.

Всички ги обкръжават.

Б а т а р ц е в: Нищо не разбирам!

С а л о м а х и н: Седнете, другари, ще продължим.

Сядат, но кой където свари, предишният ред вече не съществува. Миленина продължава да стои права.

Б а т а р ц е в (*нетърпеливо*). И така в какво собствено се заключава вашето участие в тези изчисления?

М и л е н и н а (*тихо*). Ами... Идеята, принципът за такъв анализ принадлежи на бригадата. Принцип твърде оригинален. Започнаха да копаят отдолу, с престолите. И всички изчисления правеха те. Разбира се, аз им помагах за много неща — с някои коефициенти, дадох им всички необходими цифри... На края проверих внимателно всички изчисления. Те са безукорни.

Батарцев не задава повече въпроси.

К а ч н о в: А защо, извинете ме, именно към вас са се обърнали?

М а т р о ш и л о в а: Именно!

М и л е н и н а: Аз преподавам по съвместителство математика на подготовителните курсове... Тук идват момчета от тази бригада, Толя Жариков например (*тя кимва към Толя*), Валера Фроловски (*Григорий Иванович Фроловски в този момент неловко се закашля*). Помолиха ме да им помогна. А по-късно ме запознаха с Василий Трифонович. (*Усмива се на Потапов.*)

Б а т а р ц е в (*като я прекъсва, смаяно към Фроловски*). Значи, в неговата бригада е твоето момче?

Ф р о л о в с к и: В неговата.

Б а т а р ц е в (*към Потапов*). В твоята?

П о т а п о в: В моята.

Б а т а р ц е в (*към Фроловски*). И се е отказал също така от премията?

Фроловски отпуска глава.

Б а т а р ц е в (*към Фроловски*): Гриша, но как може така? Из-



Михаил Глузки

лиза, че всичко си знаея, че си бил в курса на работата! И не си дошъл, не си ме предупредил!... А сега седиш тук и мълчиш!

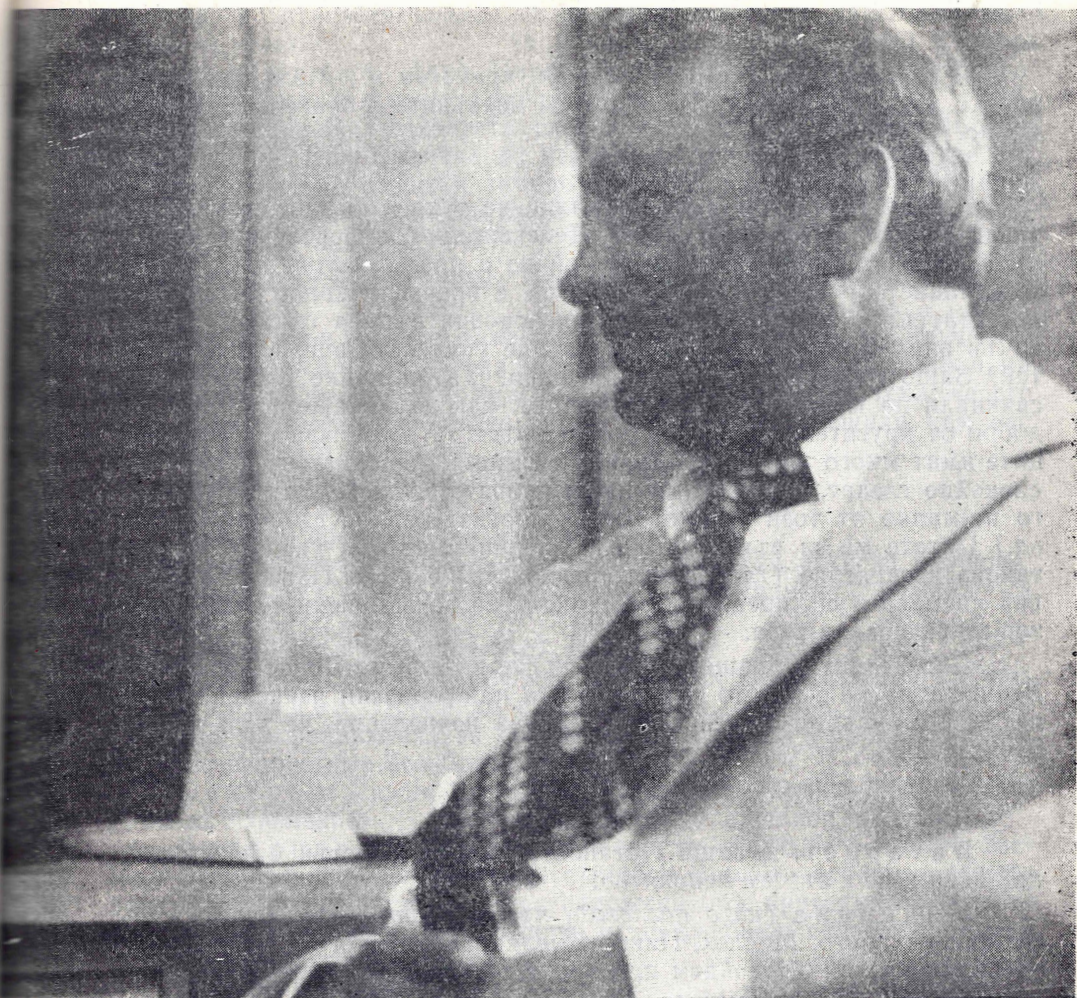
Фроловски не отговаря.

Батарцев: Бива си го тоя ден! Откритие след откритие!

Саломяхин: Дина Павловна, според вашето мнение в какво е ценността на този анализ?

Батарцев поглежда бързо към Саломяхин.

Миленина: В това, че той е прокарал ясна разграничителна линия между това, което е зависело от нас, и това, което не е зависело от нас. Доколкото ми е известно, идеята за този анализ е възникнала сред момчетата след един сериозен спор: някои са каз-



В. Самойлов

вали — „при нас изобщо е така“, не е имало ред и няма да има, а други, в това число и Василий Трифонович, са прехвърляли цялата вина върху ръководството на строежа. (*Обръща се към Потапов.*) Добре ли постъпвам, като разказвам всичко това?

Потапов: Добре, добре.

Миленина (*продължава*). Аз бих формулирала главния извод от този анализ така: оказва се, ние страдаме не толкова от дефицита на строителните материали, колкото от собствената си неорганизираност.

Виктор Николаевич Черников се усмихва.

Матрошилова: Но какво излиза — ръководството на тръ-

ста съзнателно е допуснало лъжа, за да изкара премията?! (*Към Миленина.*) Така ли трябва да се разбира?

Фроловски (*като си спомня, прекъсва я.*) Моля да ме извините. (*Към Потапов.*) Помолиха да позвъните в бригадата. Непременно.

Потапов маха с ръка.

Миленина: Не мога да кажа, че тук е имало съзнателна, предварително обмислена лъжа. Действително, определени недостатъци в снабдяването има. Но никой не е правил точни изчисления. А желанието — всичко да бъде добре, е преувеличавало силно тези недостатъци... Когато Василий Трифонович първия път ми обясни какъв анализ са замислили, бях твърде учудена. Защо е необходим той? Защо да се доказва, че сме лоши? Та нали ние в отдела сме свикнали да мислим винаги обратното: как да докажем, че сме по-добри от другите. Та това е нашият тръст!... А оказва се, работниците имат много по-широк обзор и те много по-обективно, много по-спокойно гледат, по-строго гледат на своя строеж... У тях има много по-малко от този тръстовски патриотизъм... (*Към Матрошилова.*) Питате ме за ръководството? Аз например съм уверена, че ако такова изчисление (*тя показва тетрадките*) е имал Павел Емелянович на масата си, преди да ходатайствува за изменението на плана, той не би правил това.

Любаев: Но защо все пак не сте казали на Борис Петрович? Всичко това не е просто така! Това са най-сериозни изчисления! Защо не му казахте? Че се правят такива изчисления, че има такива изчисления?

Миленина не отговаря.

Шатунов поклаща съкрушено глава.

Батарцев: А защо Потапов от вашия участък е пазел тайна? Това вече е съвсем непонятно!

Миленина (*като поглежда към Потапов*). Не, тук има нещо съвсем друго. Мислех, Павел Емелянович, че когато изчисленията бъдат готови, ще дойдем при вас, ще ги покажем, ще обясним...

Батарцев (*нетърпеливо*). Но защо не направихте така!?

Миленина: Сега ще ви обясня... Тия дни момчетата дойдоха при мен. Цялата бригада. Василий Трифонович каза — доколкото сега дават премия, бригадата реши да се откаже от нея. Каза, че аз също съм длъжна да направя така. Щом те бяха решили така, очевидно това имаше някакъв смисъл. Но аз... аз не можах да го направя. (*Като изпада в смущение.*) Аз не заради премията, разбира се... в смисъл не заради парите... просто някак си не умея, не съм готова за такова нещо... изобщо стори ми се, че това е неправилно. Там дори поспорихме и дори от бригадата някой се съгласи с мен... (*Като поглежда към Потапов.*) Василий Трифонович, добре ли постъпвам, като разказвам това? (*Потапов кимва.*) Но покъсно всички останаха със своето решение. А аз се отказах. След това — така мисля — Василий Трифонович започна да не споменава моето име. Може би е помислил, че се страхувам от неприятнос-

ти, не зная. Във всеки случай, аз не съм поръчвала да пази в тайна моето участие...

Саломехин. Дина Павловна, вие сте опознали отблизо бригадата — какво е вашето впечатление за нея?

Миленина: Момчетата според мен са твърде разумни. Искрени, честни. Искат всичко да научат, да разберат... Виждате ли, аз живеех тук на строежа твърде самотно, а сега имам приятели. (Усмивка се.) Неотдавна ме взеха на лов. За пръв път в живота си стрелях. По патица.

Батарцев (печално). Целели сте се в патица, а ударихте тръсия!

Миленина (като замълчава, тихо). Патицата не улучих.

Саломехин: Благодаря, Дина Павловна, че дойдохте и ни помогнахте да се ориентираме. Благодаря ви още и за това, че сте били така внимателна, когато работниците са се обърнали към вас за консултация и за помощ.

Миленина: Довиждане.

Известно време всички мълчат.

Изведнъж запращава селекторът. Саломехин натиска клавиша.

Глас от селектора: Павел Емелянович, обажда се Осетров.

Батарцев (раздразнено). Какво има?

Осетров: Не зная, предадоха ми да се свържа веднага с вас.

Батарцев: Правилно са ви предали. Защо е бил задържан чертежът на фундамента за компресорната? Защо е станало такова напълно непростимо безобразие?!!

Осетров: Разбирам всичко, Павел Емелянович, така стана. Моля за извинение.

Батарцев: За да разберете още по-добре — в събота вземете целия свой отдел, в пълен състав и в осем часа сутринта да бъдете в компресорната! На разположение на бригадира Потапов! Той ще ви връчи миньорски чукове и ще дълбае своя сега никому ненужен фундамент! Ясно ли ви е?

Осетров: Ясно...

Батарцев: Имайте пред вид, лично ще дойда на площадка-та и ще гледам как дълбаете!

Батарцев изключва селектора.

Потапов се надига.

— Искам да уточня, Павел Емелянович. Нашите изчисления сега не е нужно повече да се проверяват? Или как?

Мълчание.

Потапов: Излиза, че не трябва. Тогава искам, Лев Алексеевич, да внесе от името на бригадата едно предложение. Може ли?

Саломехин: Моля.

Потапов: Значи, така. Доколкото нашият план е бил нама-лен неправилно, моята бригада предлага да се постави въпроса пред

главка да ни се зачеркне преизпълнението! И да бъде възстановен този стар план, който ние можехме да изпълним, но не изпълнихме. За да бъде всичко справедливо. Второ. Доколкото премията е незаслужена, моята бригада предлага цялата премия да се върне обратно в държавната банка! Всичките трийсет и седем хиляди! Това са чужди пари, това не са наши пари. И трябва да се върнат! Ето такава е нашето предложение, Лев Алексеевич. То е прието едногласно на събрание на бригадата. *(Потапов изважда от вътрешния джоб на сако̀то си сгънато листче.)* Ето протокола.

Батарцев въздъхва тежко.

Качнов: Какво предлагаш ти — да се вземат обратно парите от хората?

Потапов: Да, да се вземат.

Качнов: Ти изобщо даваш ли си сметка какво говориш? Знаеш ли какво може да стане, ако се направи това?

Потапов: А какво може да стане!

Качнов: Всичко, което е угодно! Хората за теб играчки ли са? Ту дават, ту ги взимат обратно! Ето ти си вече седемнайсет години на строежите — имало ли е поне един такъв случай досега?

Потапов: Не е имало. Е, и какво от това? А когато ние поставим така въпроса, вече ще има такъв случай! И тогава нещо ще се промени на този строеж! Когато ние всички до един върнем премията, когато ни зачеркнат преизпълнението, когато от добри станем лоши, каквато е истината, и преживеем целия този позор — а позорът нанстина ще бъде голям! — тогава работите ще тръгнат другояче... Така че, Лев Алексеевич, аз внесох предложение и моля да се реши: приема ли се, или не се приема!

Мълчание.

Батарцев: О-хо-хо! Знаеш ли, Лев Алексеевич, какво ми мина през ума? Скоро ще настане такава време — в недалечното бъдеще, — когато никой не ще пожелае да сяда, така да се каже, в ръководещите кресла!...

Фроловски *(като се усмихва)*. Според мен, преувеличаваш, Павел Емелянович...

Батарцев: Не зная, не зная. Боже би преувеличавам, а може би и понамалявам. Но сега аз с най-голямо удоволствие бих си сменил с него *(показва към Потапов)* местата. За да може не той, а аз да стана и да кажа: имам едно предложение! Да се върне премията, преизпълнението да се зачеркне, а управляващият тръста Потапов да се задраска! Просто искам да се почувствувам в положението на човек, който може да стане и ето това да каже! Никогa не съм бил в такава положение. През четирийсет и пета се върнах от фронта, бях на два̀сет и три години. Поработих една година на завод. Четири години институт. И това е всичко! А по-късно от време на време някой ставаше и казваше — Батарцев трябва да се зачеркне. Аз винаги бях виновен. Аз съм този, който е виновен! *(Към Фроловски.)* Гриша, ти напразно подтикваш своя Валера към института! Колко време работи той при нас?

Фроловски: Осем месеца.

Батарцев: Ето, виждаш ли? Момчето е работило осем месеца и вече се отказва от премия! Вече от негово име — та нали и от негово име също! — тук седи бригадира и казва. Да се зачеркне Батарцев, да се зачеркне Саломехин... А ти, Лев Алексеевич, ти как се отнасяш към неговото предложение? Но кажи ми го искрено, така както ти подсказва първото движение на душата?

Саломехин (като замълчава). Смятам, Павел Емелянович, че ще бъде правилно, ако приемем предложението на Потапов.

Батарцев. Така... Добре! (Става и започва да ходи назад-напред из стаята, покрай масата.) Благодаря за откровеността, Лев Алексеевич! (Спира се пред Саломехин.) Но само ми обясни, моля, защо така излиза: той е за, ти си за, а аз съм против? С цялата си душа съм против! Защо ти си такъв свободен човек, а аз целият, разбираш ли, съм в окови и във вериги?! Защо?

Саломехин: Павел Емелянович, нека да изслушаме членовете на парткома. Вие вече знаете, че аз съм „за“, аз знам, че вие сте „против“, да чуем останалите другари.

Батарцев отнема рязко стола и сяда.

Първ се изказва Качнов:

— Не знам дали някой от вас е бил на площадката, когато даваха премиите? Скъпи другари, та това бе истински празник! Хората бяха радостни, доволни, възприемаха всичко по човешки! А сега какво да правим? Да допуснем, че всичко тук е правилно. (Посочва тетрадките.) Да допуснем, но какво общо имат с това хората, какво общо имат с това работниците? Аз категорично съм против предложението на Потапов, Лев Алексеевич! Разсъждавайте, както искате, но работниците не са виновни!

Саломехин: А какво да правим с тези тетрадки?

Качнов: Сложете ги в сейфа, Лев Алексеевич, и нека там да си лежат по живо, по здраво. Ако трябва някого да наказваме, нека го накажем. Нека! Но да се взимат парите — това не трябва да се прави. Лев Алексеевич, това са работници, разбирате ли?

Потапов: Е, и какво от това, че са работници? Те да не са пргстаци? Или какво? Не го засягай, защото ще започне да рита? Та това е работник!... Не бива, Качнов, да плашим с работниците. Аз не съм плашило и ти не си плашило. Моля, съберете всички бригадири на строежа, аз сам ще им обясня. Защо трябва да се откажем от тази премия. Защо тази премия нито лично за работника, нито лично за държавата е изгодна!

Качнов: А аз смятам, че работниците са заслужили тази премия. Ето просто така — заслужили са я, и край! Дори само поради това, че са били готови и онзи, първоначалния план да изпълнят и преизпълнят! От тях не е зависело. Те биха го направили. И занаят пред ще го направят!

Саломехин: Но все пак премиата се дава за реални резултати, а не за желателни и не за възможни по принцип.

Качнов: Но тази премия вече е дадена, Лев Алексеевич. Да, да-де-на!

Става Любаев:

— Другари, нека да разберем едно. Към какво се стреми Василий Трифонович? Той иска в тръста да има повече ред. Във връзка с това, какво предлагам аз, Лев Алексеевич. Необходимо е да се изработи сериозен, обмислен план от мероприятия за подобряване организацията на труда на строежа. Предварително да се съставят анкети, да се раздадат на работниците, на бригадирите, на майсторите, да се изпратят делегации...

Потапов (*прекъсва го*). Не съм съгласен!

Любаев: Защо не сте съгласен?

Потапов: Защото имаме купища такива планове и мероприятия! Оргтехмероприятия. Мероприятия по подобряване на качеството. Мероприятия по подобряване на количеството. А никаква полза!

Любаев: Нека да направим така. Ще съберем всички инженерно-технически работници от тръста и ще помолим другаря Потапов Василий Трифонович, изхождайки от тези изчисления (*показва тетрадките*), да излезе пред тях с доклад. Смятам, че това ще има голямо въздействие. Изобщо добре е, когато един работник, като равен пред равни излиза пред инженерите! Лев Алексеевич, съгласни ли сте?

Потапов (*саркастично*). Роман Кирилович, а защо издребняваме — да събираме инженерите от тръста? Нека да съберем началниците от главните управления, министрите, учените, аз ще заста на пред тях като равен — и ще ги уча на ум и разум! А по-късно ще го покажем на всички по телевизията! По целия Съветски съюз! Да прогърми славата ни! Александра Михайловна през това време ще плете с куки в кабината на кулокрана терлички на внучката си!

Любаев: Уважаеми Василий Трифонович, както разбирам, вие внесохте своето предложение, за да заострите въпроса. И в този случай аз приветствувам вашето предложение! Но ако вие действително искате отново на тръста да бъде коригиран плана и така нататък... тогава извинявайте, но не ми е понятен изворът на вашите действия! Показните жестове не са нужни на никого, Василий Трифонович!

Потапов: Накъсо казано, вие против ли сте?

Любаев: В този случай — да. Против.

Става Матрошилова:

— Аз ще говоря отново за дисциплината, Павел Емелянович. У нас на строежа, Павел Емелянович, не съществува думата „не може“. Всичко може у нас: Може да се закъснява за работа — нищо няма да стане. Могат хората да се шляят... чертежът, виждате ли, също може да не дойде навреме и също нищс няма да стане. Нашият тръст, Павел Емелянович, е двор без ограда — навсякъде може да се мине! А когато всичко може — не се получава колектив. Дори мъжът и жената, ако всичко може, вече няма да бъдат семейство... Ето аз съм крановичка. Моят кран ходи по релси: от тук и до тук. И си има определена височина. Така е и в тръста: необходимо е да има релси по всички въпроси. (*Към Толя.*) Ето, смее се! Дисциплина, релси, свобода няма... Ти мисли свободно, къде да

се прокарат релсите и какви да бъдат те, а че те са нужни — това е съвсем сигурно!...

Любаев (*прекъсва я*). Александра Михайлова, кажете как се отнасяте към предложението на Потапов?

Матрошилова: Приемам го!... Разумно предложение. Когато започнат да правят удръжки на хората — всеки ще се замисли. Защо дават премия — хората не питат, а когато я отнемат — ще питат! И това е добре!

Рязко зазвънява телефонът. Любаев вдига слушалката.

Любаев (*в слушалката*). Да... Потапов не може да се обади! Има събрание на парткома! (*Оставя слушалката, към всички.*) Другари, хайде да привършваме, иначе бригадата на Потапов ще се яви тук в пълен състав, за да демонстрира единство!

Саломехин кимва на Фроловски. Фроловски става.

Павел Емелянович поглежда за секунда в очите му и се обръща.

Фроловски: Днес ние решаваме тежък въпрос, другари. Според мене ето в какво се състои той. Как да ви обясня? Например един мъж може да разреши на жена си да отиде със съседа на кино. Той смята, че това е нормално. А друг мъж — достатъчно е жена му да се усмихне само на някого, такъв скандал ще устрои, че стените в къщата му ще затреперят. И това той смята напълно за нормално. Целият въпрос е в това, къде в душата ни преминава границата между допустимото и недопустимото!... Знаете ли, тия дни аз имах заседание на един свой партком. У дома. Прибирам се вечерта и жена ми съобщава: така и така, имаме новина. Валерка се отказал от премията, цялата тяхна бригада се отказала. Дигнах го от кревата — „Истина ли е?“ — „Истина, татко.“ Тогава, ето какво, утре сутринта ще отидеш и ще получиш премията си! И повече в тази бригада кракът ти да не стъпва! А той стои пред мен по гачета: „Мога да си отида от къщи, татко, но от бригадата — не!“ Работата стигна дотам, че жена ми се хвърли да ни разтървава!... А какво всъщност стана? Сблъскаха се две граници! Между допустимото и недопустимото!... През цялата нощ разговарях със сина си. Като мъж с мъж. И като работник от тръста с работник от тръста! Та ето, там, в къщи зад масата, прав беше мойт син! А тук, зад тази маса, прав е Потапов! (*Към Батарцев.*) Паша... не зная как се случи това... Но от известно време ти смяташ ненормалното за нормално, недопустимото — за допустимо, това, което не се полага — за полагащо се!... Вчера Валерка каза: „Татко, ти, разбира се, утре ще се изкажеш против нашата бригада.“ — „А защо мислиш така?“ „Защото — казва — нашата постъпка няма да се хареса на Павел Емелянович, а ти против Павел Емелянович никога в живота си няма да отидеш.“ Ето така очи в очи ми каза. И добави: „Татко, мога да ти дам един съвет. Утре не отивай на заседанието в парткома. Кажи, че си се разболял.“ А физиономията му беше ехидна и хитра до ужас. Ето такива работи, Павел Емелянович. Извини ме, но аз съм за предложението на Потапов.

Идва ред на Шатунов. Той е последен от членовете на парткома.

Шатунов: Григорий Иванович, слушах те и никак не можах да разбера — къде всъщност се намирам: в институт за благородни девици или на крупен съвременен строеж? Тъй или иначе, ние сме делови хора. Още не съм сел делови, наистина, но все пак! Длъжни сме да бъдем честни, но не и глупави! А вижте в какво идиотско положение се оказахме сега. Съвсем неотдавна доказвахме, изисквахме, умолявахме — изменете ни плана! С голям труд главкът се съгласи с нас. С голям труд! А сега ние трябва да отидем в същия главк, да сведем очички и с тъничко гласче да кажем: тук един от нашите бригадири пресметна, че сме могли да изпълним плана, така че молим възстановете го... Това е скандал! Всички наши отношения с главка незабавно ще полетят по дяволите! Та нали след като главкът ни е подписал изменението на плана, той ще отговаря за това повече, отколкото ние! Разбирате ли какво произтича оттук? Другари, нека не витаем в облаците! За нас е твърде важно обстоятелството, че ръководството на главка се отнася доброжелателно към тръста. Това се отразява и върху снабдяването, и върху фонда на работната заплата, и върху други жизнено важни неща! Та нали засега все още въпросите се решават не от работи, а от хора. И за нас е твърде важно тия хора, които решават въпросите, да ни уважават... Тук Дина Павловна каза: ние твърде много обичаме своя тръст. Да, обичаме го! Това е закон на живота — да се стараем нашата организация да изглежда най-добра! И този закон се разбира от главка. А ето това, което предлага Потапов — това главкът няма да разбере!... Така не бива! Идва Потапов, донася две тетрадици и изведнъж всичко се обръща с краката нагоре! А ако другарят Потапов не работеше в нашия тръст, ако на нас ни бе по-малко провървяло в живота? Тогава очевидно нямаше да стои този въпрос. Значи, всичко зависи от един-единствен човек?...

Саломехин: Един човек, това никак не е малко, Борис Петрович. Ето примерно да вземем вас. Ако на ваше място беше друг...

Шатунов *(не се сдържа)*. Ако на мое място беше друг, то вие отдавна щяхте да бъдете разгонени!

Шатунов сяда.

Саломехин *(обръща се към Зюбин)*. Ще кажете ли нещо?

Зюбин, който през цялото време не е произнесъл нито дума, става:

— Тук Павел Емелянович ме упрекна във връзка с премията. Според него аз не съм я заслужил. Ето какво, Павел Емелянович — утре сутринта аз ще предам своята премия обратно в касата. Можете да ме снемате — ще отида да работя в бригадата на Потапов. Като прост бетонджия. Вие, Павел Емелянович, навярно не знаете, какво значи човек да работи на нашия строеж като прораб. Това означава, Павел Емелянович, да тичаш от сутринта до вечерта, изплезил език като куче! Аз съм тук от първото колче — и не е имало нито един нормален, спокоен ден!

Зюбин сяда, но веднага става отново:

— И още нещо искам да кажа на Качнов. Запомни, Качнов, ти има да гониш много Потапов. Ти мислиш само за себе си. Да хващаш за гърлото — това е твоят метод. Но доста скоро такива бригадири като теб ще слезат от сцената... Не се усмихвай. Ти се намиращ сред челниците, само защото на строежа няма ред!

Зюбин отново сяда — този път вече окончателно.

Саломехин (*към Черников*). Виктор Николаевич...

Черников (*не веднага*). Доколкото разбирам, ако бъде прието предложението на Потапов, Павел Емелянович ще бъде снет от длъжност. (*Като замълчава.*) От цялата си душа аз поддържам това предложение.

Шатунов (*скача*). Вие сте карнирист! Вие бихте уволнили тук всички и само себе си ще оставите! Когато ви се усмихваше длъжността на главен инженер, подмазахте се на Павел Емелянович. А сега кураж ли добихте? Рано погребвате! (*Обръща се рязко към Саломехин.*) Вие сте виновен, че заседанието на парткома прие такъв обрат! Лично вие! Избързахте! „Аз съм за!“ Мислите, че ако секретарят на парткома пръв изкаже своята гледна точка, непременно ще ви поддържат?!

Саломехин. Успокойте се. Нищо страшно не става.

Шатунов: Значи, вие сте съгласен с изявлението на Черников?

Саломехин: Смятам, че отначало трябва да изслушаме Черников.

Шатунов: А според мен сега не е време да се обсъжда този въпрос!

Саломехин (*към Черников*). Моля ви, Виктор Николаевич...

Черников: Аз няма повече какво да кажа.

Става Батарцев:

— Докато Павел Емелянович още не са го уволнили от тръста, той, с ваше разрешение, ще каже няколко думи. Честно казано, не очаквах, че нашият днешен разговор ще отиде така далеч. И няма да скривам, аз съм донякъде смутен. От много неща, които тук видях и чух. Но щом е тръгнало нататък, смятам, че трябва да се отиде докрай... Вие, другарю Потапов, и понятие си нямате, в какъв момент, в какво сложно преплитане на обстоятелства се вклинихте със своите тетрадки!... Канех се да доложя за това на членовете на парткома малко по-късно, не днес, но ето налага се да го направя сега. (*Поглежда към Саломехин.*) Всички вие знаете, че в края на тази година страната чака от нас пускането на комбината. Тази продукция, която ще се произвежда тук, е вече вложена в разписанията, в нарядите на десетки предприятия. И дори зад граница!... И ето, длъжен съм да ви съобщя — пускането на комбината е под заплахата на провалянето! (*Саломехин повдига глава. Батарцев открито среща погледа му.*) Да, Лев Алексеевич, за съжаление, работата стои именно така... При тези условия на нас ще ни се наложи, другари, да пуснем комбината без някои обекти...

Саломехин (*не произволно*). Ето какво излезе!

Батарцев: Да! Без централната лаборатория. Без ремонтно-механическата база. И без очистителните съоръжения. Друг изход няма!

Саломехин: Павел Емелянович, никой няма да ни позволи да пуснем комбината в окастрен вид!...

Батарцев (*рязко*). А защо ни позволиха преди три години да започнем да строим този комбинат отзад-напред? Нямахме тръби! Нямахме техническа документация! А имаше план! И вместо отначало да се прокарат подземните комуникации, да се построят пътища, да се построи база, аз започнах да издигам здания, цехове, да зидам стени! А впрочем, началото на строежа — хубаво е да знаете това — е нещо като генът! От който по-късно всичко ще ражда! Вижте нашата строителна площадка — всичко е прокопано, разровено, цялата технология е нарушена! И защо? Защото започнахме така!... (*Малко по-спокойно*). Ето какво, другарю Потапов. Докато вие с Миленина правехте своя анализ (*показва тетрадките*), той (*кимва към Шатунов*) седеше през нощите и правеше друго изчисление! Изчисление, доказващо, че от първия ден на строителството ние сме били поставени в такива условия, които ни дават днес правото да настояваме за изнемането от пусковия комплекс на някои обекти!...

Саломехин: А защо партийният комитет не знае нищо за това изчисление?

Батарцев: Защото то още не е готово, Лев Алексеевич. От партийния комитет аз не съм скривал нищо и нямам намерение да скривам. Макар че в това отношение ти така много ме подозираш. (*Към Потапов*.) Не искам да кажа, че това тук (*показва тетрадките*) е неистина. Ако се вземе отделно тази година, която тук (*отново потупва тетрадките*) е отразена — то всичко е точно. Всичко е истина. Но тази истина в немалка степен е породена от истината, която показва в своя анализ Борис Петрович. Вие отчетохте всичко с изключение на този момент, че строежът бе започнат технологически невярно... А сега представете си, че и вашите тетрадчици, и изчислението на Борис Петрович — тия дни той ще бъде готов — заедно и едновременно постъпят в главка! Другари, ще ни кажат, какво става? Ето какви резерви имате (*разтърсва тетрадките на Потапов*), ето къде е зарито кучето! Във вашето неумение да се организира трудът на хората! А не в това, че сте започнали нещо не така, както трябва! И нашето ходатайство за изменение на пусковия комплекс ще бъде отклонено! Пускайте, ще кажат! Напълно, както трябва, пускайте, и нищо повече!... Строежът ще бъде поставен в най-тежко положение. (*Към Саломехин*.) Пълно пускане все едно няма да има, Лев Алексеевич! А ще има кошмарът на шурмовщината, при това безполезна... (*Към Потапов*.) Моля ви, много ви моля, другарю Потапов — и като човек, живял вече на белия свят петдесет и две години, и като управляващ тръста — вземете си своите тетрадки! Свалете от дневния ред своето предложение! Повярвайте ми — това ще бъде във всяко отношение и правилно, и справед-

ливо. Повярвайте, моля ви за това не защото се страхувам от наказание за провалянето на пускането. Във всеки случай не само заради това. Това е всичко.

Настъпва мълчание.

Саломехин трепва, иска да каже нещо, но се отказва. Очевидно решава да чуе какво ще отговори на управляващия Потапов.

Всички сега гледат към Потапов.

Потапов (*невисоко към Батарцев*). Но защо започнахте Павел Емелянович?

Батарцев: Какво защо съм започнал?

Потапов: Защо започнахте строежа?

Батарцев (*усмихва се*). Навярно си мислите, че ако аз съм управляващ, то всичко мога? Имах заповед. Имаше план!

Потапов: И не се съпротивяхахте?

Батарцев: На какво трябваше да се съпротивявам!

Потапов: Да не започвате при тези условия. Та вие сте знаели предварително как ще завърши работата.

Батарцев: Съпротивяхах се, другарю Потапов, как си мислите! Разбира се, съпротивяхах се!

Потапов: А как правехте това, Павел Емелянович?

Батарцев: Разговарях в главка, с ръководството на главка: убеждавах, доказвах! Дори псувах!

Потапов: А те?

Батарцев. А те ме потупваха по рамото: нищо, нищо, всичко ще е нормално...

Потапов: А вие?

Батарцев: Какво аз?

Потапов: Но вие можехте да поставите въпроса остро. В краен случай да напишете заявление: или отсрочете началото на строителството, докато нямаме всичко, което се полага, или ме снемете от тази длъжност.

Качнов: Оказва се, Потапов, че ти си едно наивно момче! Е, и да бяха снели Павел Емелянович, щеше да дойде друг и щеше да започне!

Потапов: Това не би могло да се каже! Когато въпросът се постави остро, хората започват да мислят. Когато въпросът се постави остро — в мозъците започва да се изяснява.

Любаев: Е, това вече е несериозно, Василий Трифонович. Заявление, остро поставяне на въпроса... отново разсъждавате само от хълма на бригадира.

Потапов. Но вижте, какво се получава, Роман Кирилович. Павел Емелянович — от своя хълм — каза тук, че при мене имало престои, защото нашето планиране изобщо е лошо. А ето аз виждам — от своя хълм, — че именно Павел Емелянович с това, че е започнал строежа, когато не е трябвало да го започва, е объркал и

самото планиране. (*Към Батарцев.*) Вие сте извършили крупна грешка, Павел Емелянович...

Б а т а р ц е в (*към Потапов, меко*). Ето тук седи вашият началник — Виктор Николаевич. Вече разбрахте, че той се отнася към мен съвсем недружелюбно. Но дори той ще ви каже, как аз не исках тогава да се започне строежът. Аз съм виновен за каквото е угодно, но само не и за това.

Ч е р н и к о в: Изразихте се неточно, Павел Емелянович. Не е истина, че не искахте. Вие искахте да не искате. Преди тия години, примерно на това място, където ние сега седим, стояхте вие, аз, Григорий Иванович и Шатунов. Тази земя тогава още не бе помирисала бетон. Нямаше още нищо — нито добра работа, нито лоша работа. Просто имаше земя и стояха трима души, на които бе поръчано да се построи комбинат на тази земя.

Добре помня вашите думи, Павел Емелянович. Момчета, казахте вие, така е хубаво, че започваме да строим на съвършено ново място! Сега най-главното е всичко да се обмисли, всичко да се отчете, най-главното е, казахте вие тогава, правилно да се започне строежът. И добавихте: уверявам ви, всички беди на строителството се дължат на това, че се започва неразумно, необмислено. Не краят увенчава работата, казахте вие тогава, а началото. И при това извикахте високо, цялата гора да ви чуе: на-ча-ло-то! Казахте ни тогава: кълна се, докато не прокараме по цялата площадка подземна железница, докато не направим всички пътища, нито един обект, нито една стена няма да бъдат започнати!... А след половин година — помните ли? Когато вече бяхме започнали, когато вече всичко тръгна не така, както трябваше, но още можеше да се поправи положението... помните ли? Седяхме у вас в къщи до два часа през нощта. Разбрахме се: дявол да ги вземе кварталните показатели, прогресивките¹ — трябва да се решава главното: пускането! Кълна ти се, Виктор Николаевич, казахте вие, че нито един нов обект повече няма да започваме! И аз отново ви повярвах: Не, все пак Павел Емелянович е Павел Емелянович! А на сутринта се получи телефонограма: да се пристъпи към строителството на нов обект!... Сякаш нощният разговор не бе се състоял! Позвъних: „Павел Емелянович, как може така?“ — „Виктор Николаевич, драги мой, не се вълнувайте, трябва да се справим с този квартал, а по-късно вече всичко ще бъде другояче.“ Но аз тогава все още ви вярвах. Вярвах, че няма нищо страшно, както казахте вие, че всичко ще се уреди, както казахте вие, че главното сега е да не си разваляме отношенията с главка, както казахте вие. Вярвах — вие сте опитен човек, знаете какво вършите. Мислех: „Да не си разваляме отношенията с главка“ — това е вашата тактика, Павел Емелянович, а се оказа, че това е вашата стратегия... Да, малко ми е обидно, че решихте да не ме назначите за главен инженер. Но знайте, Павел Емелянович, повече ми е обидно не за себе си, а за вас. Вие сам ми предложихте тази длъжност, като че ли поддържахте моите идеи, моите планове за преустройство на работата в тръста... аз дори вяр-

¹ Прогресивно пропорционално заплащане на труда.

вам, че тогава вие бяхте искрен. Но трябваше Борис Петрович да каже „не“, и вие се преобърнахте. Не защото цените и уважавате Борис Петрович повече от мен. А защото Борис Петрович отговаряше на вашата стратегия. Понеже неговата знаменита поговорка „Аз се отчитам пред главка за всеки квартал поотделно, а не изведнъж за целия си живот“ — това при последна сметка е и ваша поговорка, Павел Емелянович!... Вие сте сложен човек. Това е истина. И това винаги ме е подкупвало. Но сега зная: сложността не е качество. Това е само структура. Сложният може да бъде и добър, и лош... Вие лично сте виновен, Павел Емелянович за това, че започнахме тогава строежа така, и в това, че сега го завършваме така!

Той престава да говори, но не сяда и очи в очи продължава да гледа Батарцев, очаквайки отговор. Но Павел Емелянович мълчи. Тогава започва да говори Саломахин.

С а л о м а х и н: Е, какво... Мисля, всички се изказаха — време е да се реши нещо. Нека да се изясним. Искам да предложа на вашето внимание проект за решение, който едновременно е и моята гледна точка по засегнатите тук твърде сериозни въпроси. Значи, предлага се следното решение. Първо. Партийният комитет одобрява напълно принципните действия на комуниста Потапов и възглавяваната от него бригада. Второ. Партийният комитет задължава управляващия тръста Батарцев да запознае ръководството на главка с изчисленията на бригадата на Потапов и върху основата на тези изчисления да се постави въпросът за ликвидирането на внесената предварително в годишния план на тръста корекция, която е с нищо неоправдана. С всички произтичащи оттук последици...

Ш а т у н о в (*прекъсва го, разгорещено*). Не бива! Това не трябва да се прави! Не бива да се занимаваме със самоубийство!...

С а л о м а х и н (*спокойно*). Другари, трябва да отбележа още нещо. С необоснованата корекция на плана ние извратихме смисъла на самото понятие „социалистическо съревнование“. Какво е това съревнование, ако то зависи не от реалния принос на колектива, а от манипулацията с цифрите!? И това става във време, Борис Петрович, когато ЦК на партията ни призовава да се отнасяме по най-внимателен начин към организиране на съревнованието! Да помним, че това е живо, творческо дело! Че формализмът, а още повече, преиначаването на истинските резултати дискредитира социалистическото съревнование в очите на хората! (*Като замлъчва, с предишния тон.*) Трето. Партийният комитет предупреждава управляващия тръста Батарцев за принципната недопустимост на некомплексното пускане на комбината...

Ш а т у н о в (*не се съдържа*). Значи, според вас, е по-добре да се провали изобщо пускането?!

С а л о м а х и н: Смятам, че е по-добре — за държавата е по-добре! — да се предаде комбинатът малко по-късно, но затова пък в абсолютно качествен и завършен вид. Разбира се, за провалянето на срока някои ще отговорят. Но това не може да бъде оправдание. Павел Емелянович тук каза, че са го заставили да започне строежа при нечовешки условия. Не е имало едно, не е имало второ, не е имало трето. А сега вие, Павел Емелянович, проправяйки път на

идеята за некомплексното пускане, ще заставите по този начин директора на бъдещия комбинат също да започне така, както започнахте и вие. Той също няма да има едно, второ, трето! И също ще разтваря ръце — аз не съм виновен, има обективни причини! А тези обективни причини не падат от небето. Те се раждат от безотговорността. В дадени случаи, от вашата лична безотговорност, Павел Емелянович!... Но защо, пита се, да се прави това? В името на какво? Та нали този комбинат е наш не само сега, когато го строим! След като го предадем, той също ще бъде наш! И аз не мога да си представя тук, в парткома друг възглед по тия въпроси!

Той още не е завършил, когато извънхва рязко телефонът.

Любаев повдига слушалката и извиква раздразнено:

— Има заседание на парткома!

И слага слушалката.

Но телефонът зазвънява отново.

Любаев: Е, какво има? Нали казах — парткомът заседава!... Какво? Да, слушам ви... Така... Така... Добре, ще предам.

И оставя слушалката. Многозначително и изчакващо поглежда всички.

Матрошилова (*нетърпеливо*). Е?

Любаев: Другари, малко съобщение. (*Изведнъж избухва в ктс смях.*) Звъняха от счетоводството. Току-що бригадата на Василий Трифонович (*вежливо кимване по посока на Потапов*) е получила премията!

Потапов (*смутено*). Какво?

Любаев: Вашата бригада е получила премията.

И той разтваря ръце.

Матрошилова: Гледай ти, господи, боже...

Шатунов се усмихва подчертано.

Качнов (*към Потапов, съчувствено*). Няма какво да се прави. Животът взима своето.

Никой не гледа към Потапов.

Но в този момент, сякаш събудил се, скача Толя.

Толя: Стойте! Това не е истина! Всичко това е скроено! (*Към Потапов.*) Вася, сега ще отида с мотоциклета и всичко ще изясня! (*Изведнъж, съобразявайки.*) Не, по телефона! (*Хвърля се към телефона.*) Ало, ало, дайте ми счетоводството на трийсет и трето управление! Бързо! Ало! Счетоводството ли е? На трийсет и трето управление? Обаждате се от парткома! Във връзка с бригадата на Потапов! Премията! Откъде ви е известно, че те са получили премията? Всичките ли? Не, кажете ми имената им! Да, слушам... Голованов ли? (*Подскача от радост.*) Какъв Голованов, ние нямаме такъв! (*Към Потапов.*) Нали ти казах, Вася! (*В слушалката.*) По-добре аз ще ви казвам имената, а вие гледайте — получил ли е, или не е получил! Шишов! Шишов Николай! (*Просиява.*) Не е ли получил? (*Към всички, победно.*) Колка Шишов не е получил. (*В слушалката.*) А Фроловски Валерий? Аха, не е получил! А казвахте — всички... Матвеев Егор! (*Загрижено.*) Не, по-добре проверете... И подпишът му стои? Е, добре... Вижте за Самохвалов... (*С паднал глас.*) Също ли е получил? Кирилов... Нигитенко... Каролков Иван

Иванович... Също ли е получил? Курочкин... Петров... (*Високо.*)
Всичко ли? (*Радостно.*) Това са всички, които са получили? Я про-
верете още веднъж!... Така... Така... И това е всичко? Е, до-
бре, благодаря ви! (*Оставя слушалката.*) Обръща се към Потапов.
Всичко на всичко седем души са получили! А казват, че цялата бри-
гада! (*И внезапно, с отчаяние.*) Ах, гадове!

Потапов тежко става. Докато Толя звъня в счетоводството, той
седеше неподвижно, със застинало лице, поставил на масата голе-
мите си, трескаво стиснати юмруци. Сега става. Исква да каже нещо
и не може. Обръща се и тръгва сляпо към вратата.

Толя: Вася!

Хвърля се след него, но Саломяхин енергично слага ръка вър-
ху рамото му.

Вратата се хлопва след Потапов.

Толя: Ех, дявол да го вземе! Момчетата навярно затова са
звъняли... искали са да предупредят Вася...

Шатунов (*сухо*). Мисля, че е време вече да си отиваме, дру-
гари. Стига толкоз.

Саломяхин: Заседанието на парткома продължава, Борис
Петрович (*Става. С нарастваща запаленост.*) Смятам — това че
част от бригадата е получила премията — за нас нищо не променя!
Смятам, ако ние сега не приемем предложението на Потапов, тряб-
ва като партком да бъдем изгонени оттук по дяволите! Ние умеем
и обичаме да излизаме на трибуната и да произнасяме красиви ду-
ми за работническата класа! Тя за нас е грамотна и съвременна, и
умна, и културна, тя за нас е истинският стопанин на своя строеж!
А когато този стопанин дойде при нас, когато ни изложи всичко,
което е наболяло на душата му, ние не можем да го познаем! Отна-
чало решихме, че това е един използвач! След това помислихме, че
той е подставено лице! А по-късно казахме — ти си добър момък, но
моля ти се, вземи си обратно своите тетрадчици! Те ни пречат! А
знаете ли, Борис Петрович, защо тези седем души са получили сега
премията? Понеже не вярват! Не вярват, че Потапов ще постигне
нещо, че нещо може да се измени на този строеж! Нима ние сега
ще потвърдим всичко това? В името на какво ще постъпим така?
В името на какво ще убием в хората най-важното — вярата в това,
че те не са никакви пешки в живота, че могат нещо да изменят, да
го направят по-добро? Ние сме членове на Комунистическата партия
на Съветския съюз, а не членове на партията на тръст номер сто и
един. Такава партия няма! Ние работим в този тръст. Не работим
за цялата страна, а не за славата и при това лъжливата слава на
нашия тръст!... Поставям на гласуване предложението на члена на
партията Потапов. Който е „за“, моля да вдигне ръка.

И сам вдига ръка.

Ръка вдига Матрошилова. Ръка вдига Фроловски.

Саломяхин: Спуснете ръце. Кой е против?

Против са Шатунов, Качнов, Любаев.

Трима са „за“, трима — „против“. Не е гласувал само Батар-
цев. Сега изразът на лицето му е твърде странен...

Саломяхин: А вие, Павел Емелянович, въздържате ли се?

— Не, откъде-накъде — трепвайки, казва Батарцев. — Аз съм „за“.

Издига ръка и я задържа известно време — сам. След това я спуска бавно.

Саломехин: С мнозинство на гласовете предложението на другаря Потапов се приема. Обявявам заседанието на партийния комитет за закрито.

Изведнъж става очевидно, че вече е вечер, че вече е тъмно зад прозорците и че в стаята е също тъмно.

Матрошилова става зад масата, тръгва към вратата и щраква електрическия ключ. Стаята е заляна от ярка светлина.

Тогава и останалите членове на парткома започват да стават: Пръв, като взима чантата си, стремително излиза Черников — без да се оглежда и без да се сбогува. Но в коридора забавя стъпка, спира се, сякаш иска да почака някого, обаче не остава да чака и закрачва нататък.

След него, нахлузил шапката си, излиза Зюбин.

Матрошилова, като се усмихва на някакви си свои мисли, се преобува в ъгъла на стаята и дълго увива чехлите си във вестник.

Излизат Фроловски, Шатунов, Любаев, Батарцев...

Зад опустялата маса седят само двама — Саломахин и Толя. Толя старателно записва на лист хартия, а Саломахин бавно диктува:

— ... Като обсъди съобщението на бригадира на комплексната бригада СУ-33, комуниста Потапов, партийният комитет реши: Първо. Напълно да одобри принципните действия на комуниста Потапов...

Той все още продължава да диктува, а върху екрана се вижда нощният строеж, изпълнен със свистене на механизми, с движение, с работа...

Замислено, с разкопчано палто през строежа бавно върви Батарцев.

И зад кадъра се чува спокойният глас на диктуващия Саломахин:

— Четвърто. В най-скоро време на открито партийно събрание на тръста да се обсъди...