

Разговор от „двете страни на барикадата“

ИВАН ПОПЙОРДАНОВ РАНГЕЛ ВЪЛЧАНОВ

Някои уговорки преди разговора

Този разговор не претендира за изчерпателност по отношение на всички проблеми около игралното кино, а и изказаните в него съждения не могат да се считат за единствено правилни. Много от въпросите са твърде сложни поради неминуемото преплитане на икономическите съображения с тези на художественото творчество, което представлява основната специфика на филмопроизводството.

Поради това не трябва да се очаква, че изложените тук мисли ще дадат „точните рецепти“ за решаване на проблемите. Настоящият разговор може да бъде само материал за сериозно оглеждане и преценка на сложния процес на филмопроизводството от гледна точка на днешния ден и бъдещето, тъй като представите за характера на взаимоотношенията между „художественотворческото“ начало и „технико-икономическия комплекс“ са вече твърде остарели. Този разговор е наложителен и поради изискванията, които постави XI конгрес на БКП и Юлският пленум на ЦК на БКП както пред материалното производство, така и в сферата на духовната дейност. Проблемите за качеството и ефективността, както и необходимостта от решително преразглеждане стила и метода на работа във всички сфери го актуализират още повече.

Освен това нарастващият авторитет на българското игрално кино у нас и в чужбина задължава всички творчески и технически работници да пристъпват към всеки нов филм със значително повишени изисквания и самокритичност.

Някои уговорки в разговора

Рангел Вълчанов: Считам, че е необходимо да направя някои предварителни пояснения, които да послужат като „смекчаващи вината обстоятелства“ пред моите колеги.

Неотдавна при една служебна среща директорът на Студия за игрални филми Ив. Попйорданов ме попита как бих погледнал на една среща-разговор, в която да си „опитаме силите“ като хора от „двете страни на барикадата“ — от едната страна — режисьорите със своите идеи и възгледи, а от другата — останалата част от хората, които работят в киното.

Разбира се, това деление съвсем няма за цел конфронтация възгледите на режисьорите с тези на всички останали категории киноработници, то по-скоро е разграничаване на гледните точки, които понякога са диаметрално противоположни.

Трябва да призная, че заедно със съгласието си изказах и съмнение относно „полезния ефект“ от нашия разговор. Затова сега чакам оптимистичните обещания на др. Попйорданов да се сбъднат.

Ив. Попйорданов: Желанието ми да проведа разговор с „режисьорската институция“ в игралното кино се основава преди всичко на обстоятелството, че натрупаният опит от кадрите на нашата студия, наблюденията и анализите от последните 5 години показват недвусмислено, че процесът на вътрешното ни преустройство към новите условия на филмопроизводство е забавен от някои рецидиви в стила на работа, както от страна на творческите работници, така и от административно-управленческия апарат — рецидиви от времето, когато условията и изискванията бяха коренно различни от днешните.

Фактът, че изборът за този разговор падна върху режисьора Рангел Вълчанов има повече случаен характер, не съм имал „специални съображения“, макар да не е за пренебрегване обстоятелството, че като представител на средното поколение, той е режисьорът с най-много филми зад гърба си (общо 14 игрални и други пълнометражни филми). Предполага се, че богатият му опит дава достатъчно основание за по-обективно оценяване на явленията, съпътстващи игралното кино. Що се отнася до другия участник в разговора — режисьорът Рангел Вълчанов той просто нямаше възможност за избор.

* * *

Рангел Вълчанов: И така, каниш ме на разговор и аз лекомислено се съгласих, без да знам точно за какво ще става дума.

Ив. Попйорданов: При различни наши събирания на различни нива, по различни поводи — в рамките на Съюза на филмовите дейци, Студия за игрални филми или пък в колективите и дори в отделните снимачни групи са се поставяли редица наболели въпроси, които всъщност могат да се сумират около един-единствен въпрос: за взаимотношенията между „художественото творческото начало“ и „технико-икономическия комплекс“ на филмопроизводството. Всички противоречия, които възникват в нашата съвместна работа, в една или друга степен са резултат на спецификата на киното — да бъде изкуство и същевременно един комплекс от финансови, технологически и други сложни взаимоотношения.

Киното е може би най-скъпото изкуство — реализирането на един филм предполага ангажиране не само на големи финансови средства, но и на значителен контингент от хора с най-различни професии. Аз считам, че ние трябва да се опитаме да анализираме характера на основните противоречия във филмопроизводствения процес днес при нашите условия, и доколко тези противоречия са преодолими и има ли „формули“, по които бихме могли да търсим оптимизиране на тези условия.

Р. Вълчанов: Как си представяш практически превръщането на нашия разговор в конкретно решение?

Ив. Попйорданов: На този разговор бих погледнал като на един опит да се очертае картината на филмопроизводството — имам пред вид специално областта на игралното кино у нас. Това ще бъде и практическата стойност на разговора.

Ние с теб не можем да излезем с решение, но ще е полезно да помислим кои са основните аргументи, с които борави един режисьор, от една страна, и един представител на административно-управленческия апарат — от друга.

Р. Вълчанов: Защо съм настроен скептично? Колкото и парадоксално да звучи, в студията например все още не може да се строи ефективно фартов път, няма хора, а и никой не се грижи да се обучат. Смятам, че техническите кадри нямат готовност да възприемат техническите новости и съвременния стил на работата. Ти много добре знаеш, че преместването на камерата от едно място на друго, т. е. промяната на гледната точка, е време, което може да бъде измерено: то се състои, да кажем, от 15 или 20 минути за кадър. Ами като се съберат 6 или 7 кадъра, това са вече 2 часа. Това време може да бъде съкратено или увеличено, но така или иначе правилното подхождане към един наглед дребен въпрос означава икономия на време и средства — нека да не философствувам повече, каква е ползата от тази работа.

Ив. Попйорданов: Напълно приемам примера, който даваш. Още повече че сега ние сме задължени да огледаме именно в тази насока цялата си работа, защото Юлският пленум всъщност поставя задачата да се намерят онези резерви, които могат да осигурят максимална ефективност на всички ресурси, впрягани в решаване на определени задачи в отделните сфери, в това число и във филмопроизводството.

Понеже поканата за този разговор е от моя страна, ако ми разрешиш, бих искал да ти задам един въпрос, който ще ни послужи като отправна точка по-нататък.

Първият филм, в който си участвувал, макар не като режисьор, а като актьор, е филмът „Тревога“. Последния си филм „Следователят и гората“ ти завърши през 1976 г. Между твоето първо участие и последния филм, който си реализирал, са изминали 25 години. Бих искал да те попитам в какво според теб се състоят различията в условията за работа, в атмосферата на филмовия процес тогава и сега?

Р. Вълчанов: Въпросът е много интересен и признавам, че не съм съвсем готов за него. Все пак ще се опитам да отговоря с риск да не бъда точен. . . Ами минало е време, за което аз, изглежда, мога да говоря по-скоро като романтик, защото това време е вече спомен, а не знам доколко човек може да трансформира спомените в практически изводи.

Най-напред времето, за което става дума, беше един „любовен“ период. Период, в който никой не се интересуваше от техническите трудности. Имаше пламък тогава, устрем (между другото става дума за 1949—1950 г. — това беше времето на „Тревога“), една любов, която беше в състоянието да преодолее всичко. За това време трудностите бяха естествени, а преодоляването им — ежедневие и радост. Максимата „колкото по-трудно, толкова по-

кинематографично“ беше ръководно начало. В „Тревога“ на Захари Жандов се стреляше с истински куршуми, те минаваха над главите ни и чупеха отсрещните прозорци, но никой не се учудваше защо е така. Това беше за нас, ако мога да кажа, печата на качеството! Стрележът към подвиг, към героизъм! Дали защото бяхме близо до 9 септември 1944 год. и бяхме романтици, не мога да разбера, но...

Ив. Попйорданов: Период на екзалтация...

Р. Вълчанов: Екзалтация имаше и ние смятахме, че това е всъщност филмопроизводството. Не съм социолог и затова не бих се ангажирал да анализирам определени обществени явления, но факт е, че в нашето поприще хората вече не се вълнуват така, както ние на времето. Може би е естествено, че сега повече се мисли 8-те часа спазени ли са, ще се платят ли „извънредните“, или не, ще се дадат ли компенсации, ще платят ли премиални, или не, какво става със семейството... В тази посока не искам да щадя никого, искам да ме разбереш — аз сам съзирам в себе си това изменение... но се мъча да разбера какъв е този феномен, защо стана така... Може би годините постепенно са заличили възторга и е останала само рутината, професионализъмът... А може би е останал малко идеализъм, който понякога изглежда смешен и сантиментален.

Но все пак някои безусловни неща могат да се назоват: повишили са се изискванията, както по отношение на икономиката, така и по отношение качеството на филмите: ние трябва да се съобразяваме с това, което става по света — все пак българското кино е едно „конкурентно кино“, „конкурентно изкуство“, което се явява не само на нашия, но и на международния пазар, и трябва да търсим сметка за това съпоставяне. Не само нашите лични качества, но и условията, при които работим, вероятно не отговарят вече на някои „стандарт“, в което, предполагам, и ти си убеден.

За това много по-добре е да посочим слабостите и тогава да търсим пътищата за тяхното избягване.

Ив. Попйорданов: Искам да ти обърна внимание върху един факт, който според мен е твърде показателен: последните 5 години, които условно бихме могли да наричаме период на „индустриалното филмопроизводство“, сравнен с предхождащия го период — „романтичния“, — както ти го нарече също условно, се различават преди всичко в количествено отношение. Забележи, че през последните 5 години сме произвели толкова филми, колкото са произведени за предишните 20 години. Следователно, в последно време е извършен огромен количествен скок, който безспорно води след себе си качествено нови проблеми. Така че, щом водим този разговор за всички негативни или спорни страни в сегашната ни дейност, трябва да имаме пред вид именно този скок, който по същество без особена подготовка е трябвало да извърши нашата студия — без комплексно модернизиране на базата, като технология, структура, финансов механизъм...

Р. Вълчанов: И най-вече технически...

Ив. Попйорданов: Да, особено технически, защото представи си какво означава за една студия поемането на два или почти три пъти по-голямо производство, без да се промени базата. Затова един от въпросите, на който ние с теб ще търсим отговор, е всъщност по каква линия трябва да се насочат усилията, с оглед това количествено изменение да бъде поето от нова организация, с ново отношение, нови механизми, които да улесняват филмопроизводствения процес. Кой според тебе са основните затруднения, които се срещат днес при създаването на един филм?

Р. Вълчанов: По време на снимките е необходимо да имаш най-истинска и идеална организация, идеални условия, за да можеш „да си разиграваш коня“, т. е. да имаш време за страхове и съмнения — тези необходими спътници на творческата треска. За съжаление, ако сравним процентите на „творческия страх“ и „организационно-икономическия страх“, ще видим, че последният доминира, и то сериозно. Можеш да си представиш какво е положението, нали? Много неща зависят от това, с каква камера ще снимам, кога ще я получа, „ще уцеля ли случая“... Дали няма да имам лошия шанс, че трима други режисьори снимат по същото време и единият от тях не винаги по целестеобразни причини ще бъде предпочетен за едно или друго... Да не говорим какъв късмет е нужен, за да се получи „кодък-материал“. И още незапочнали снимките, творческата амбиция се огъва от компромиси! А страхът, че се правят компромиси, се отразява не особено благоприятно върху настроението на хората, с които работиш.

Бих искал да изкажа неудовлетворението си от системата на т. нар. „объркани отговорности“. Ще поясня за какво става дума: стопанин на една продукция трябва да бъде директорът, а не режисьорът. Директорът е този, който трябва от определени позиции да командува режисьора, без обаче режисьорът да проявява излишна ревност поради обстоятелството, че му отнемат правата или че го командуват. Режисьорът има къде да командува — той ръководи художествения процес, а не производствено-икономическия. Размяната на прерогативите, както е на практика сега, води до производствен хаос, който според мен е първият белег на нисък професионализъм.

Ив. Попйорданов: Наистина това е един много съществен момент — взаимоотношенията между директор и режисьор. Струва ми се, че при нас, в нашия филмопроизводствен процес,

въпросът за тези взаимоотношения не е осветлен достатъчно; и едната, и другата страна (имам пред вид и режисьора, и директора) не са наясно върху каква основа трябва да се градят тези взаимоотношения. Тук бих искал да ти припомня известната фраза на Стенли Крамер, който заявява, че е „привърженик на флирта, на бракосъчетанието на изкуството с промишлеността дотогава, докато изкуството е доминиращ и контролиращ партньор в този брачен съюз“. Ние действително трябва да потърсим точните граници на задълженията и функциите на директорския апарат по отношение на цялостния филмопроизводствен процес и същевременно да определим правата и измененията на „режисьорската намеса“ при решаването на редица въпроси, които винаги опират и до финансиране, и до организационна структура, до организационни мероприятия, т. е. да намерим точния език в „диалога“ режисьор — директор.

Р. Вълчанов: Това може да стане по моя преценка, единствено ако се регламентират точно — и то във вид на правилник — правата и задълженията (елементарно казано) на режисьора и на директора. В момента ми се струва, че директорът на продукцията е една доста дискредитирана личност. Той е превърнат в организатор, който само посредничи между студията и продукцията, като прави доклади и отчети (не винаги целесъобразни даже от бюрократична гледна точка), а това няма нищо общо с основните му задачи — да ръководи стопански и организационно филмопроизводствения процес.

Ив. Попйорданов: Не считаш ли, че това е някакво „наследство“, известно повтаряне на стари навици в стила на работата от онзи „романтичен период“, в който икономическият натиск върху филмопроизводството не е бил така силно изразен и който днес се оказва абсолютно непримелив при новите обстоятелства?

Р. Вълчанов: Може би има и още някои моменти, но важното е, че режисьорът, който трябва да командува, чийто глас трябва да „ехти“ наснимачната площадка, много често като вземе диригентската палка, е принуден да върши несвойствени за него неща. Затова той не може да получи истинските стойности от своето „диригентство“. От тази първоначална грешка произлиза следващата: асистент-режисьорът планира, прави програми, вика актьорите, договаря с театрите — а всичко това е абсолютно погрешно!... Директорът е онзи, който трябва да разговаря, защото той сключва договори, той планира участието на актьорите той определя кога трябва да дойде кола, защото той е стопанинът, и трябва да знае кой кога ще се яви на снимачната площадка. . .

Ив. Попйорданов: Тук става въпрос за размяна на функции, а последствията от това са: нарушаване на организационната структура и оттук намалена ефективност на „системата“.

Р. Вълчанов: Точно така! Неефективно ползване енергията на режисьора, и не само неговата. Режисьорът трябва да решава художествени въпроси — затова е режисьор, а работата на директора е да създаде условия за решаването на тези художествени въпроси. . .

Ив. Попйорданов: Аз считам, че в основата на този важен проблем е личността на директора — доколко той може да има авторитет пред режисьора, който е „първа цигулка“ в екипа, за да се създадат условия за „диалог“ и по стойностите на художествената реализация, а, от друга страна, за да упражнява контрол върху тази реализация, която има финансов характер. Накратко казано — не считаш ли, че „девалвацията“, ако можем да кажем така, на тази професия идва от недостатъчните качества на по-голяма част от нашия директорски апарат?

Р. Вълчанов: Наистина, към директорската професия се насочват хора, които нямат необходимите качества. Но като прибавим и понижено самочувствие от взаимоотношенията им с режисьорите, то картината става съвсем нерадостна. . . Има и нещо друго — много често режисьорът държи в пълна неизвестност директора. Вярно е, че сам той понякога не е наясно за всичко понеже са регламентирани тъй наречените „хрумвания“ при реализацията. „Мене ми хрумна, ама в последния момент“. . . „Защо не ти хрумна вчера?“. . . И, разбира се, директорът много трудно ще навабви „хрумването“ и ако не го навабви, скандалът вече е готов. Максимата „режисьорът винаги е прав“ е погрешна и ако колегите са самокритични, трябва да признаят, че не може така ненаказуемо и безотговорно да се шири човек, пък бил той и режисьор.

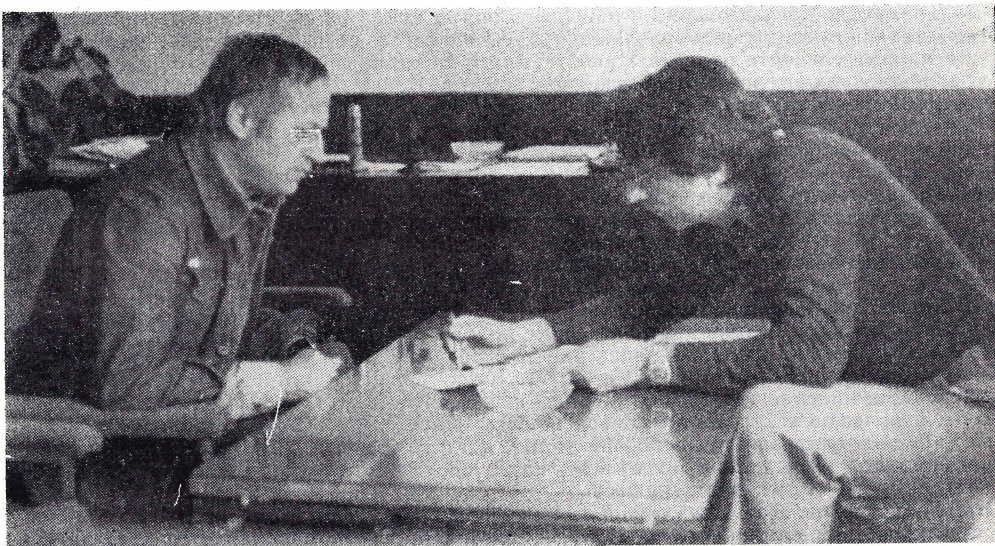
Ив. Попйорданов: Тука искам да ти обърна внимание, че ние стигнахме до едно противоречие: ти казваш, че директорът няма на какво да се опре, за да получи нужното самочувствие и авторитет за един ръководител. Мисля, че не си прав, защото има и такъв момент: един директор на продукция разполага с бюджет, който понякога е от порядъка на милион и повече. Следователно, той — директорът — по същество е един стопански ръководител на едно немалко предприятие и този факт сам по себе си би трябвало да му създава не само самочувствие, но и чувство за отговорност като човек, който борави със значителни средства и трудови ресурси. . .

Р. Вълчанов: Само че ти каза „би трябвало“. А действителното положение?

Ив. Попйорданов: Нямаме достатъчно директори с необходимите качества на ръководители, с необходимия авторитет и подготовка за овладяване на един такъв процес, какъвто е филмопроизводството. Мисля, че имаме определена вина и тя се състои преди всичко в



Рангел Вълчанов и Иван Попйорданов



кадровия подбор на директорския състав.

И все пак считаш ли, че има директори на продукции, с които ти би могъл да имаш „диалог“ още в началния стадий на подготовка на един филм — т. е. да го чувствуваш съпричастен на художествено-творческите си амбиции и въвеждайки го още в първоначалния етап на своя замисъл, да усещаш присъствието на един сътрудник в пълния смисъл на тази дума? Според теб режисьорите имат ли ефективен контакт със „своите директори“ на продукция?

Р. Вълчанов: Много рядко. . .

Ив. Попйорданов: Каква е причината?

Р. Вълчанов: Аз пак ти казвам — поради това, че не съществува технологическа записка за взаимоотношенията режисьор — директор — кой какво трябва да организира и кой на кого е началник и в какво.

Ив. Попйорданов: Добре, а ти смяташ ли, че едно „декретиране“ би могло да оправи нещата?

Р. Вълчанов: Колкото и курioзно да е — смятам, че да. Струва ми се, че правата и задълженията могат и трябва да бъдат регламентирани. Нека да се проучи опитът на чужди кинематографии, които са напреднали в производството, и тогава по-лесно ще се разбере къде допускаме досадни грешки.

Ив. Попйорданов: В този смисъл искам да споделя с теб едно мое наблюдение. Анджей Вайда, както ти е известно, реализира два филма в България и аз наблюдавах взаимоотношенията му с директора на продукцията. Успях да доловя коренно различния подход в работата на режисьора с директора и на директора с режисьора — казвам к о р е н н о р а з л и ч е н в с р а в н е н и е с н а ш а т а п р а к т и к а . Предивсичко различие е начинът, по който разговарят и обменят взаимна информация. Всеки категорично е диференцирал своите права и задължения и всеки е поставил на другия задълженията, правата и онези елементи от общата работа, които са тяхна собствена територия. Например аз присъствах на един такъв разговор, в който А. Вайда поиска разрешение от директора на продукцията да прекъсне снимките — нещо немислимо за нашата практика.

Р. Вълчанов: Точно така! Директорът е онзи, който трябва да определи работното време на режисьора. Няма да те изненадам сигурно, ако ти съобща обратни прецеденти от нашата практика.

Ив. Попйорданов: Именно затова искам пак насоятелно да поставя въпроса, не считаш ли, че първо трябва да започнем от режисьорите по отношение на етиката, по отношение правата в производствения процес на филма?

Р. Вълчанов: Съгласен съм. Трябва съвместно със Съюза на кинодейците и с режисьорската колегия да разгледаме спокойно и делово, а не честолюбиво този изключително важен момент за нашето филмопроизводство — отношенията между режисьора и директора, техните права и задължения. Нищо страшно например няма да има в това, ако директорът ще може да издаде заповед за наказание на режисьора при положение, че последният безотговорно е захвърлял за работа. Разбира се, не трябва да стават нещата абсурдни, защото режисьорът милее за своята работа, но понякога „артистизмът“ прераства в безотговорност, която започва да малтретира безсмислено останалите хора от колектива. Режисьорът трябва да бъде командван в тази посока — това е в негова полза. Имам практика вече по отношение на такова „командуване“ и искам да успокоя моите колеги, че то не тежи никак, напротив, работата върви по-добре.

Ив. Попйорданов: При нас до голяма степен това състояние се дължи на факта, че ние не сме имали — а нямаме и сега — специализирано учебно заведение за подготовка на стопанско-икономически кадри за филмопроизводството. Докато, както ти е известно, в Съветския съюз, в Чехословакия, в Полша, а и в другите социалистически страни професията директор на продукция се учи в специализирано учебно заведение и това не е случайно. Твърде печален е фактът, че дори хора, които завършиха такава специалност — директор на продукция, — не дойдоха на работа в Студия за игрални филми. . .

Р. Вълчанов: Не се учудвам. . .

Ив. Попйорданов: Да, завърналите се от Съветския съюз двама души отидоха на работа като служители в системата на КИК, и то не на производствена работа, а в изследователски институти. Завърналият се от Чехословакия специалист директор на продукция предположи да премине на работа като асистент-режисьор. Това е твърде показателно и тревожно свидетелство, че при нас не се ползува с „популярност“ професията директор на продукция. Дали това е въпрос, свързан само с обществената стойност на тази професия в рамките на киното или пък на заплащането, което — определено трябва да кажа — с оглед на отговорностите и характера на работата е твърде ниско, не зная, но е факт, че ние досега успяхме да задържим много малко хора, завършили тази специалност.

Така че аз не само съм съгласен с теб, но приемам напълно критиката и върху себе си по този остър проблем.

Р. Вълчанов: Явно е, че проблемите са много, но сега искам да спра вниманието ти върху липсата на „богатство“ в нашите филми. И трябва да ти кажа, че тази „беднотия“ си отмъ-

щава на екрана. Просто ми се струва, че е малко неетично да вземеш 30 стотинки от зрителя, а той, влизайки в салона, да види на екрана случайно спрели 5 души минавачи. Колкото и да е силна художествената идея, все пак това е филм, а да не забравяме, че филмът е и зрелище.

Ив. Попйорданов: Ще се опитам да поясня някои въпроси, които считам, че са „ключ“ за разкриване на основните фактори, които влияят на филмопроизводството. Ти си прав, че често пъти в нашите филмови постановки се чувства „бедност“, липса на „размах“, „богатство на втория план“, а всичко това до голяма степен е в зависимост от размера на бюджета, с който се разполага.

Стойността (икономическата) на филма се създава в процеса на „филмовото творчество“ и се реализира подобно на всички останали видове „стока“ в „процеса на размяната“. Тази стойност е определена от количеството обществено необходим абстрактен труд. Признаването на обществения характер на производствените разходи не е въпрос на административно или политическо решение, това е въпрос на взаимоотношението между търсенето от страна на зрителя и „творческото предлагане“. Именно това взаимоотношение ще реши дали вложените пари във филма ще се върнат изцяло (евентуално и с печалба), или само частично, т. е. със загуби.

По отношение на отделния филм това не трябва да бъде решаващ фактор, но по отношение на цялата филмова продукция в рамките на една календарна година този принцип е много важен, когато не включваме само нашия филмов пазар, но и външния, в това число размяната на нашите филми за чужди.

Р. Вълчанов: Смятам, че националното филмопроизводство в социалистическите страни не може да бъде до такава степен зависимо от цялостната рентабилност, както например частния филм в капиталистическите страни, където основният принцип е максималната печалба.

Ив. Попйорданов: Да — съгласен съм, но крайно време е да погледнем реално на факта, че след като цялото народно стопанство се приспособява към условията на синтез между „централното планиране“ и „икономиката на пазара“, все по-неприемливо ще бъде да се покриват евентуалните загуби на филмопроизводството от националния доход.

Следователно, инвестициите във филмопроизводството не могат да не бъдат функция от „търсенето“, което ще проявява зрителят към нашите филми, и в този смисъл ще зависи от това „търсене“. И все пак не знам дали ти беше твърде точен, дали това можем да го наречем само „бедност“ или пък недостатъчна култура на реализацията, защото аз не считам, че ние не разполагаме с онези технически и финансови средства, които могат да осигурят необходимото ниво на реализацията.

Да започнем от техниката, която е от първа необходимост за нас. Убеден съм, че снимачната техника е например на много добро ниво, и то не от „вчера“, а от доста години насам, като имам пред вид, че разполагаме със съвременни камери и добра оптика, която е първото условие да имаме самочувствието, че можем да реализираме със съвременни средства „картината“. Част от осветлението е вече леко и много ефективно. Тежко е положението с филмовата лента, тъй като засега си позволяваме само една третата от филма и те да заснемаме на негатив, отговарящ на високите съвременни стандарти. Този въпрос е от изключително значение за целия наш лагер и е на дневен ред от доста години, но за съжаление нямаме засега успешно решение и нашите затруднения във връзка с качествени изходни материали остават да стоят пред нас с цялата си острота. Разбира се, ние изпитваме затруднения и от определени постановъчни средства — като започнеш от тези на пръв поглед лесноразрешими неща като реквизит и гардероб. И все пак считам, че въпросът има двойствен характер: от една страна, това са сравнително ограничените възможности на част от нашите продукции, а, от друга страна, „културата на реализиране“ на тези възможности. Защото, съгласи се с мене, редки филми без да „блестят“ с голямото си финансово покритие (класическият пример е „Козият рог“, а и твоят филм „Следователят и гората“), в никакъв случай не могат да бъдат възприети като кинематографично бедни и освен това ще ти припомня една мисъл че „талантливият режисьор превръща необходимостта в предимство“.

Р. Вълчанов: Кой го е казал това?...

Ив. Попйорданов: Немският теоретик на киното Арнхайм.

Р. Вълчанов: Така и предполагам, че това е теоретик. Нещо друго. Боравенето с бюджета в установени граfi: те са направо железни и е невъзможно да се прескача от една графа в друга, или, ако мога да се изразя така, липсва „движение в бюджета“ на свободно стопанско ползуване. Например ако аз разполагам с 1000 лева, от които 100 за въглища, 900 за телефон и времето непредвидено, както става напоследък, се застуди, аз ще умра от студ, защото съм си решил предварително, че нямам право да купувам повече въглища, а трябва да водя само телефонни разговори!...

Според тебе преодолима ли е тази аномалия, или не?

Ив. Попйорданов: Действително това е едно голямо затруднение във филмопроизводителната практика — фиксирането на разходите по пера. Ти сам разбираш, че съставянето

бюджета на един филм не е лесно, защото според сега съществуващите икономически механизми той трябва да представлява една доста точна прогноза за „финансовото движение“ на филма. Това е изключително трудна задача пред вид своеобразния характер на това производство. Още повече че номенклатурата, с която борави киното, е всъщност цялата световна номенклатура, т. е. всичко, което съществува на тази планета, може да потърбява при реализацията на един филм. Аз винаги съм използвал такъв пример, че в киното може да се наложи използването на атомна подводница, както и на двойка африкански лъвове, каквито случаи знаеш, че имаме при реализирането на нашите филми. Следователно, обхващането на една такава широка номенклатура е почти изключено да се извърши чрез нормативни актове и чрез относително точно прогнозиране и планиране. Ето защо е необходима такава „вътрешна гъвкавост“. Тя би създала условия и за много по-ефективно използване на целия обем средства, които се ангажират, защото е по-лесно относително точно да планираш цялостния обем, глобалната сума, отколкото в детайл да разработиш точните обеми на отделните пера: „техника“, „транспорт“, „хonorari“; други постановъчни средства и т. н. Извоюването на такава относителна свобода в търсене в бюджета на един филм е въпрос на силна аргументация от наша страна пред висшестоящите органи — в това число тук слагам и КИК, — където трябва да имаме много сериозна поддръжка в бъдеще, тъй като това ще доведе до положителни резултати както в художествено, така и в чисто финансово отношение.

Р. Вълчанов: Какви са били съображенията за създаване тези нормативни ограничения?

Ив. Попйорданов: Основната причина е, че финансово-контролните органи третираят филмопроизводството почти по аналогия с материалното производство. Т. е. ако вземем един завод, който произвежда примерно електрокари, то той има строго фиксирана номенклатура на производството и строга технология. И тогава съвсем естествено е, че такава производство лесно се подчинява на „нормативна организация“, с която ще се регулира този завод. За съжаление, всеки един филм крие в известна степен „собствена технология“ и изисквания за реализирането му, което означава, че филмопроизводственият процес по същество съдържа в себе си определена съпротива спрямо „унификацията“ и „типизацията“, които са основни категории при нормативното организиране на даден производствен процес.

Р. Вълчанов: Струва ми се, трудно могат да се намерят аргументи за поддържане на такова консервативно отношение към едно производство, чиято практика лесно може да докаже неправилността на тези ограничения.

Ив. Попйорданов: Разбира се, това ти го казвам и аз го твърдя, защото от дълги години сме „вътре“ в областта на филмопроизводството. Но за контролните органи, изглежда, нашите аргументи не са достатъчно основателни. Изглежда, ще трябва да се потърсят повече доказателства, а едновременно и подкрепа от висшестоящите институти, за премахването на някои ограничения. Това, разбира се, в никакъв случай не означава, че ние ще разворим вратите за безотпаданственост или за незаконни операции. Става дума за въвеждане на относителна свобода при опериране със средствата, която ще доведе до много по-ефективното използване на тези средства. От друга страна обаче, ние сме длъжни да преразгледаме отношението си към един основен норматив — времето. Напоследък има твърде обезпокоителни факти за темпа на работа на някои режисьори. Буди недоумение обстоятелството, че при еднакви технически средства една и съща квалификация на помощния персонал и при сравнима постановъчна сложност на група филми разликата в сроковете за осъществяване на снимачната работа е много голяма. Филмът „Хирурзи“ е заснет за 42 календарни дни, „Матриархат“ — за 57, „Самодивско хоро“ — за 56, което напълно отговаря на съвременните нормативи за филмопроизводството, докато други филми рязко надхвърлят тези цифри и в някои случаи дори се оказват под постигнатото през периода 1971—1973 г., когато средната продължителност е била 75 календарни дни. Тук изниква въпросът за разликата в подхода към реализацията от страна на режисьорите в тази разлика се съдържа и въпросът за лошата предварителна подготовка и неточния режисьорски сценарий, известна доза принижена отговорност, пък дори и слаб професионализъм.

Р. Вълчанов: Съгласен съм. Но предполагам, даваш си сметка, че проблемът има комплексен характер.

Ив. Попйорданов: Разбира се, давам си сметка, че не може само режисьорът да бъде отговорен за всичко, което споменах, и все пак... и все пак позволи ми да продължа с примери. Още по-тревожни са фактите около монтажно-тонировъчния период, който въпреки че не „тежи“ във финансово отношение спрямо общата бюджетна стойност на филма, има голямо значение за ритъма на финансовата реализация в студията. Къде трябва да се търсят причините за това, че едни филми приключват този период в рамките на 70 календарни дни (някои и под тази цифра), а други не се побират дори в рамките на 100 дни. Двусерийните филми „Басейнът“, „Слънчев удар“, „Мъжки времена“ не можаха да приключат монтажно-тонировъчната си работа в 180 календарни дни, докато „Бой последен“ и „Допълнение към ЗЗД“ приключиха съответно за 114 и 120 дни.

Много режисьори изтъкват като основна причина за това положение обстоятелството, че в определени периоди не са обезпечени със зали за озвучаване, монтажни, актьори и др. Трябва обаче да се има пред вид, че такива задръжки се появяват главно тогава, когато вече са надхвърлени всички планирани срокове и когато „проклетият управленчески апарат“ се принуждава да форсира други филми с оглед изпълнението на плана. Идва ми наум едно сравнение с железопътния транспорт, когато закъснелите влакове трябва да изчакват влаковете, които се движат по разписание! Може на някой да се стори наивно или най-малко странно като сравнение, но индустриалният характер на филмопроизводството от само себе си определя принципи, които е крайно време да бъдат осъзнати от пленниците на „чистия артистизъм“.

Р. Вълчанов: Мисля, че към това може да се прибави още нещо, което режисьорите трябва да имат пред вид, а именно връзката на икономическите и финансовите проблеми с художественото производство. Казвам х у д о ж е с т в е н о п р о и з в о д с т в о, защото то е такова наистина. Ако режисьорът не се съобразява с финансовите средства, ако „не разкадрова“ вярно парите за филма, той сам ще си „погоди номер“, защото сигурно един от етапите на неговата работа ще попадне под ударите на недоимъка. А тогава ще бъдат загубени интересите на останалите сътрудници и те от „благодарност“ ще му отместят във вид на неефективна работа, което в края на краищата се оформя като неефективно художествено производство. Тук ще отправя критика към ръководството, което не е принципно по отношение провеждането на своята политика към филмовите продукции — предпочитанията, толерирането на едни хора за сметка на други разстройва колективите и ги кара да търсят пътища (не винаги почтени) за решаване на своите проблеми.

Ив. Попйорданов: Трябва да се има пред вид, че на един определен етап нашата принципна политика, принципни становища и категорични реакции са силно затруднени от факта, че ангажирането на значителни средства в някои от филмите ни принуждава да избираме „от две злини по-малката“, а по-малката злина винаги е компромисът от наша страна с оглед да се довърши даденият филм.

Р. Вълчанов: Е, какво излезе на края: режисьорът е основната пречка във филмопроизводството. Така ли?

Ив. Попйорданов: Твърдението ти е силно преувеличено, както е заявил Марк Твен по повод на слуха, че е починал. Но да продължим сериозно. Известно ти е, че професията режисьор в киното изисква много качества от хората, които са се посветили на нея — художник, организатор, обединяващ център на усилията и уменията на много хора. За съжаление, не всички наши режисьори съчетават тези необходими елементи на професията и това не може да не се отрази върху общата работа. Но това, което най-много пречи в изграждането на взаимоотношенията с режисьорите, според мен, е тяхната „априорна“ съпротива спрямо управленческия апарат в студията. Тук именно се създава изкуствена барикада, на която от една страна застава режисьорът, а от другата — казано най-общо — „управлението“ — апаратът на студията; художествено-творческия контрол от страна на обединението и всички останали звена. Смятам, че това се дължи на известна доза е г о ц е н т р и з ъ м, който между впрочем е присъщ на всяка творческа фигура, независимо на коя муза служи, този „егоцентризм“ е органичен елемент на творчеството. . .

Р. Вълчанов: Двигател. . .

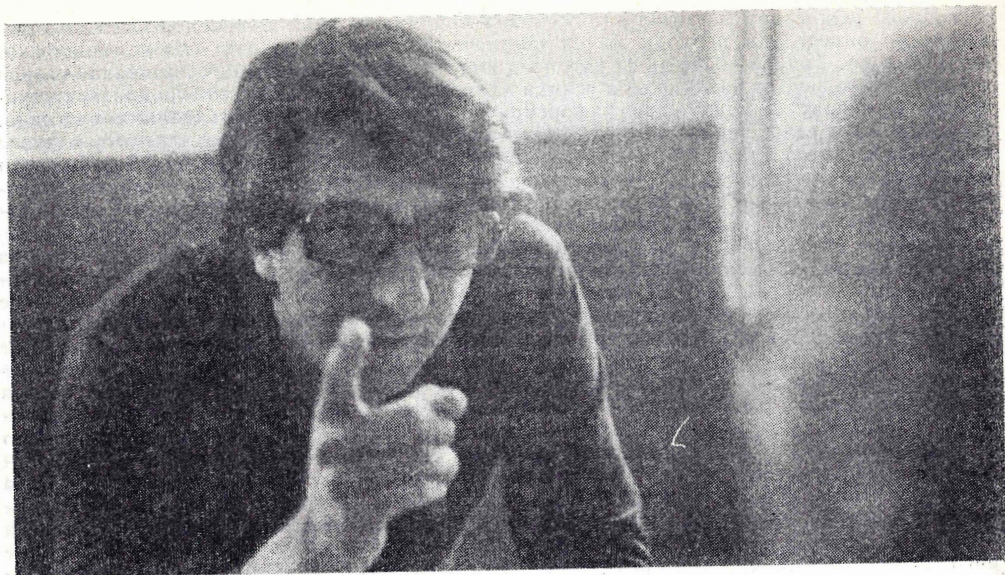
Ив. Попйорданов: Да. Само че тук искам да обърна внимание на обстоятелството, че докато в други изкуства този „егоцентризм“ е безнаказан, т.е. няма сериозни производствено-финансови последици, то в областта на киното те са твърде тежки. Тук именно опираме до въпроса за възприемане от страна на режисьорите „сдбата“ на даден филм едновременно както в художествено отношение, така и във финансово.

Р. Вълчанов: А какъв е резултатът според тебе от този конфликт, към какво рефлектира?

Ив. Попйорданов: Трудностите във взаимоотношенията с режисьорите идват от това, че те много често възприема: проблемите около даден филм — собствен, разбира се — изолирано, а не в общата художествена и финансово-производствена картина на студията. Аз бих отишъл дори и по-далеч: голяма част от режисьорите все още живеят с представите си от етапа на „икономическия романтизъм“ в киното (на което ние с теб се спирахме). Да сме наясно: тези представи трябва да бъдат коригирани, защото принципът на самоиздръжката е вече факт и трябва всички да се съобразяваме с него. Между впрочем той не е в противоречие на икономическите стремежи, от една страна, и усилията за достигане на върхови постижения в областта на киноизкуството — от друга. Считам, че Юлският пленум на БКП категорично ни задължава да ликвидираме тези остарели „романтични представи“. Аз не знам дали съм ясен, но в основата е а б д и к и р а н е т о на някои режисьори от икономическите проблеми, които съпровождат реализацията на един филм.

Р. Вълчанов: Няма ли опасност по този начин да отидем към една комерсиализация на киното?

Ив. Попйорданов: Страхът, че ръководството на филмопроизводството в стремежа си да постигне на всяка цена максимална рентабилност, би направило невъзможно снимането на „с е р и о з н и“ художествени филми и ще насочи творците към комерческото кино, е не-



състоятелен. Достатъчен аргумент срещу едно такова опасение е днешната политика в областта на разпространението на филми: ние сме свидетели, че разпространението на филми се възприема като сериозна политическа и културна задача и никога не се е деформирало в посоките на икономическия резултат, макар че този икономически резултат е също един съществен показател. И така основният въпрос във взаимоотношенията с режисьорите е в преодоляване съпротивата, оказвана от тях по отношение признаване на икономическите аспекти на филмовото творчество. Все още режисьорите не проумяват или пък не искат да схванат, че всички те са като „скачени съдове“ и че там, където единият направи пробив по отношение на срокове, на финансов лимит, това автоматично се отразява на другите негови колеги, които са „до него“ в тематичната програма, защото те трябва моментално да отреагират, за да може да се компенсира „неустойката“.

Р. Вълчанов: За да възстановим равновесието.

Ив. Попйорданов: Да! Не може вече егонистично режисьорът да си казва едва ли не по старата формула на френския крал „След мен — потоп!“, тъй като той след известно време ще се върне отново в студията с нов филм и тогава по всяка вероятност би получил ударите от друг свой колега. Това трябва да се възприеме като общ принцип, като гражданска позиция, в която всеки един трябва да почувствува, че прехвърлянето на определени граници води до сериозни сътресения в цялата годишна продукция. Тук следват още цял кръг от въпроси, които ние явно не можем сега да обхванем и затова аз искам да повдигна един друг не по-малко важен въпрос: операторът в игралното кино.

От години наред се създава впечатлението, и то благодарение на нашата критика, която се е задоволявала винаги с много кратки, но п о л о ж и т е л н и формулировки (аз досега не си спомням негативна оценка на операторска работа), че в нашето игрално кино няма проблеми с операторското майсторство. Напротив, утвърдило се е мнението, че българското кино се отличава с много добри оператори, с много добра операторска работа и че там изобщо не могат да се търсят никакви сериозни проблеми. Аз ще се въздържа да коментирам това впечатление, създадо се благодарение на п о в ъ р х н о с т н о т о т н о щ е н и е и на оперативната критика, и на критиката, която се занимава с изследването на процесите в българското кино в по-широки мащаби. . . Какво е твоето впечатление за състоянието на операторската работа в игралното кино?

Р. Вълчанов: Въпросът ти ме поставя в положението на съдник и като всеки съдник и аз не съм застрахован от грешки.

А за да ми бъде по-лесно, щесеобърна към у м н и т е о п е р а т о р и, към тяхното чувство за развитие, към критичността им, защото вярвам, че те сами се усмихват на определения от рода на „умела камера“, „блестяща камера“, а дали тя, камерата, е „блестяща“ или „поносима“, самите оператори помежду си най-добре знаят. Разбира се, има редица технически проблеми, извън операторите, непреодолими от тяхното умение. Не можем да сравняваме работата на един човек, който снима с чувствителен материал прочута марка, с друг, който снима с по-некачествен материал и след това лекомислено да констатираме: „Тази камера беше блестяща, а онази беше само добра!“ (А какво значи „блестяща“ и „добра“!) Впрочем умните оператори знаят най-добре нивото, на което се намират, за да им се внушават резултати, които много често не са успех, а полууспех. Човек трябва да има собствен критерий за истинското изкуство, критерият също принадлежи към таланта. Това е общоизвестно изискване, валидно както за всички дейности, така също за операторската работа.

Ив. Попйорданов: Бих искал да те допълня с някои мои наблюдения. Безспорно е, че разполагаме с немалък брой талантлив оператори, не са малко и заглавията на филми, осъществени с високо художествено майсторство и професионална вещина. Наред с това обаче трябва да се признае, че не са малко и филмите със слаба операторска работа както в естетически план, така също и по отношение на техническите изисквания, т. е. в областта на онези показатели, които представляват физически величини.

Не може да се възприеме като обяснение постоянно действащия аргумент за качеството на негативната лента и химическите процеси на обработката, защото могат да се дадат примери с филми, заснети на „Кодак“, лента, за която не се спори по отношение на фотографските ѝ възможности. Изключването на фактора „наша лаборатория“ също бе извършено за немалък брой филми и отново могат да се посочат твърде посредствени резултати.

Следователно, трябва да търсим отговора другаде — в слабите професионални качества на част от операторския състав, в липсата на стабилни критерии за оценка на операторската работа, в понижената възискателност на операторите, така също и от страна на режисьорите, а да не говорим, че Централната техническа комисия към ДО „Българска кинематография“ понякога легализира „брака“ под формата на „художествено търсене“.

Не случайно наскоро бе въведен нов статут, с който се внасят редица ограничения при дебютирането на операторите след тяхното дипломиране главно като срокове на практическия стаж, защото не е тайна, че нашите най-добри оператори са „излезли“ от снимачните площадки, преминавайки през всички етапи на една сериозна практическа подготовка.

Трябва дебело да се подчертае, че операторската професия е изкуство, съчетано с все-
странно познаване на техниката и технологията на киното.

Тревожно е обстоятелството, че при много оператори „рутинерството“ настъпи твърде
бързо и те престанаха да се интересуват от възможностите на различните технически сред-
ства, които имат на разположение, а както наскоро подхвърли един режисьор: „само с ва-
риofilm не става“.

Във връзка с това на мен ми се струва, че специално в областта на операторството има
едно явление, което е много тревожно. Известен ти е „принципът на Питърс“, който гласи,
че „всеки в йерархията се стреми по най-бърз начин да достигне своето ниво на некомпетен-
тност“. Този принцип е илюстриран у нас с процес на изтичане на опера-
тoрск и кад р и към режисьорската професия, като смея да твърдя, че техните режи-
сьорски дебюти и работа не са така убедителни, както предишната им операторска работа.
За кратко време ние загубихме доста утвърдени, добри, професионално подготвени и „ар-
тистични“ оператори, които се отдадоха на режисьорската професия. Не знам какво е твоето
становище по този въпрос. Нормален ли е според теб този процес?

Р. Вълчанов: Всеки избира сам пътя на своето нещастие. Все едно да разубедиш влюбеният
да не се жени. В този смисъл аз не съм за принципа хората да бъдат ограничавани или да
бъдат „завързвани“ на едно място, най-накрая човек омръзва сам на себе си, камо ли на
собствената си професия. Затова по-неспокойните менят професията, така да се каже,
търсят себе си и понякога се „намират“. Това, че стават грешки, не бива да ни тревожи.
Всяка професия по моя преценка има своите слабости — зависи от човека ще може ли да
я упражнява както трябва и наистина да ѝ се радва. Примерите са „шарени“, както като
резултат, а така също и като морал, но щом е така, значи трябвало е да бъдат така. Вярно
е, че режисурата у нас взе епидемичен характер, но нищо лошо няма в това. Това е пътят
на истинското здраве може би.

Този процес на търсене трябва да бъде наистина свободен процес, с всички
произтичащи последици и строгост на подбора, а именно: след като се окаже,
че даден човек не умее, няма талант, да бъде така добър да се върне към
своята истинска професия. Но вратата трябва да бъде отворена, от това ще печели нашето
киноизкуство и затова някои „еничарски“ прояви в тази посока огорчават със своята
„принципност“, пречат на нормалното прибиждане на нови сили.

Ив. Попйорданов: Искам да подчертая, че това не е само сред операторите, такова явление
с много по-тежки последици се наблюдава в областта на втората режисура: „изтичането“
на добри професионалисти, изградени втори режисьори, непрекъснато се засилва. Този
процес има крайно негативни последици за студията. Преди години подобно нещо се за-
беляза и сред звукооператорите, ти знаеш, че загубихме 2—3 от най-добрите, които пре-
минаха в други сфери на филмопроизводството, и понеже стана въпрос вече за звукоопера-
тори, ще те попитам какво наложих ти да ползуваш звукооператор извън студията при ре-
ализирането на синхронните си снимки в „Следователят и гората“, което беше един, бих
казал, „революционен акт“ в технологията на филмопроизводството през последните го-
дини.

Р. Вълчанов: Проблемите, които звукооператорът решава в един синхронен филм, са много
по-сложни, по-творчески, отколкото да се спреш на чисто радиофоничния момент на работа:
поставяш микрофона, актьорът танцува напред-назад, говори тихо или крещи — театърът
е готов. Истинският глас и чувство са убити от имитация и рутина, наречени с уродливата
дума нахсинхрон. След това във фонотеката намираш стандартния рев на две магарета,
чуруликането на две птици, прочутите щурци и филмът става. А как ще търсим новото,
без което не си заслужава да се живее?

Трябва да си признаем, че телевизията (без да иска може би) изскочи много напред в
това отношение. В техните предавания навлезе вкусът на истински звук и жизнена атмо-
сфера и киното със своята по-висока естетика трябва да се съобрази, а не да си затваря
очите и ушите в „мухлясалите“ дублажни зали. Макар и условно, игралното кино има пряка
връзка с дъха на живия звук. В този смисъл нашите ОТК комисии трябва да преразгледат
своите изисквания в посоката на невъзвратимите процеси, настъпили в световното кино.

Нямам нищо против колегите звукооператори и оператори, приятели сме, „живеем
в една къща“ и така трябва да бъде. . . Но когато се касае до работата, нека да си позволим
някои конфликти (в добрия смисъл на думата) и да си кажем истината.

Синхронното снимане трябва да бъде подкрепено от ръководството с онова възнаграж-
дение, което би стимулирало верния и прогресивен професионализъм.

Ив. Попйорданов: Тук ти си прав и ние ще трябва да коригираме постановъчните възна-
граждения в случаите, когато се изисква от звукооператора по-висока квалификация.
Това ще бъде стимул, познание за един качествено нов момент в работата му. Но докато
корекциите на едни таблици за заплащането все пак е относително по-лесен проблем за
разрешаване, то въпросът за художествените качества на звуковия компонент в нашите
филми, ми се струва, че ще бъде значително по-труден. Оказва се, че на един етап настъпи
някакво странно „отчуждение“ от въпросите на звука в българското кино и което е най-

куриозното, това стана по времето, когато нашето игрално кино бе сравнително вече добре въоръжено със звукозаписна техника (става дума за 1963—1965 г.), поне в сравнение с предишните години. През този период напуснаха звукооператорската работа редица утвърдени майстори на звука, като Халачев, Хинов, Ганчев и др., и едновременно с това започна един процес на дезинтересиране на режисурата от звука към филма. Настъпи период на доста примитивно „звуково илюстриране“ на филмите. В студията се появиха названия от рода на „локомотивчето на Халачев“, „щурците на Шопов“, „свирката на Андреев“ и т. н., или с една дума, изчезна стремежът за сериозно драматургично присъствие на звука в картината.

Причините за това състояние са много, но ще отбележа само по-главните:

Първо. Звукооператорите станаха доста редки гости на снимачните площадки, а оттам се стигна до непознаването характера на епизодите по отношение на звуковата атмосфера.

Второ. Режисьорите престанаха да третират въпросите на звука в режисьорските книги.

Трето. Монтажно-тонировъчният период се превърна в „неравностоен съюз“ между монтажна работа и звукова обработка, в едно приблизително съотношение (като време) 4:1 в полза само на „чистия монтаж“.

Считам, че на тази практика трябва да се сложи край с допълнително диференциран норматив за монтажно-тонировъчния период. Наложително е също така и много сериозно обсъждане съвместно с режисьорите на проблемите на звука. . .

Разреша ми да преинем сега към въпросите на творческите колективи — каква е тяхната оценка за тяхната дейност, тъй като тези колективи вече имат своя история (съществуват повече от 5 години, интегрирани в СИФ). Известно е, че в някои обсъждания се поставяше въпросът за намиране на някои корективи в дейността им. Считаш ли, че техните пълномощия в художествено-творческия процес се използват рационално и как тяхната намеса според теб се отразява на режисурата.

Р. Вълчанов: Този въпрос има своя история, кратка и може би не толкова поучителна.

Колективите дойдоха като една надежда: те бяха създадени от новото ръководство преди пет години, за да се измъкнем от разединение, конфликти, които сериозно тормозеха нормалната работа. Само заради тази благородна идея тяхното създаване има оправдание. Но не знам по-нататък дали съществуването им в днешния им вид е оправдано. Ето някои точки от историята. Конфликтите се породиха отново, и то като рецидиви от старите недоразумения, като ехо от големия земетръс, на който баловете бяха от ниска степен, далеч от епицентъра, т. е. в колективите. Конфликтите бяха: издърпване на писатели, сюжети, режисьори — конкурентност не винаги лоялна, но и тука настана умора; разбра се, че тази борба е безсмислена. Колективите са „приятели“ и при това положение, колкото и да е куриозно, тяхното съществуване, според мен, „увисва“ във въздуха.

Ив. Попйорданов: Първото нещо, което трябва да се отчете е, че безспорно те премахнаха до голяма степен сценарния глът. Не забравяй, че преди 5—6 години сценарните понякога се получаваха едва ли не през второто полугодие за календарната година, докато сега това е преодоляно благодарение на широкия кръг писатели и сценаристи, с които работим в колективите.

Р. Вълчанов: Аз не знам дали един точен, добър анализ би потвърдил тази теза. Защото, ако беше направена разширена главна редакция с по-висок ефективен план, не смятам, че би била друга картината със сценарния портфейл. Понеже не съм сигурен, склонен съм, по-скоро да се съглася с тебе, защото ти имаш по-близки наблюдения — трябва да приемем, че си прав. Тогава все пак се оформя един компромисен вид колективи, които имат за основна задача да набавят сценарии. Защото трябва да признаеш, че ако премахнем надписа „Средец“ или „Хемус“, едн или би могъл да кажеш точно кой колектив е произвел даден филм.

Ив. Попйорданов: Т. е. за 5 години колективите все още нямат своя физиономия.

Р. Вълчанов: Колективите нямат както тематична, така и жанрова физиономия; няма предпочитане на теми, които не знам дали условно да ги наречем „младежки“, или „исторически“, или т. н., но все едно — не са се обособили. Обособяването им идва по-скоро от стремежа да се привлечат хора, за да си осигурят спусканата им бройка — да предадат, да кажем, 5 или 6 филма, които трябва да излязат от техния колектив. На този принцип те привличат хората, а не на принципа „Ето нашата собствена идейно-художествена и естетическа платформа“. Няма такава! Следващият момент — тяхното доста „идеалистично“ участие в изработването на филма. Засага (а сигурно и занаят) то се състои по-скоро в това, да се казва, че „филмът е от нашия колектив“. . . Всъщност грижите се свеждат до редакторско-светнически.

Ив. Попйорданов: Т. е. изчерпват се на първия етап — литературния.

Р. Вълчанов: Така е — и с това приключва работата. А отговорността при производството на филма е не само идейно-художествена, но и финансова. Не ми е известно какви спорове се водят около съдбата на колективите, но във всеки случай само при даването на финансова независимост можем да говорим дали тези колективи имат право на съществуване, или

не. Засега те са само „форма“ и според мен рано или късно колективите в този си вид ще се разпадат. След колко време ще стане това, не мога да прогнозирам, но съществуването им е неестествено.

Ив. Попйорданов: Твоето становище е, че те са останали на нивото на едни редакторски колегии.

Р. Вълчанов: Точно така!

Ив. Попйорданов: Да разгледаме какво би станало, ако се вземе решение да се отделят колективите като самостоятелни юридически единици със собствен финансов производствен план, т. е. тяхното дезинтегриране от СИФ, както предлагаш ти.

Преди всичко в съществуващата икономическа система на филмопроизводство при това отделяне ще намалим аневрените възможности на филмопроизводството. Какво имам пред вид? Ако един колектив например получи лимит в рамките на 2 000 000 лева, за да произведе годишно 5 или 6 филма, това означава, че този колектив не може да си позволи повече от средната стойност на игралния филм, т. е. в рамките на около 300 000 лева, колкото е средната себестойност на един филм в момента. Аз искам да те попитам как би се реализирала тогава една обществена поръчка и една задача, която има характера на „национална тема“, където явно трябва да се ангажират големи средства? Практически това би означавало, че този колектив ще остане да работи само върху един филм, тъй като



трябва да покрие със своя лимит стойността на този филм. Следователно, изведнъж един цял апарат, т. е. колективът ще бъде ангажиран в рамките на една година с а м о с е д и н филм, тъй като той няма да има други финансови възможности. Нещо повече — рисковете в рамките на един творчески колектив ще бъдат много по-големи, тъй като представи си какво би означавало за колектива, когато по една или друга причина, настъпи известен кризисен период при производството на даден филм (случаи, с каквито, знаеш, нашата практика изобилствува). Това практически означава, че съответният творчески колектив ще бъде пред финансов банкрут. Докато в рамките на една студия, където възможностите за п р е л и в а н е на средствата, преливане на трудовите ресурси е много по-голямо, тези неща вече не носят толкова голям риск — в това виждам негативните страни на едно радикално решение за статута на колективите.

Позитивните, разбира се, са също важни — това е, че в художествено-финансово отношение взаимоотношенията се изчистват категорично — тук вече функционалните връзки стават абсолютно изяснени и детерминирани.

След като ти изложих моите аргументи, искам да те попитам — кой модел е по-привлекателен: този, който в момента ние имаме, с известно усъвършенстване на функционалните връзки, или радикалното решение — категоричното отделяне на колективите от студията-производителка?

Р. Вълчанов: Аз мисля, че пълното отделяне на колективите означава оскъпяване не в посоката, за която ти говориш. Оскъпяването ще бъде много по-голямо поради това, че тези колективи ще представляват нови четири студии, което значи нови четири бюрократични системи.

Ив. Попйорданов: Целият апарат трябва да бъде по някакъв начин моделиран отново. . .

Р. Вълчанов: . . . отново гл. счетоводител, зам.-гл. счетоводител, плановик и т. н. Четири нови предприятия, които биха могли да съществуват само ако нашето производство нарасне дотолкова, че студията вече не ще може да произвежда своите 20 филма.

Ив. Попйорданов: Категорично споделям твоето заключение, че нито на сегашния етап, нито в близко бъдеще при съществуващия механизъм не само че не е наложително, но практически е невъзможно отделянето на творческите колективи в самостоятелни юридически единици, които да представляват всъщност малки студии-производителки с всичките финансово-производствени отговорности, тъй като този аргумент, който ти изтъкна е много съществен.

Не мислиш ли, че разговорът ни продължи доста дълго и че в желанието си да намерим отговор на тези безкрайни въпроси, се пораждат нови, а страниците, отредени ни от списанието, и търпението на читателите са ограничени? . . .

Р. Вълчанов: Наистина трябва да проявим чувство за мярка, защото и ти, и аз, предполагаем, съзнаваме, че сигурно има и други „гледни точки“.

*

Убедени сме, че всички наши колеги, небезучастни към въпросите, до които се докоснахме, ще имат възможност да изкажат своето несъгласие или одобрение. Предполагаме, че за продължаването на разговора любезната редакция на сп. „Киноизкуство“ ще предостави отново своите страници с надеждата и съзнанието, че това е полезно за нашето игрално кино.

Екранизацията-телевизионна серия

ЕЛЕНА МИХАЙЛОВСКА

Животът на литературната класика чрез екрана — това е проблем, който има и своите специфично естетически, и своите по-общо културни аспекти. През последните години той се актуализира с нова сила. И то не толкова във връзка с филмовата теория и практика. Именно там той изглежда вече в голяма степен изяснен. Днес проблемът се актуализира от телевизионната практика. В този смисъл сега животът на литературната класика на малкия екран, който в много отношения се храни от традициите и опита на филмовата екранизация, изисква ново теоретично осмисляне.

В действителност, ако се вгледаме внимателно в екранизацията-телевизионна серия, ще видим, че сме изправени пред един качествено нов културен феномен. Става дума за нов тип художествен синтез. Защото екранизацията-телевизионна серия се осъществява вече и при нови пропорции между литературата, кино, театър и телевизионно зрелище. Но става дума за синтез и на едно друго равнище: все по-често „високата“ литература на последните векове се превръща в най-достъпно домашно развлечение.

В продължение на дълги години киното е, което осъществява съответния превод на литературния текст в един аудиовизуален образ за по-масово употребление. Но едновременно с това киното — особено в своето последно десетилетие на зрелост — гледа на този превод като на ново авторско произведение. Целта на филмовото изкуство чрез екранизацията е не толкова и не само да съхрани живота на литературната класика, а използвайки тази класика за свои художествени и авторски нужди, да създава принципно нови и завършени творби.

Разбира се, чрез екранизацията-телевизионна серия също се създават такива творби. Но при тях, както ще подчертаем по-нататък, литературният текст прави своеобразен реванш. Неговото максимално, пълно и цялостно излагане на малкия екран — това е първата естетическа цел на телевизионната серия. В същото време естетическата цел на филмовата екранизация все по-често е свързана с използването на някои мотиви и герои на класиката в името на нови и оригинални филмови произведения.

Сравнителният анализ на екранизации, предназначени за големия и за малкия екран, би ни показал в каква степен техните принципи се разграничават. Именно телевизионната серия по класическото литературно произведение демонстрира днес един качествено нов подход към първоначалния авторски текст. Тя иска да съхрани и възпроизведе авторското слово, като го остави да звучи не само в диалозите, но и в онези описания или лирични отстъпления, които представляват богатството на всяка класическа проза. Подобен подход към класиката, който преди да бъде неин аудиовизуален превод, е просто нейно аудиовизуално възпроизвеждане, показва и нещо друго — в колко по-висока степен екранизацията-телевизионна серия със своето съществуване и бъдещи перспективи произтича и от общо-културните функции на самото средство. Такива функции несъмнено има и киното. Но в телевизията те са и продължени, и безкрайно разширени по значение. Телевизията е днес най-мощният разпространител на естетическите ценности, в това число и на ценностите на литературната класика.

Теоретичното осмисляне на екранизацията-телевизионна серия изисква ранообразни изкуствоведчески наблюдения. Но като боравим с редица взаимно преплетени въпроси на киното, литературата и телевизионната комуникация, всяко подобно осмисляне ни води и към общата теория на културата. То ни задължава да видим някои художествени факти и в светлината на новата духовна ситуация, при която съществува съвременното човечество. А тази ситуация, свързана с еволюцията на масовите медии, означава едно все по-активно общуване на култури във времето и пространството. В много отношения екранизацията-телевизионна серия е също израз на този съвременен импулс за по-активното общуване между човека и различните пластове на човешката култура.

Литературната класика в контекста на масовите комуникации

Някога класическият реалистичен роман от края на XVIII век и през XIX век е бил любимо колективно четиво на семей-

ството. Вечер край огъня някой член на голямата патриархално-буржоазна фамилия разтварял страниците му, за да занимае с героите и с нравствените му поуки деца, братя и сестри. И семейството съвместно преживява и плаче над съдбата на младия Вертер или със затаен дъх следи приключенията на героите, създадени от Уолтър Скот.

От словесното изкуство, прозата, и то преди всичко чрез еволюцията на романа, се свързва с процесите на демократизация на културата. Стихотворната реч остава прерогатив на поезията и на „високата“ драма и трагедия на класицизма, т.е. прерогатив на една култура и изкуство, рязко отделени от бита и обичайното ежедневие на човека. Нещо повече — в естетиката на Хегел например прозата се явява и като своеобразна опасност за самото изкуство изобщо. За Хегел прозата заплашва самата същност на човешката словесна култура.

Така същата тази проза, узаконена чрез мощното развитие на романа през XVIII и XIX век, участва в значителните художествени и културни процеси на своето време. Но участва и в онова, което условно можем да наречем създаване на един нов тип „култура на всекидневното“. Във всеки случай с живота на прозата е свързан и животът на много от масовите жанрове на изкуството през XIX и XX век. А тези масови жанрове са и първостепенната по значение основа, върху която ще изграждат своя художествен опит киното и телевизията през XX век.

С развитието си класическият реалистичен роман се превръща в интегрална част от тази култура на всекидневното. Той е първият повод за „делничното“ общуване между човек и литература, общуване, което не изисква нито някаква особена нагласа на съзнанието, нито излизане от дома или участие в масовия празник. Подобно на писмото и дневника, предназначени за публикуване, любимият роман е част от постоянната духовна атмосфера на малката и неформална социална група. И той влияе така непосредствено върху отделната личност и нейните житейски и духовни избори, както някога й е влияла фолклорната култура и традиция на същата тази група.

Днес чрез телевизията класическият реалистичен роман, макар и на принципно различно ниво, участва в създаването на новата култура на всекидневното. Защото екранизацията-телевизионна серия се храни преди всичко от същата тази проза, в чието появяване някога Хегел видя заплаха за бъдещето на литературата. И семейната вечер с младия Вертер или пък с приключенията в потайностите на Париж се превръща в семейна вечер пред малкия екран. При това дори образованият чита-

тел и ценител на литературното наследство все по-рядко отваря в мълчалива самота известните страници. Той също сякаш предпочита да си ги припомни чрез малкия екран. Или пък споделяйки със семейството недоволството си от поредната телевизионна екранизация, той се връща към романа. Но основният тласък за това връщане към литературното произведение остава пак провокацията на телевизията.

Днес все по-рядко се чете класическият реалистичен роман. Но все по-масово и грижливо читателите от различни социални групи следят екранизацията-телевизионна серия.

Разбира се, тези констатации, отнесени към примери от отделни национални literaturи или към конкретни произведения, могат да бъдат не само обогатени, но и съществено коригирани. Но всеки подобен анализ на едно по-конкретно ниво не отменя най-съществените факти, че литературната класика живее днес по един принципно различен начин. Класическият реалистичен роман на Стендал, Балзак или Толстой, в който човечеството постигна важен етап от своето съвременно самопознание, днес, в последната четвърт на XX век, осъществява връзка с младите поколения все повече чрез масовите медии на столетието.

Така литературната класика дава богата храна на киното и телевизията. Но и те от своя страна й се отплащат щедро. Те съхраняват и все повече разнообразяват нейния съвременен живот.

Наистина, екранизацията днес познава все по-многобройни варианти. Единият ѝ модел остава яркият и смел прочит на произведението, осъществен в новата кинотворба. Другият полюсен „модел“ е телевизионната серия — подробна илюстрация на литературния първоизточник. И между тези два полюса се раждат за екрана герои и ситуации на класиката, раждат се, осъществени от хора с различен талант и естетически убеждения.

При някои варианти на съвременната екранизация ние се връщаме към проблемите на филмовото изкуство. Други ни провокират към анализа на телевизионната специфика. Но време е да разберем, че в общата и принципната си точка това са проблеми и на съвременната литературна наука, която е длъжна по-активно да отчита новата културна ситуация, при която съществува литературата и литературната класика.

Един съветски изследовател, напомняйки ни, че милиони деца и юноши днес първо виждат княз Андрей на екрана, а едва след това научават за него в клас или пък от самия Толстой, прави твърде симптоматичното заключение: „... Или както тези химически вещества, които в чист вид могат да бъдат получени само в лабораторията,

а в природата не се срещат, така и литературните шедеври в чист вид ще се съхранят само в лабораторното възприятие на специалисти-филолози...¹

Възможно е видяният на екрана княз Андрей да предизвика у младия зрител желанието да се запознае по-подробно със света на Толстой. Възможно е за възрастния една подобна екранна среща също да предизвика връщане към романа и към самия Толстой. Но и при тези по-благоприятни случаи литературният образ ще съществува винаги със съответните си визуални асоциации. И тези визуални асоциации, натрупани в по-ранна или по-късна възраст, ще съпътствуват и модифицират и самото отношение към конкретното произведение или към литературната класика като цяло.

В този смисъл екранизацията и преди всичко екранизацията-телевизионна серия изискват най-внимателно отношение и един комплексен анализ, който да пристъпва към поредното телевизионно превъплъщение на литературния шедевър без предразсъдъци или предвратително недоверие. Защото само подобен тип анализ може да служи достойно както на телевизията днес и утре, така и на литературата днес и утре.

На кого принадлежи Жюлиен Сорел?

Зададен така, въпросът звучи риторично. И наистина, неговата първа цел е да насочи вниманието ни към наскоро преминалата и по нашите телевизионни екрани серия по „Червено и черно“ на Стендал, осъществена от съветски кинематографисти.

Разбира се, нужна е изричната уговорка, че сега не става дума за цялостен анализ на тази серия. Ние ще се спрем само на отделни моменти от реализацията на Герасимов, защото те са свързани с някои принципи на търсения и възможности в телевизионното претворяване на известен литературен текст.

И така, Жюлиен Сорел принадлежеше доскоро на литературата и на киното. Асоциацията Жюлиен Сорел — Жерар Филип продължава да има трайни следи в съзнанието на много зрители-читатели. И ето че сега Жюлиен Сорел принадлежи вече и на телевизията, т. е. знаменитият герой на Стендал ще съществува по-нататък в някаква връзка и с телевизионния герой. Разбира се, тази връзка ще изменя своя характер. Някои визуални асоциации с конкретната серия ще изbledнеят или ще се променят при следващото екранно превъплъщение на произведението.

Но самото произведение ще съществува само така: за своите днешни и утрешни читатели то принадлежи към един културен пласт, в който литературата, киното и телевизията винаги са се смесили.

От много години вече всеки герой на литературната класика е потенциален герой на филмовото изкуство. Но с телевизията тази възможност многократно се увеличава. Всеки литературен герой принадлежи за добро и за зло на съвременната телевизионна практика. И точно при тази намеса на телевизията в отношенията класика — екран настъпват някои принципно нови моменти.

С екранизацията-телевизионна серия литературната класика загубва своята национална неприкосновеност. В рамките на филмовото изкуство до литературния шедевър се докосваха преди всичко творци, принадлежащи на същата национална културна традиция. Естествено, този неписан закон познава многобройни изключения. Достатъчно е да припомним за екранизации на Шекспир, правени навсякъде по света, в това число и в Япония. Но самото споменаване името на Шекспир ни напомня, че винаги драматичните произведения, предназначени за сцената, крият в самата си същност по-органични възможности за международната интерпретация.

Класическият роман е по-дълбоко свързан с определен национален „дух“ и традиция. И киното винаги по-плахо е пристъпвало към него. Изреждането на редица изключения не отменя съществуването на подобна закономерност. При това, колкото повече даден автор, например Л. Толстой, е зял своето трайно място в общочовешката културна съкровищница, толкова повече към него пристъпват кинематографисти от различни национални традиции в културата.

Днес телевизията окончателно разколебава своеобразната национална неприкосновеност на много писатели и герои на класиката. И я разколебава, защото в много по-голям мащаб, отколкото киното, превръща всяка национална художествена ценност в общочовешка. Струва ми се, че един кинематографист от ранг на Сергей Герасимов би се поколебал да използва Стендалов роман за филмова екранизация. Филмовата творба е винаги по-силно пронизана от съответната национална психология. Но именно богатият кинематографичен опит на съветския режисьор му подсказва пътя, по които той има правото да претвори „Червено и черно“ и да предложи своя телевизионен прочит на милиони зрители.

Така потенциален зрител на екранизацията-телевизионна серия е всеки жител на планетата. А потенциален първоизточник за подобна серия е всяко произведе-

¹ С. Ломинадзе. „Литературната класика в условията на НТР“, „Вопросы литературы“ № 11, 1976, стр. 62

ние, създадено в историята на човешката култура.

Казахме, че Сергей Герасимов напишва и утвърждава някои принципи на насоки в телевизионния подход към литературната класика. Кои са те?

Преди да отговорим на този въпрос, трябва да отбележим още някои моменти, свързани с битието на литературната класика днес. А това означава да си спомним, че преди да принадлежи на литературата, киното и телевизията, Жюлиен Сорел принадлежи на въображението, страстта и трепетното слово на Стендал. Останал неизвестен и признат само от няколко свои съвременници — но между тях са Мери и Балзак, — писателят твърдо вярва, че ще бъде четен по-късно. И даже определя този срок — след сто години, в 1935 година. Но без връзка с това негово изказване Горки нарича произведенията му „писма в бъдещето“.

И ето, че сега това бъдеще се оказва способно да прочете писмата му. При това да ги прочете в цялото богатство на тяхното многообразие, с всички социологически, психологически и художествени прозрения на писателя, скрити в тях.

Стендал поиска да създава книги, които „допълват историята“ в смисъл на едно подробно и разностранно изследване на нрави и епоха. Писателят се вдъхновява от онзи тип анализ и подход към личността, които в XX век ще ни предложат социологията. Нещо повече, всички естетически размишления, пръснати из творчеството му, са пропити от същия социологически дух и чувство за историческа закономерност.

Но едновременно с анализа на социално-историческата обусловеност на човека Стендал пожела да „разглови“ и всички останали механизми на неговите страсти и поведение. И той изследва и разкри както съзнателните, така и несъзнателните мотиви на човешкото поведение. Много преди Фройд Стендал ни говори за „ужаса да се видиш по-нисш“. Говори ни за необходимостта от самопознание като основен принцип на човешкото щастие. След един от любимите си учители, Кондяк, той също се интересува от отношението между физическата и нравствената природа на човека. И в ясната форма на сентенцията или сякаш изваяните си човешки характерни романистът казва за личността много от онова, което днес представлява някои плахи изводи на най-съвременната психология.

Жюлиен Сорел остава типичният представител на определено съсловие, на неговото положение и стремежи в една реставрирана Франция от началото на миналия век. Но с една от неговите страсти — амбицията да преодолее своето социално положение — Стендал го превърна в образ, който подобно на Дон Кихот, Ана Каренина

или героите на Гогол участва в най-ярката и вечна типология на личността. Тази типология, родена от художественото въображение на писатели от всички времена, остава все още ненадмината от съвременната наука.

Самото присъствие на някои Стендалови герои в една подобна скала на човешки качества и страсти е вече най-доброто доказателство за мащаба на писателя. Но за неговите художествени прозрения ни говори и настойчивият интерес на съвременното литературознание към неговото творчество и личност. Стендал е между онези няколко световни писатели, на които днес посвещават извънредно голям брой изследвания. Направени в различни части на света, с различна методология и цел, те доказват неизменно кръстопътното място на неговата проза в най-важните литературни процеси на последните две столетия.

Да отбележим някои от тези последни изследвания, свързани с творчеството на френския романист, като се ограничим само с две страни: СССР и Франция. През последните години съветското литературознание изрази ярко отношението си към Стендал в двата поредни фундаментални тома на Б. Реизов — „Стендал. Годы учения“, 1968 г. и „Стендал. Философия. История. Политика. Естетика“, 1974 г. На Стендал бяха посветени и много други анализи, в това число и блестящите редове на Лидия Гинзбург за психологическата проза, където френският романист също заема полагаемото му се място („О психологической прозе“, 1971). В същото време в родината на писателя освен разнообразните есета върху него нараства броят на по-мощните изследвания: „Стендал и социалната мисъл на неговото време“ (1967), „Стендал и проблемите на личността“ (1958), „Стендал — тематични структури в произведенията и в съдбата“ (1969) и т. н.

Но така отдалечени ли са един от друг този настойчив литературоведчески интерес към писателя и опитът на една чуждестранна телевизия, в случая съветската, да прочете в няколко вечери едно от най-характерните му произведения за милиони хора по света?

Очевидно е, че тук става дума за нещо общо в по-дълбоките им корени и причини. Този двойствен интерес към писателя отговаря на една и съща потребност на времето: да се преосмисли и извлече максималното съвременно познание от литературната класика и от онези нейни представители, които в много отношения изпреварват своята епоха.

Същевременно тези два начина да се тълкува литературният текст чрез литературознанието и чрез екранизацията-телевизионна серия имат още една принципно обща точка. И в двата случая върху основите на Стендал се търси и утвърждава

дава нова методология, нов подход за подобно тълкуване. Ако се вгледаме подробно в двете начинания, поражда ни именно тази закономерност. Дори заглавията на цитираните от нас литературоведчески изследвания показват, че успоредно с анализа на Стендал става дума и за едно разширяване и обогатяване на самата съвременна литературна наука. Тълкувайки Стендал, тя търси и опипва своя нова и по-съвременна методология. По същия начин телевизионният прочит на „Червено и черно“ търси и опипва някои нови принципи на екранизация и на екранно претворяване на писателското слово.

Телевизионната серия на Сергей Герасимов, предназначена за една най-пъстра и многобройна аудитория, в никакъв случай не се противопоставя на „чистото“ възприемане на романа, нито на литературоведческата лаборатория и анализ. Напротив, художествената тъкан на сериата, при всички възможни възражения към отделни епизоди или решения на образи, е пропитана от богатия литературен анализ. Тя в много отношения е рожба на подобен анализ, извършен със средствата на телевизията, а не толкова на импулса за създаване на ново кинопроизведение. В този смисъл в тази серия откриваме някои нови тенденции и перспективи за телевизионен подход към литературната класика.

Някои естетически принципи на екранизацията-телевизионна серия

Обикновено авторите на филмовата екранизация полагат много усилия, за да намерят аудиовизуалния еквивалент на онова, което писателят казва в описанието, в лиричното и есенстиичното отстъпление на своя роман. На екрана то трябва да се разложи на жест и актьорско поведение, трябва да се изрази чрез декор и съответни движения на камерата. Голяма част от авторската енергия се насочва именно към това: да се избягнат „клопките“ на прозата. За тази цел тя се съкращава и „драматизира“, от нея се вземат само някои персонажи, а други задължително изчезват от екрана или се мяркат съвсем бегло и случайно.

Много често филмовата екранизация, за да запази „духа“ на даден писател, свободно оперира с мотиви и герои от други негови произведения. Героите произнасят реплики не само от екранизирания роман, а от писма или дневници на писателя. По съответния начин могат да се обогатяват и някои исторически събития, засегнати в романа, като за тях на екрана се разказва много по-подробно и ярко, отколкото това е направено в самото литературно произведение.

Така самите принципи на филмовата екранизация са свързани с достатъчно свободното авторско отношение към литературния текст. Но това съвсем не означава безотговорност или липса на уважение към първоизточника. Напротив, то задължително се поражда и от тези чувства. Произтича от самата ограниченост на екранното време, което все едно не може да „вмести“ цялото произведение. И тогава настъпва задължителният избор на герои и сюжетни линии, настъпва предпочитанието към едни от тях за сметка на други, което скоро води до неизменните спорове.

Колко пъти в историята на киното сме слушали въпросите: Но това Чехов ли е? И може ли така да се прочете „Война и мир“? И тези въпроси се пораждат не само у обикновени зрители, но и у най-авторитетни критици. Колко пъти филмовата екранизация е трябвало да се защитава от по-редните упреци, напомняйки, че като всяка интерпретация тя има правото на „свои“ акценти в литературната творба. Защото тя, екранизацията, създава една принципно нова художествена структура.

Но как да се защити екранизацията от противоположните упреци? На екрана по някакво чудо е почти цялото произведение, но липсва най-важното, неговата „магия“. Тогава обвиняваме авторите в прекомерна илюстративност, в липса на своя концепция за литературния текст, в липса на ярко авторско виждане за онзи културен пласт, който представляват литературните герои и ситуации.

Или с други думи, екранизацията-телевизионна серия, която се създава върху традициите на филмовата екранизация, има не само богато, но и обременено от редица спорове наследство. Поради своите нови възможности за екранно време (практически неограничен брой на възможните серии) тя ще предава на малкия екран литературното произведение в цялата му „пълнота“. Но как и доколко тя ще избегне илюстрацията или ще я превърне в осъзнат елемент на една нова стилистика, това е и остава актуален проблем за телевизионната екранизация.

Телевизионната серия на Сергей Герасимов, която се опитва да изчерпи Стендаловия роман, също страда от известна илюстративност. Но заедно с това, както вече отбелязахме, тази серия задържа вниманието ни, защото в нея се съдържат и редица принципи насоки на един нов подход към литературната класика.

Този нов, телевизионен подход е свързан с ново отношение към самото авторско слово. Проницателно и умно Сергей Герасимов оставя да звучи на екрана словото на Стендал. И то звучи не само в диалозите на героите. Но звучи и там, където Стендал размишлява за тях, за събитията и за епохата.

Своеобразен структуриращ център на сериата са не толкова героите и действието на романа. Всяка серия се организира, следвайки не само тяхната логика, но и самия поток на авторското слово. Телевизионната серия „Червено и черно“ пресъздава не толкова света на Стендал. Тя пресъздава преди всички неговия конкретен текст. Естетическата цел е пълнотата на произведението, а не пълнотата на авторския изказ върху него.

Репликите на малкия екран са дълги и подробни. Герасимов не „превежда“ всички Стендалови коментари в съответни сцени и нови диалози. Той избира най-прекия, но и най-рискован път: възкресява тези коментари на екрана, така както звучат в романа. И съзнателно се стреми неговата серия да прилича максимално на едно четене на произведението на глас.

Така самото Стендалово слово е началната, но и крайната точка на телевизионната серия. То е тълкувано. Но то ни е поднесено и така, както е създадено от своя автор. Поднесено ни е, като едновременно включва в себе си и социологическия анализ, и характеристиката на епохата, и характеристиката на героя (например звучащите в първата серия Стендалови разсъждения за Наполеон).

Можем ли да си представим в една филмова екранизация на „Червено и черно“ да прозвучи например пълното разсъждение на Стендал за това, че в Париж отношенията между Жюлиен и г-жа дьо Ренал биха се опростили много бързо? Там, напомним ни писателят, „в три-четири романа и дори в песничките на театър „Жимназ“ младият възпитател и неговата свенлива господарка щяха да намерят обяснение за своите отношения. Романите щяха да им подсказват каква роля играят, щяха да им посочат пример, на който трябва да подражават“. . . и т. н.*

В един филм подобно авторско разсъждение няма място. И затова филмът неминуемо би ни разказал за любовта на Жюлиен Сорел към г-жа дьо Ренал, за неговата амбиция да успее и да се наложи в Париж, но не и за всичко останало, което Стендал е искал да ни каже. Така в твърде успешната екранизация на Клод-Отан Лара от 1954 г. оживяват ярко г-жа дьо Ренал (Даниел Дарию) и Жюлиен Сорел (Жерар Филип). Филмът ни разказва вярно и умно за страстта и честолюбието на Жюлиен, предава ни онзи антиклерикален патос на Стендал, заради който френският режисьор бе остро нападан. И все пак тази най-добра досега екранизация на „Червено и черно“ много малко оправдава твър-

де важното подзаглавие на романа: хроника на XIX век.

Оказва се, че телевизионната серия единствено може да предаде смисъла на това подзаглавие. „Червено и черно“ на съветските кинематографисти е именно „хроника“ на времето: с неговите страсти, индивидуални и колективни, със стила на човешкото мислене и поведение, с мощното настъпление на новата класа.

Един филм по „Червено и черно“ и при най-добрите си резултати, както е в случая с филма на Клод-Отан Лара, „вижда“ в романа преди всичко връзката му с предшествуващата го класическа трагедия, където се срещат няколко човешки страсти. Телевизионната серия е способна да възкреси на екрана онзи много съществен исторически мащаб на произведението, онзи историзъм в самото художествено мислене на Стендал, с който започва една нова литературна епоха.

Възможно е в телевизионната хроника на Сергей Герасимов някои от актьорските решения на образите (например на Матилда дьо Ла Мол) да ни се сторят не най-убедителните. Възможно е цялостната реализация да породи редица други несъгласия и претенции. Но в своя основен принцип, в своя основен творчески тласък тя стои на една здрава основа. Не се опитва да направи нова творба по романа, а да го възкреси в цялата му пълнота и жанрово своеобразие.

Осъзнаването и реализирането на подобен подход, това е вече и утвърждаване на нов принцип за екранизация. В съветската телевизионна серия на „Червено и черно“ от малкия екран звучат цитиранияте по-горе думи на Стендал за това, как биха се развили отношенията между г-жа дьо Ренал и Жюлиен в Париж. Звучат и много други подобни коментари на писателя. В тях е скрит „духът“ на епохата, но в тях е и част от самата магия на Стендаловата проза. В този смисъл новият принцип за екранизация във вид на телевизионна серия е свързан с по-смелото пренасяне на самото авторско слово на екрана, без то навсякъде и непрекъснато да бъде „превеждано“ в актьорски жестове или съответни мъчливи сцени.

Докосвайки се до литературната класика, авторите на телевизионната екранизация трябва да усещат много по-ясно спецификата на самото средство и неговата роля в съвременната култура. Те трябва да имат съзнанието и в каква степен екранизацията-телевизионна серия е преди всичко начин на съществуване на класиката днес и утре, на нейното популяризиране и оживяване. В самата художествена структура на телевизионната екранизация са заложени други възможности за боравене с класическото произведение. Това са възможности за сравнително мно-

* Цитираме това Стендалово разсъждение по изданието на „Народна култура“, 1957 г. в превод на Атанас Далчев

го по-пълното пресъздаване на литературното произведение. Но това са и възможности за боравенето с едно друго по-обемно и „литературно“ обработено слово.

Струва ми се, че част от успеха на нашата серия по „Записки. . .“ на Захари Стоянов идва също и от осъзнаването на тези принципи. При това във филмовия вариант на екранизацията ни дразни именно обемът на диалога, неговата обстоятелствено-ност и дължина. Но на малкия екран същият този диалог намира своето място и художествено оправдание. Можем да изкажем тогава още едно предположение. Навярно на малкия екран биха намерили място и някои дословно прочетени пасажки от великата българска книга.

Естествено сега не става дума за някакъв упрек към авторите на телевизионната серия. Става дума за по-смелото приложение на определен принцип. В екранизацията на Борислав Шаралиев има ярки образи на героини, превърнали се в национален мит. Има и социално-исторически анализ, и изследване на националната психология и характер. И все пак в нея липсва едно от най-важните измерения на книгата. Липсва онзи мощен и образен език на Захари Стоянов, който сам по себе си е вече едно сетиво към света. И колкото и умело да са използвани в диалозите някои обрати на този език, отделни сравнения и епитети, те все пак са далеч от заразителната сила на самата проза. Естествено всякакви рецепти в случая са и нелепи, и рисковани. Но твърде възможно е, ако оставим на екрана същата тази проза да нахлуе по-смело и спонтанно, то екраният живот да не бъде накърнен, а обогатен.

Така основният естетически принцип на екранизацията-телевизионна серия предполага много по-активното и цялостно присъствие на литературния текст върху екрана. Именно това присъствие търси и узаконява днес своите форми. Узаконява и новите пропорции на литература, кино и театър, от които се ражда екранизацията-телевизионна серия.

В светлината на този принцип добиват смисъл и много авторски намерения за екранизации на литература, но във вид на телевизионни серии. Идват съобщения, че в плановете на съветската телевизия има седем серии по „Млада гвардия“ на Фадеев, тринадесет серии по „Тихият Дон“ на Шолохов, пет серии по „Мъртви души“ на Гогол и т. н. И тези серии, както в много други телевизии по света, се осъществяват от видни кинематографисти, които сякаш се готвят да „поправят“ някои щети, нанесени от киносътвърху литературата и по-специално върху литературната класика.

Разбира се, яркият и „сгъстен“ кинематографичен превод на дадено класическо

произведение запазва всички свои жанрови и художествени права. Той може да въздейства понякога по-силно от най-подробното и пълно присъствие на литературния текст на малкия екран. Тук не става дума за някаква йерархия на двата вида екранизации. Става дума обаче за това, че екранизацията в киното и телевизията все по-ясно разграничават своите пътища и цели. А това означава, че телевизионната серия, която претворява класическо литературно произведение или произведение с особено място в дадена национална литература, не е и не може да бъде просто дълъг сериен филм. Тя е в много отношения специфичен художествен синтез, който предполага принципно нов подход към литературните ценности. Предполага търсене на нови възможности за тяхното съвременно съществуване и разпространение.

Екранизацията-телевизионна серия в съвременното културно общуване

И така след приключенския и криминалния сериал малкият екран узаконява един свой нов жанр: екранизацията във вид на телевизионна серия. Малкият екран все по-настоятелно се обръща към „сериозната“ литература, осъзнал сякаш по-ясно особената роля, която му е отредена в съвременния свят — да бъде най-активен фактор във формирането на съвременната личност. Той търси днес в литературната класика съюзник за изпълнението на тази своя мисия, нови художествени хоризонти, нови образи и идеи, нова степен на „духовност“.

В търсенето си малкият екран разкрпостява класиката от националната ѝ принадлежност. Превръща я по-бързо и ефективно от всякакъв словесен превод в достояние на цялото човечество. Стимулира движението ѝ във времето — от миналото към настоящето — и в пространството — от и към различните точки на света.

Живеем в епоха, когато преводът (на всички нива и във всички разновидности) и художествената интерпретация (също на всички нива и разновидности) добиват все по-голямо значение и място в съвременната култура. Телевизионното претворяване на литературни шедеври, както и претворяването изобщо на произведение от друга епоха и на друга нация, е едновременно и подобен превод, и художествена интерпретация.

Екранизацията-телевизионна серия се създава по законите на художественото творчество. Но на сегашния си етап, а и в близко бъдеще тя остава в много по-голяма степен, отколкото филмовата екранизация, своеобразният съвременен превод за най-масова употреба на литературното произведение.

В този смисъл обръщането на малкия

екран към литературното наследство отговаря на една най-съществена потребност на времето, на онази съвременна тенденция, която културолозите наричат най-общо тенденция за все по-активно общуване между човека и различните пластове на човешката култура.

Естествено процесите, свързани с подобно интензивно общуване между културните пластове на човечеството, могат да бъдат не само положителни. В тях също има етапи на противоречиво или парадоксално развитие. Но, така или иначе, тези процеси са необратими. Те са част от духовната и културната ситуация на съвременното човечество, която е принципно различна от всички минали епохи.

„Културният хоризонт на света непрекъснато се разширява“, утвърждава академик Лихачов. И като напомня, че сега в XX столетие ние разбираме и ценим не само античността, но и западно-европейското средновековие, наричано дори и в XIX век варварско, ценим и византийската музика и иконопис, африканската скулптура, персийската миниатюра, изкуството на инките и т.н., и т.н., съветският учен заключава: „Човечеството се освобождава от „европоцентризма“ и егоцентричната съсредоточеност на настоящето. Дълбоко проникване в културите на миналото и в културите на другите народи сближава времена и страни“...¹

Същевременно напомняйки за това съвременно приближаване на времена и народи, видният съветски историк на литературата формулира ясно и проникателно едно от най-важните изисквания, които поставя пред съвременните култури: „Своеобразното и индивидуално лице на културата се създава не по пътя на самоограничението и съхранената затвореност, а по пътя на постоянното опознаване на всички богатства, натрупани от други култури и от културите на миналото. В този жизнено важен за всяка култура процес особено значение придобива опознаването и осмислянето на собствените старини, на източниците на собствената национална култура...“²

Или с други думи, активното културно общуване днес предполага два ускорени, но еднакво интензивни процеса. Предполага познаване на чуждите традиции и естетически ценности, но и все по-задълбочено осмисляне на собствения национален опит и културно минало.

Екранизацията-телевизионна серия служи еднакво вярно и на двата процеса. Защото телевизионната серия, която претворява класическото литературно произведение на малкия екран, неминуемо

претворява винаги и един цял културен пласт, независимо дали от собствената, или чужда история. Много по-отчетливо, отколкото например в словесния превод на произведението, на екрана съществува битът, стилът на живот и стилът на мислене на дадена епоха и нация. Екранизацията винаги „разлага“ самия дух на времето, заложен във всяка голяма литература. Естествено тя може да го предаде невярно. Може да не достигне силата му на внушение в литературния първоизточник. Но дори и така самата необходимост да се предаде този дух на епохата чрез декор, костюм, подробности в интериора, чрез вярното възпроизвеждане на стила на живот, свързан с определен културен пласт, всичко това е вече опознаване и анализ не само на литературното произведение, но и на културните традиции, които са го породили и които живеят в него. Този анализ ще изкристализира естествено в различна степен на художествена яркост и убедителност. Но в случая е важно да осъзнаем, че той е свързан със самото раждане на всяка екранизация, дори и на най-посредствената, и че той винаги имплицитно съществува в нейната художествена тъкан.

В този смисъл импулсът към по-активно общуване на човека с всички пластове на човешката култура предопределя самия генезис на този нов жанр: екранизацията във вид на телевизионна серия. Предопределя и неговите бъдещи перспективи. Екранизацията е винаги интерпретация на произведението. Но тя е и интерпретация на „нещо“ повече от него: на онзи „дух“ на епоха, нация, определен културен пласт, за който ние все още нямаме най-точното и изчерпателно определение. Днес екранизацията, предназначена за малкия екран, задълбочава изискванията за анализ и познание на това „нещо“ повече от произведението, върху което също се гради съвременният културен диалог на човечеството.

Така екранизацията-телевизионна серия добива все по-разнострани функции. Тя е жанр, чрез който живее днес литературната класика. Но тя е и жанр, чрез който малкият екран търси и намира свои нови художествени и идейни хоризонти. В нея може да се съсредоточи особено ярка съвременна интеграция на даден пласт от човешката култура. Но дори и тогава художественият живот на малкия екран се среща с по-несъсредоточеното зрителско възприемане на човека, седнал по домашни пантофи в своя дом, който преди всичко иска да отвлече мислите си от изминалия напрегнат ден.

Всяка съвременна телевизия, претворявайки все по-последователно своето и чуждестранното културно наследство, ще усеца като особено препятствие тази по-

¹В. Д. Лихачева, Д. С. Лихачев. „Художественное наследие древней Руси и современность“, „Наука“, Ленинград, 1971, стр. 3.

²В. Д. Лихачева, Д. С. Лихачев. Пак там, стр. 5

лифункционалност на жанра. Подобно на филмовата екранизация, така и екранизацията-телевизионна серия все по-трудно ще задоволява едновременно „всекиго“ и „всички“. Но затова пък тя разполага с много богати възможности да разнообразява метража, възрастовата насоченост и тематичните извори на своите серии, да се връща назад към фолклора и народните герои, но и да използва много писатели, които поради самия характер на словото си са останали все още недостатъчно разработени от киното.

И това последно заключение се отнася с особена сила до практиката на българската телевизия, където екранизацията-телевизионна серия е все още много плах и рядък гостенин. При това твърде много са българските класици като Вазов, Йовков, Елин Пелин и т.н., за които се оказва рисковано да живеят на екрана напълно отделени от тяхното собствено слово. Превеждайки ги изключително в сцени и диа-

лози, нашето кино им остава и досега дължано. То не може да създаде достатъчно ярки и трайни произведения по творчеството на тези писатели. Твърде възможно е докосването на малкия екран до тях, където, както вече подчертахме, словото има друго място и значение и където прозаичният откъс може да прозвучи така, както е написан, да донесе по-различни художествени резултати. А самите резултати да бъдат вече благоприятната предпоставка за ново и много по-свободно приближаване на киното до „духа“ на българската проза. Разбира се, на всички тези предположения може и има задължението да ни отговори бъдещата практика, която трябва да осъзнае всички особено богати възможности на жанра. Трябва да осъзнае и в каква степен серията-екранизация и на къси форми или миниатюри може да се окаже най-привлекателен и широко разтворен прозорец на националната култура към света.

„МЪЖКИ ВРЕМЕНА“

КАЛИНА СТОЙНОВСКА

Решението на Едуард Захариев да прави филм по Николай Хайтов ни завари някак неподготвени. Бяхме вече свикнали да виждаме в лицето на Захариев яркия и оригинален интерпретатор и тълкувател на съвременната проза на Георги Мишев и ни се струваше, че именно там е силата на неговия талант — в посоката на художественото изследване на най-съвременните, най-животрептящите конфликти и проблеми; в сатирически заостреното разкриване на вътрешните механизми на социално вредни явления; в острокритическата мисловна параболa на повествованието, богато на автентично поведение, жестове, детайли. И трите негови филма, създадени по Г. Мишев — „Ако не иде влак“, „Преброяване на дивите зайци“ и „Вилна зона“, — свидетелствуваха за едно дълбоко органично, осмислено съавторство, в което трудно можеше да се определи примата на драматургията или режисурата, на георгимишевското начало или своеобразния режисьорски почерк на Захариев. И въпреки че „Вилна зона“ тематично и идейно закръгляше оригинално и острокритично разработената от тях тема за консумативното съзнание в неговите съвременни прояви, все ни се струваше, че и следващия си филм Е. Захариев ще започне пак съвместно с Георги Мишев.

Както винаги, практиката коригира всякакви предположения. Макар че тя веднага ни изправя пред въпроса: защо Хайтов, а не отново Георги Мишев? Наистина, трудно е да се определят кои са онези подбуди, които са накарали Захариев да се обърне **именно** в този момент и **именно** към прозата на Н. Хайтов. Интересът едва ли е случаен.

Б. Р. Редакцията гледа на поместената статия като на дискусийна и ще даде място и на други мнения и оценки за филма.



Сцена от филма „Мъжки времена“

Естествено, изборът винаги е конкретен и включва в себе си вкусовете предпочитания и дълбочината на авторското мислене, творческата, гражданската, ми­рогледната позиция — отношението към света, човека, историята, нацията.

На времето Методи Андонов избра за своя първа среща с киното Хайтовия „Козият рог“ и доказа, че зад избора му стоеше при­страстието и вкусът му към общочовешкото и общозначимото, към най-високите, трагични категории в битието на човека и човечеството — свободата, насилието, правото на избор, потъпкването на естествените чувства и пориви. В дебюта си Г. Дюлгеров се обърна към Хайтовия разказ „Бъчварят“ (кино-новелата „Изпит“), защото в него го вълнуваше пробле­мът за човешкото и творческото съзряване на младия герой, понесъл кръста си на човек и „майстор“ като висше свое призвание и висша своя отговорност. В два поредни филма режисьорът Милен Николов се опита да разкрие чрез възможностите на киното моралната чистота и благородство на Хайтовия Ибрям Али, реалния и легендарен певец на Родопите, останал верен на своите песни, на вътрешната си свобода и порива си към красотата („Краят на песента“); първичната ценностна система на горския Гроздан, предизвикателно съществуваща редом с деформиращите механизми на буржоазната държавна машина, с инертната и подплашена съвест на простолю­дната селска маса („Гола съвест“). Най-после с Хайтовото „Дърво без корен“ з.а. Христов Христов продължи в екранния диалог темата за нравствените и духовни проблеми, съпровождащи придвижването на селянина от селото към града, дълбоката същност на неговата драма, силната му връзка със земята.



Мариана Димитрова (Елица) и Павел Попандов (Динко)

Не мисля, че Е. Захариев се е обърнал към творчеството на Хайтов само за да се приобщи към общите търсения, осъществявани от киното ни в тази посока. Подобна задача би била амбициозна, защото е истина, че в последно време киното ни почерпи идеи, конфликти и характери от примамливо богатия, дълбок и свеж хайтовски свят. В това отношение „Мъжки времена“ не прави изключение. Ярки образи, силни характери, цялостни, дейни личности — една определена категория герои, към които киното ни в последно време като че ли позагуби вкус или елементаризира до крайност.

За Захариев преди всичко филм по Хайтов означаваше един сложен и отговорен преход. Няма защо да се заблуждаваме — филмите, създадени по Георги Мишев, са може би най-висок творчески връх досега, един зрял етап, но това е минал етап. И толкова по-достойна и мъжествена е задачата, която той си поставя в „Мъжки времена“: да потърси други, нови измерения на интересите си, на тематичните, идейните и стилистичните си пристрастия.

Нещо повече, бих казала, че той не изневерява на себе си, а до голяма степен обогатява досегашните си търсения в киното. Хайтовите „Диви разкази“ са му предоставили тази възможност. Затова и крачката от Георги Мишев към Николай Хайтов е била решителна. В предложението литературен материал Захариев е потърсил своя собствена тема, усетил е вътрешна необходимост да се изправи лице в лице пред един свят с устойчиви корени, силни характери, неприкосновени ценности. Не става въпрос за безпочвено и съзерцателно преклонение и възхищение пред отминалите мъжки времена, а за необходимостта от осмисляне на вечните човешки драми, стари като света и винаги нови, покъртителни, вълнуващи. За необходимостта от създаването на устойчивата личност, а не за нейното разрушаване или нивелиране.

Очевидно пътят от Хайтов към екрана не е бил от леките, криел е много изкушения и трудности, изисквал е огромно напрежение на ума и волята, самодисциплина, мъчително търсене на собствен прочит на литературния материал, на стил и композиция, органични и за двамата автори.

Не зная как се е стигнало до идеята да се обединят в единна драматургическа структура двата разказа „Мъжки времена“ и „Сватба“, но сюжетно и смислово връзката между тях е органична. Те взаимно се допълват, а най-важното — създават възможност да се разгъне в истинските й измерения и значения драмата на главния герой. В самия разказ „Мъжки времена“ тя само е загатната, или по-точно, закътана е в простодушния разказ на героя, който споделя собствените си преживелици, за да стигне до единствения, неповторим случай в живота си. Историята с жената, поразила въображението му и преобърнала закоравялата душа на „женокрадеца“ не само с женските си прелести, но с нежеланието си да се подчини на неприкосновения ред и отколешната традиция, с упоритостта и волята си за съпротива. От разказа „Сватба“ е включен само епизодът с неочакваната постъпка на сакатия вуйчо (във филма това е самият Банко), който единствен се решава да защити честта на откраднатата мома.

„Мъжки времена“ разкрива драмата на събудения човек Банко. Първоначалното натрупване на събитията — устроена засада, открадването на момата, дългата й упорита съпротива, кротката й молба да бъде пусната и отчаяното й решение да се хвърли в пропастта — ражда първия душевен смут у закоравелия женокрадец, свикнал с примирението и подчинението на жертвата. За пръв път у него се прокрадва още неосъзнат конфликт между дълга и чувството, между онова, което изисква неумолимият закон на професията, и онова, което събужда в душата му непокорството и гордостта на откраднатата планинка. Истинската му драма започва с първото докосване до момата като първо прегрешение и нарушаване на дадения обет на занаята, на тежката мъжка дума. Оттук нататък той ще познае колебанието, страданието, болката и самотата, мъчителния копнеж и безизходицата, неизпитаната досега потребност от преоценката на собствения живот и неговия смисъл. Заедно с това ще усети необходимостта от друг тип риск вече в името на собствения избор. Взривеният душевен порядък прехвърля Банко в друга човешка категория. Събуденото индивидуално съзнание, задаващо си въпроси и търсещо отговори на тях, е обречено да извърви драматичния път на познанието, да премине през прозрението, за да стигне до откритието на неподозирани истини за света и човека. Прозренията и откритията на Банко са тези на първичното, необременено съзнание, на цялостната, дейна натура с родова същност и корени. Събуждането на личността у Банко става в момента, в който увереният, немислещ професионалист отстъпва място на човека у него. Самият герой обаче вече е обречен да плати най-високата цена за избора си. Всички пътища назад той сам е отрязал, защото е разколебан в истинността и смисъла на досегашното си битие. До края героят не е в състояние да надмогне себе си, да излезе от собственото си, закоравяло „аз“. Но той е направил най-главното, най-човешкото — вкусил е плода на новите истини, усетил е силата на живота, неподчиненото на догмата, различното от неговия затворен мир битие.

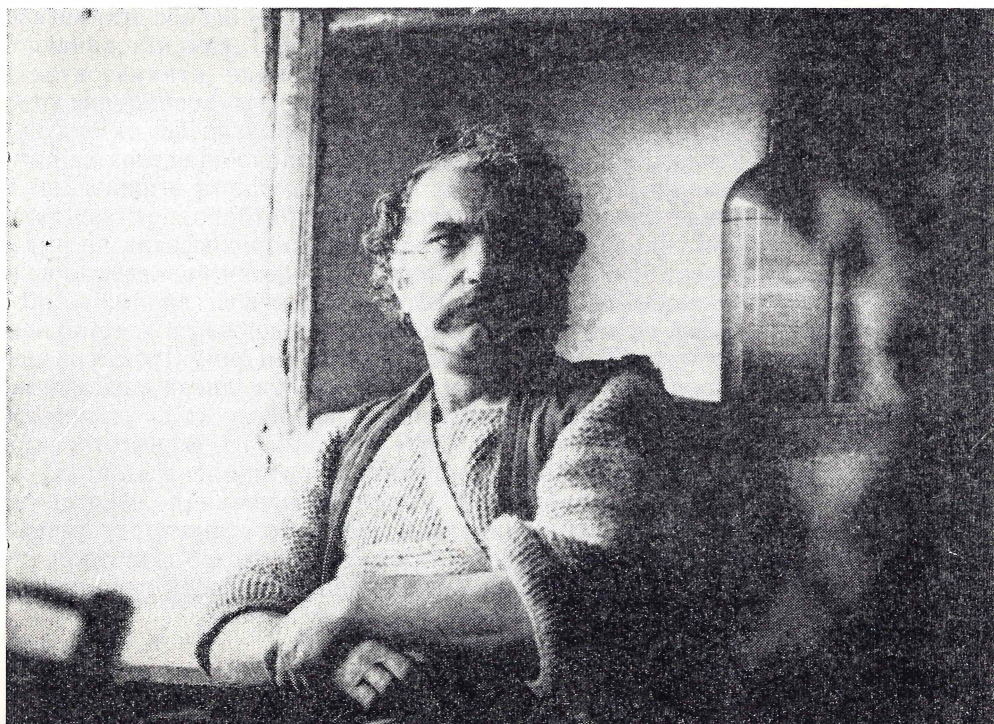
Драмата на Банко обаче не би била така истинска и силна, ако вътрешно не се обвързваше с драмата на Елица — откраднатата, два пъти стигащата до венчило и всеки път съпротивляващата се мома; направила своя единствен избор и също трагично разплащаща се за него. До онова, до което не успява да стигне Банко, интуитивно стига Елица — до бунта и

неподчинението. Драмата на Елица е драма на разбунтувалата се жена, лишена от правото на избор, но независима в собствената си морална и ценностна система. В тази вътрешна система скалата на свободолюбието, несъобразяването с установените правила е на най-високо място. Най-силните импулси на сърцето ѝ са свързани с категоричното неприемане на налаганата ѝ отвън жизнена мярка.

Така разгърната и обогатена, историята на Банко във филма следва класическите форми на сюжетното повествование, напълно е в стила на Хайтовия поетически слог. Вярно е, че прелестта и обаянието на интимната изповед на героя, от чието лице се води разказът, при пренасянето на екрана са се позагубили. Затова пък в обективизирания разказ категорично се откроява амбициозната работа на целия творчески колектив — освен на Е. Захариев и на оператора Р. Спасов, композитора К. Дончев, на актьорите Григор Вачков и Мариана Димитрова, отличаващи се с органична и силна интерпретация. Създаден е плътен, осезаем, убедителен Хайтов свят. При това, струва ми се, че специално внимание заслужава следното: режисьорът не е пожелал да разказва просто авантюрна история, а се е опитал да изтръгне смисъла на цялостното човешко поведение в нея. Не бърза след събитията, а сякаш се старае да ги „стопира“, за да разбере истинските мотиви за постъпките на героите, да проникне в индивидуалната им човешка нагласа. Може би затова най-силни са онези сцени, в които действието и диалогът са сведени до минимум. Пример за това е епизодът при скалата, решен в точно градиран пластически и психологически ритъм, с психологически разработени паузи, разкриващ драматичните душевни движения на героите, безсловесните сблъсъци на различни човешки воли и помисли.

Естествено, не навсякъде Захариев е съумял да издържи на собствените си принципи. В някои епизоди ритъмът е излишно, неоправдано разтег-

Григор Вачков (Банко) в кадър от филма



нат. Втората част на филма е претоварена сюжетно, изпъстрена е с повече ритуални знаци и значения, но е загубила от точността и силата на художествените си внушения и на идейната си кулминация.

Над всичко това обаче се налага изчистената, строга стилистика на филмовата творба, в окрупнени и естетизирани, но едновременно осезаемо достоверни форми. Форми, чиито смисъл и съдържание ни отправят към чистите белези на един хармоничен, български природен свят, в който вечното и преходното съжителствуват в особен жизнен ред. С това филмът „Мъжки времена“ напуска рамките на уникалната, частна история с романтично приповдигнат финал и се превръща във философска драма на пробуденото съзнание. Авторският поглед е определено дистанциран, обективизиран. Това е внимателният и заинтересован поглед на съвременник със сетива и чувствителност, различни от представените, но издаващи потребност от пълнота, естественост и пълнокръвност на емоционалния и духовния живот.

Именно поради това историята от „Мъжки времена“ е не само пречистваща и съзерцателна, ритуална и нравоучителна. Тя е достойна за сверяване на нравствените и духовните мерки, с които днес измерваме себе си, човека, света.

„МЪЖКИ ВРЕМЕНА“ — български игрален филм, производство на СИФ, 1977 г. Сценарист — Николай Хайтов, режисьор — Едуард Захариев, оператор — Радослав Спасов, художник — Ангел Ахрянов, композитор — Кирил Дончев. В ролите: з.а. Григор Вачков, Мариана Димитрова, Павел Попандов, Велко Кънев, Никола Тодев и др.

„Петимата от РМС“

ВЛАДИМИР МИХАЙЛОВ

Струва ми се, че нашата телевизия отдавна беше в дълг към обаятелните образи на петимата загинали членове на ЦК на РМС — Йорданка, Лиляна, Сашо, Свилен и Малчика. Книгите, поемите и стихотворенията, написани за тях, едва ли могат да дадат онова, което визуалната представа ще наплати за години напред. Кой друг ако не телевизионният екран е в състояние наистина внушително да доведе до сърцата на младото поколение светлия пример на младежките ръководители? И то да го доведе на основата на милионен прякоkontakтен „тираж“! Разбира се, телевизионни филми за антифашистката съпротива сме правили, но филмите ни за определени исторически личности са все още твърде малко. В такъв смисъл заслужава да отбележим определения принос на сценаристите и режисьора за избора на темата и за нейното, нека общо го кажем, умно и културно претворяване. Съвременната младеж не обича назидателните уроци и само тази предпоставка ни е достатъчна, за да разберем трудностите пред колектива на петсерийния тв филм „Петимата от РМС“.

Първата реакция на дидактичността би било да се направи занимателен, приключенски филм. Още повече че и животът, и смъртта на петимата от РМС, и практиката на телевизионното ни кино предлагат богати възможности. От това, което видяхме обаче, личи, че тази перспектива е оставена на по-заден план. Авторите

Иван Радоев, Славчо Дудов, Владислав Икономов, който е и режисьор, са се старали да изберат друг път. Тяхната позиция между впрочем е пределно ясна и изглежда примерно така: искаме да покажем душевното богатство на тези млади хора, нравствената сила на скромните и мъжествени борци, организатори и ръководители на младежта във времето на мрачния фашистки терор. Такава позиция, според мен, е правилна, доколкото тя позволява не само да се плъзнем по външния слой на събитията и личностите, а да вникнем в човешките стойности. Именно те представляват траен интерес и могат да бъдат актуални и днес. Ето защо абсолютно оправдано е желанието „Петимата от РМС“ да се превърне в духовно послание на ремсистите до нашето време и до нашите съвременници.

Как е осъществена тази интересна задача, като имаме пред вид, че серийният филм е построен върху строго документални факти? Стилното единство е издържано почти деветдесет процента и в петте серии. Десет процента оставям за клонящите към романтизъм визиони, за пригласящата им „обилна“ музика, за редицата самоцелно атрактивни сцени. Впрочем мисля си, че трите примера са едно своеобразно отмъщение на телевизионната природа, загдето е насилена да отиде от едната крайност в другата — от приключенското в мисловно-емоционалното начало. Най-малкото самият филм показва, че атрактивните жанрове в телевизионното кино не са изчерпали своите възможности и могат достойно да служат на редица високоблагородни каузи. Що се отнася до романтичната приповдигнатост, може да се поспори дали пък не е нужна и полезна в случая, но решено ли е веднъж да се върви без нея, не виждам оправдание да се прокрадва тук-таме. Още повече че, да повторим отново, филмът има определен документален характер.

Тъй като за мен наред с духовното послание документалната фактура е може би главното достойнство на „Петимата от РМС“, помъчих се да намеря необходимия ключ за обяснение и организиране на видяното. Жанрното определение „игрален публицистично-документален филм“ беше на път да ме задоволи, когато някъде в предварителните интервюта на Владислав Икономов се прокрадна неговият термин „художествено-историческа хроника“. Това

Сцена от филма. Йорданка (Доротей Тончева) и Лилиана (Сашка Братанова)



ме накара за лишен път да се убедя в неуместността на всякакви категорични определения, но и ме доведе до някои размисли. Трудно се прави филм за известни, дори легендарни личности в документалния материал, за които няма достатъчно данни за възлови моменти от живота им. В същото време трябва да се убеди зрителят, че всичко е истинско, достоверно, дори и да е художествена измислица. Тук съвсем правилно авторите на филма и преди всичко режисьорът са се опрели на самото телевизионно внушение, на доверието, което малкият екран вдъхва с всичко, показано в документална светлина. Умело са съчетани архивни кинокадри, характеризиращи епохата, с игралния материал и в много случаи пресъздаденото действие става естествено продължение на показаната документална сцена. И все пак, когато редуването на документ и художествена измислица не напуска сферата на откровената публицистика, мисля, че е по-убедително, отколкото, когато е потърсена обикновената форма на нормалния игрален тв филм. Понякога моментите на остро публицистично, политическо кино (така е решена например цялата първа част — „Пролог“) конфликтуват с игралните сцени, нарушавайки в известен смисъл целостта на художествено-документалното въздействие

В мозаичната структура на филма единствената обединяваща нишка е като че ли дейността на небезизвестния шеф на полицията Гешев. По принцип това противоречи на широко разпространеното схващане за тв филмите като за сюжетни филми. Но в конкретния случай фактите са наложили и изключението. Т. е. създателите на сериите не са искали да допуснат никакви авторски волности и са пръснали известните им достоверни исторически събития из целия филм. Дейността на всеки от петимата не е систематизирана в отделна серия и това навярно разрушава завършеността на образите им, но, от друга страна, позволява да се преплитат много сполучливо личните съдби с обществените борби на фона на тревожната епоха. Така действието в „Пролог“ се развива преди нападението на фашистка Германия над СССР и разкрива годините на възмъжаване и включване в борбата на петимата. Втората серия обхваща зимата и пролетта на 1942 г. и е свързана със съдбата на ин-

Кадр от филма „Петимата от РМС“. В центъра Свилен (Андрей Аврамов)

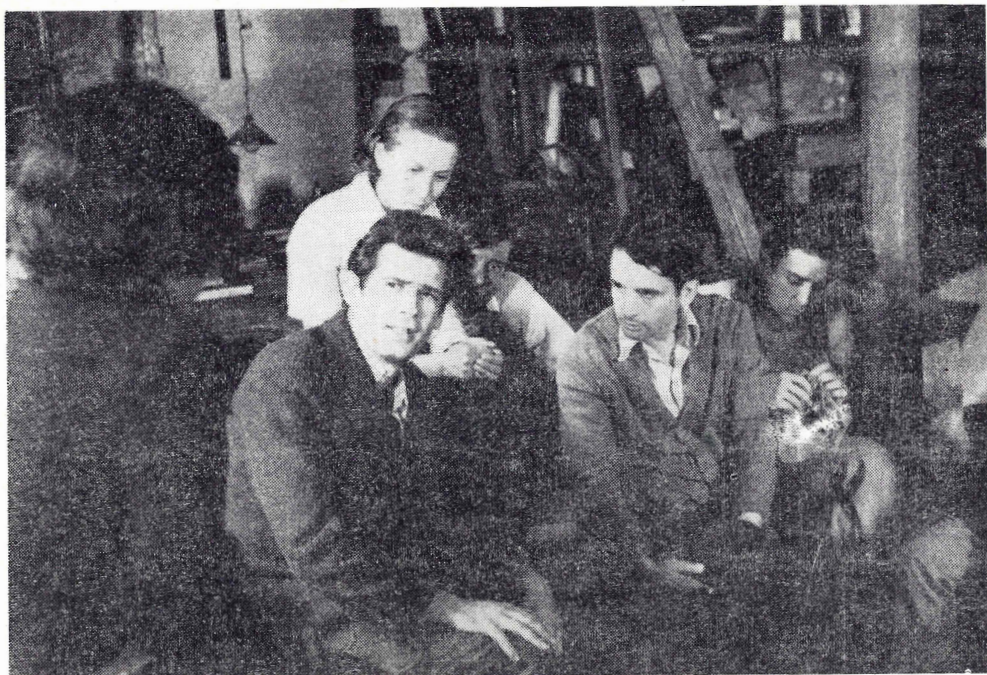


тернираните в концлагера „Свети Никола“ Йорданка Николова и Лиляна Димитрова. В третата серия е показана дейността на Малчика след директивата за засилване на въоръжената борба на партията и РМС. В четвъртата серия на базата на партизанското движение (1943—1944 г.) се проследява дейността на Свилен Русев. В последната серия е кулминацията на борбата и героичната смърт на Александър Димитров, Йорданка Николова и Лиляна Димитрова.

Както виждаме, получава се една широка и богата картина на развитието на революционното движение. В нея обликът на петимата се откроява не като изключителни герои, а като талантиливи младежки ръководители. Освен това мозаичната структура на филма е позволила на авторите в по-голяма степен да изразят своя поглед върху хората и събитията, да покажат преклонението си пред п. д. и делото на ремсовите функционери. Тази директна намеса на създателите на филма се изразява в цялата нагласа на филмовото действие, но и в текста зад кадър, в предупреждението, че образите на петимата няма да се възкресяват, а ще се търси духовната им реалност. Владислав Икономов, за когото „Петимата от РМС“ е трета поредна проява в телевизията (след „Нефт“ и трите серии от „Произшествие на спящата улица“), този път е намерил най-верния тон да защити творческата си задача. Самата конструкция на петсерийния филм, с преплитането на документални и игрални моменти, с атмосферата на реална достоверност и духовна извисеност е преди всичко завоевание.

Според изискванията на документалната структура на „Петимата от РМС“ за главните роли във филма е трябвало да бъдат ангажирани неизвестни актьори или непрофесионалисти. Както, да кажем, постъпи Борислав Шаралиев с избора на своите изпълнители за „Записки по българските въстания“. Владислав Икономов, изглежда, е решил да заложи на друга карта. Да използва богатия професионален опит на известни млади актьори и чрез тяхната популярност и личен чар да наложи в съзнанието на младото поколение още по-отчетливо образите на петимата загинали младежки ръководители. Рискът тук е прекалено познатите актьорски лица да не отклонят вниманието по посока на типажа, с които сме ги свързвали досега от екрана. За щастие експериментът е минал успешно и може да се каже дори, че голямата сполука на филма е именно в актьорското пресъздаване на главните образи. Те се възприемат с интерес, даже бих казал, колкото и да е странно това, с документален интерес и несъмнено излъчват притегателната сила на незабравимите ремсисти.

От актьорските постижения на първо място безспорно е това на Доротея Тончева като Йорданка Николова. Отдавна не сме виждали на екрана актрисата толкова „събрана“, съсредоточена, с такова внушително присъствие. Тя е успяла да пресъздаде в образа на Йорданка силната, вярващата жена, осмислила и насочила правилно своя живот. Потърсила е и допирни точки със съвременността, като е заложила в интерпретацията си твърде много на днешната възприемчивост на зрителите. Т. е. пред нас е изправена енергична и решителна съвременна жена, която не е изключение, а като че ли прототип на една от многото силни личности, възпитани от социалистическото общество. Стефан Данайлов в името на историческата достоверност и на цялата стилистика на филма се е отказал да предаде образа на Сашо Димитров с привичната си „красивост“, романтична приповдигнатост и мисля, че е успял. За Свилен Русев актьорът Андрей Аврамов е тръгнал от външната характерност на героя си, но чрез намерените детайли на един уреден и дисциплиниран до педантичност човек той е съумял да се извиси до търсеното вътрешно богатство на смелия професионален революционер. При Сашка Братанова не е стоял



Сцена от филма „Петимата от РСМ“. В центъра Сашо (Стефан Данаилов), Йорданка (Доротей Тончева) и Малчика (Михаил Ботевски)

въпросът за външната прилика, и, изглежда, това е помогнало тя да съсредоточи успешно всичките си сили в разкриването на слънчевия, обаятелен характер на Лиляна Димитрова. Михаил Ботевски е единственият непознат за широката публика актьор, но неговият Малчика, въпреки известна монотонност в актьорското изпълнение, се налага на вниманието ни с простотата и човечността на своето поведение, с моралното превъзходство на младия ремсисист при мъченията в полицията. Актьорският „образ“ на „Петимата от РСМ“ няма да бъде пълен, ако не споменем и участието на Васил Михайлов в ролята на Гешев. Той е открил „своя“ полицай и успява да ни го демонстрира безупречно и по новому, макар че в съзнанието ни все още стои твърдо загнезден образът, пресъздаден от Георги Черкелов.

В началото стана дума за духовното послание, което носи „Петимата от РСМ“ до днешната младеж. Ако се опрем на цялостното внушение на филма и на актьорските постижения, можем в заключение да се надяваме, че посланието няма да отмине сърцата на младите хора в нашата страна. Има реална възможност то да прескочи и отвъд границите. . .

„ПЕТИМАТА ОТ РСМ“, български телевизионен петсериен филм, 1977 г. Сценаристи — Иван Радоев, Славчо Дудов и Владислав Икономов, режисьор — Владислав Икономов, оператор — Крум Крумов, художници — Иван Апостолов и Мария Деничина, музика — Кирил Цибулка. В ролите: Доротей Тончева, Сашка Братанова, з. а. Стефан Данаилов, Андрей Аврамов, Михаил Ботевски, з. а. Васил Михайлов и др.

„ТРУПАТА“

ЕЛЕНА ВАСИЛЕВА

„Трупата“ напълно се вписва в характеристиките на един тип филми — „динозаври“, чието съществуване като че ли започваме да забравяме. Богато, сложно, многоизмерно произведение. Филм-позиция. Единна система от възгледи върху историята, политиката, културата.

По своя обхват това е филмов епос — нашироко, задълбочено, на няколко нива възпроизвежда събития от близката история на Гърция (1939—1952 г.), оформени от времето в своеобразен драматичен епизод. По отношението си това е полемика: с политиката, културата, историята. В цялост — завършена художествена структура. С основен градивен момент — концепцията за историческото време като процес.

Осмислянето на филма, който ни предлага гръцкият режисьор Теодорос Ангелопулос и целият творчески ансамбъл от неговите създатели, предполага време. Изисква готовност за нов прочит. (А всеки един неизменно внася елемент на дистанция — различни акценти, връзки, поанти.)

Като отчитам цялата трудност на едно детайлно разглеждане на филма, което е и предположение за висок градус на мисловен контакт с него, схващам, че в случая е налице една характерна особеност, отреждаща на „Трупата“ по-специално положение в поредицата произведения от споменатия по-горе тип. Във филма формообразуващите принципи са в еднаква степен и смисловообразуващи, и идеологически. Ще се опитам да предложа един най-общ прочит на „Трупата“, който следва главните им посоки.



Сцена от филма „Трупата“

ПОЛЕМИЧНО ИЗМЕРЕНИЕ

В свое изказване Ангелопулос споделя, че един от стимулиращите моменти в неговата работа е въвеждането на план-епизода, който позволява синтезиращо описание на пространството, включило цялата временна област зад кадъра.

В „Трупата“, а това се отчита нееднократно в различни критически отношения към филма, е налице едно отсъствие — Гърция от 1952 до 1974 година (създаван на границата на последната военна диктатура в страната, хванал част от времето ѝ, филмът е и своеобразно свидетелство за нея). Историята тук присъства като завършен цикъл от политически събития — от една по същество фашистка диктатура, каквато е тази на Метаксас, предшествувала световната война, до друга, аналогична диктатура — на Папагос — поставила край на вътрешните размирици и Гражданската война.

Възпроизвеждането на политическите събития във филма следва логиката на една концепция за обратимостта на времето. Класическа концепция. Но не на времето изобщо, а тъкмо на историческото време. По-скоро своеобразната повторемост при дадени условия на определени негови политически, социално-психологически, културни модели и отношения. Те не се анализират. Приемат се като доказана историческа даденост, за да дадат простор на целенасочено по-лемично разгръщане — установяването на най-основните характеристики, атакуване на резултатите от всички ония условия и вътрешни предпоставки, които позволяват периода на повторение на двата политически модела: военната диктатура и окупацията. Тяхната подтискаща, задържаща, деморализираща сила и функция. Атакуване от гледна точка на историческия прогрес, схващан като социалистическа революция, която носи други тенденции,

политически образувания, взаимодействия. Революцията като излизане от очертаната елипса на обратимостта.

В плана на политиката филмът визира трите военни диктатури в Гърция, германската окупация, намесата на великите сили Англия и Съединените щати, вътрешните процеси на страната от края на войната насам. В социално-психологически план — схващането за националното като надкласова хармония. В общокултурен — митологичната нагласа и романтичните постановки, които представляват алиби на изостаналостта.

Разгръщането на полемичните нива във филма следва едно панорамно гледище — отвътре навън, което създава план-епизода в пространството и времето и позволява на авторовата позиция да се разкрие като процес на естетическото самоосъзнаване, тръгнал от формирания модел на историята, за да се положи отново в историята. Осмислянето на полемичния слой в случая трябва да извърви същия път, отчитайки, че зад скоби стоят всички ония събития, които не са демонстрирани във филма, но които логично ще се „навържат“ на неговата временна ос.

В „Трупата“ Гърция от 1952 година присъствува зад кадър. Там, където стои единното авторово отношение.

АНАЛИТИЧНО ИЗМЕРЕНИЕ

В „Трупата“ историята е текст. Разновременна цялост от текстове. Личнейно подадени и раздвижени, за да влязат в по-сложни взаимоотношения, обрати, застъпване.

Най-старият е митологическият. Следва почти изцяло контурите на мита за кървавите родови връзки на Атридите. Представлява неизменна част от културната гръцка история. Завършен, отдалечен зад рамките на историческото време модел. По своята митологична природа унищожава времето и цели да установи универсалността на родовите отношения. (Във филма той е сплетен с разклоненията на конкретния разказ — пътуването и перипетиите на актьорите от трупата — привидно се покрива с него, за да изпълни своето предназначение на отчуждаващ елемент.)

По-новият е театралният. Текстът от пиесата „Голфо пастирката“, асоцииращ се с определена национална традиция и типология, чиято цел е да неутрализира времето. Оттам и породените от него социално-класови противоречия, конфликти, антагонизъм. Да ги мистифицира в едно наивно, загубило реални основи и покритие схващане за историята и нацията. И за културата. (Вече на друго, театрално ниво „Голфо пастирката“ взаимодейства с повествователния пласт на филма: разминава се, пресича митологичния текст и сплетения с него разказ за „пътуването на комедиантите“. Отново — своеобразен отчуждаващ елемент, предназначен да следва онова движение, което представлява „обръщането към залата“.)

Третият текст е документът. Конкретните политически събития — диктатурата на Метаксас, обявяването на войната, германската окупация, освобождението, политическите мишинации, довели до Гражданската война, диктатурата на Папагос. Той присъствува като последователен ред от факти. Оформя се като сюжет. Върви паралелно с другите от началото до края. Обратим ред от исторически факти.

Тези текстуални линии във филма създават коловозите на епическото време, в което се простира неговото действие. Епическото време — историята като минало, миналото като отдалеченост, завършеност. Контрапунктно градиращи една върху друга, тези линии чертаят различните плоскости на значения, които тръгват от една точка, разминават се в пространството, за да се съберат

отново в една точка — момента, когато митологическият, театралният, политическият текст съвпадат — и отново да тръгнат в пространството.

Чрез своя филм създателите на „Трупата“ заявяват епично мислене, което на друг стадий и в друга художествена сфера развива Брехтовите принципи, обогатени в диалог с националните традиции и постиженията на световното актуално кино.

ОБРАЗНО ИЗМЕРЕНИЕ

Образната система във филма се гради в съпоставката на две основни стилистични фигури: груповия портрет, хванат в движение, в по-сложна конфигурация на фона на масовата сцена и портрета-символ.

Веднъж групата на пътуващите актьори се схваща като неразделна част от народния елемент, поставен от историческите събития в конфликти, взаимоотношения, движение, което дублира пътуването на трупата. Още веднъж групата е третирана като затворена система, отразяваща по своеобразен начин характеристиките на политическия модел — преобразуването на силите и отношенията, създаването на антагонистични ядра, които разбиват единния групов портрет и оформят друг, класово-политически. И трети път групата излиза като естетическа формула — взаимодействието на всеки един от актьорите с ролите, които трябва да изпълнява на театралната сцена.

Сцена от филма



Във филма всички герои са исторически. Но авторовата позиция ги градира и акцентира. Героите, които са портретувани поотделно, се свързват в две големи групи: носители на поуката от историята и герои-символи.

Сред първата категория герои отчетливо се изразяват три фигури: бащата, Електра, Пилад. На всеки от тях е отреден голям словесен монолог. Бащата свидетелствува за националната катастрофа от 1922 година в Мала Азия, събития, които остават извън полезрението на филмовото действие. Електра — за трагическия завършек на освободението. Пилад — за края на Гражданската война. Поуки, които героите носят като съдба.

Създаването на образите-символи е също фигурално и следва една смислова и пластична композиция на вътрешно триединство. Поетът-революционер, носещ „травмите на революцията“, новият Орест, който влиза в редицата на пътуващите актьори през 1952 година и носи младостта и надеждата, се събират в един централен образ-символ. Орест. Образът на вечната, величавата, неизменната революция.

„Трупата“ е филм, в който историческото време минава като диалектически процес. Филм — знаков образ на историята.

„Т Р У П А Т А“ — гръцки игрален филм. Сценарист и режисьор — Теодорос Ангелопулос. Оператор — Гиоргос Арванитис. Музика — Лукеанос Килайдонис. В главните роли: Ева Котаманиду, Вангелис Казан, Алики Георгули, Стратос Пахис, Мария Василиу, Петрос Заркадис и др.

ЗДЕНКА ДОЙЧЕВА

ЛЮДМИЛ ДОНЧЕВ

Творчеството на Зденка Дойчева е неотделимо свързано с българското анимационно кино. Ведно с н. а. Тодор Динов, Христо Топузанов, Радка Бъчварова тя е една от първоначинателите на родната ни анимация. Но и неин ревностен строител в пътя ѝ напред. Тя е фигура, без която нашата анимация би загубила част от своя хумор и критически патос, от любовта си към човека и човешката мъдрост, от стремежа си към духовно и нравствено самоусъвършенствуване чя хората.

Нейните филми са всред най-популярните и обичаните от публиката. В творческия ѝ актив се числят 19 филма, повечето от които са носители на множество награди от международните фестивали в Кан, Виена, Корк, Единбург, Техеран, Кембридж, Манхайм, Аделаида, Венеция, Хихон. Билбао, Оберхаузен.

Без да бележат едно непрекъснато възходящо развитие, те винаги издават нейните пристрастия и предпочитания. Тайната на популярността на филмите на Зденка Дойчева надали трябва да търсим само в проблематиката им; тя се крие в нейния подход към човека — хуманистичен, ярко демократичен и ведно с това настъпателно-толерантен, закачлив. В характера на нейното творчество лежи всечовешката жажда към веселие, зрелищността на живота. Живота като приятна, иронична игра, в която всички ние се учим от своите грешки, преодоляваме ги, ставаме по-добри към всички люде. А и самите ние се усъвършенствуваме нравствено, закаляваме се в ковачницата на древния бог Хефест, излизаме нравствено обогатени от приятните приключения на духа.

Първия си филм „Мишок и молив“ (1958) Зденка Дойчева осъществява съвместно с Радка Бъчварова, Би могло да се каже, че той разглежда темата за влиянието на изкуството върху всекидневния живот. Мишокът иска да изгрсе молива, а той го моли да направи последната си рисунка. Тая рисунка, осъществена от молива със смел замах, е една закръглена котка, която се събужда за живот. Тя настръхва, гъне се върху блоковия лист, като че след миг ще излезе от него и ще скочи върху мишока. Изплашеният мишок избягва, а моливът е спасен от творението си.

Тая малка притча за силата на изкуството носи някои особености, които след това намират развитие в творчеството на Зденка Дойчева. Това проличава още в първата ѝ самостоятелна творба „Малкият водолаз“ (1960), художник Ст. Дуков.

Темата на филма е желанието на човека да помогне в беда, да даде навременна помощ на онзи, който се нуждае от нея. И ето, малкият водолаз смело се гмурка във ваната, която по силата на фантазията се превръща в морско дъно. От реалното се влиза направо в сферата на илюзиите. Смесването на ежедневието, мечти и желания е един от обикнатите похвати на Зденка Дойчева. По-късно ще се срещнем с него и в други нейни филми: „Пакостникът“, „Недовършения“, „Рибарят“.

Съчетанието на действителния с въобразяемия свят на малкия герой прави произведението по-многопластово и задълбочава неговия хуманистичен патос. Характерът на рисунката (меки извивки, закръгленост) ни приобщава по-лесно към

света на фантазията: ето това е илюзия, но нека я приемем по-незабелязано и с готовност.

Малкият герой от „Малкият водолаз“ е преди всичко жертвоготовен. Зденка Дойчева акцентува предимно върху това качество, затова други негови черти остават на втори план. Характерът е незавършен за сметка на случката.

Следващата творба на Зденка Дойчева като че ни отвежда в друга посока. „Футболната топка“ е филм за силата на масовите психози. Той не е само разказ на една история — футболният мач е повод авторката да изкаже тревогата си за опасната възможност да се отприщват социално-негативни страсти. Рисунката в този филм е може би по-неопределена в сравнение с предишния (худ. Ст. Дуков), но тук същността на психологическото явление е и по-общовата. Налага се публицистичността.

Рисунката във филмите на Зденка Дойчева следва определена закономерност: когато във филма се налага характерът, рисунката е по-жива и индивидуализирана (например в „Петьо, черният пират“, худ. Ив. Веселинов), а когато на преден план излиза случката като повод за размисъл, тогава в рисунката преобладават по-общи черти на разглеждащото явление.

Самата Зденка Дойчева е усетила разликата между тия два начина на художествено внушение. Затова в следващия ѝ филм „Не ги надувайте“ (1963) нейното внимание е насочено към създаването на характер. Тя развива характер, който се превръща в основа на събитието, присъстващо винаги в нейните филми, а в рисунка (худ. Кр. Мерджанова) търси обществените измерения на явлениято и опасността от него. Социалната критика на авторката спрямо такива обществено-негативни прояви, като лицемерие, угодничество, мижитурщина и кариеризъм, се открива недвусмислено в намирането

на точен пластичен еквивалент на характера. Характерът като че сам гради себе си. Авторката проследява неговото развитие, като влага своята оценка.

Зденка Дойчева използва направеното откритие в следващия си филм „Двата полюса“ (1963). Тук тя изцяло е разчитала на характеристиките. Мечето и пингвинът са на полюса и чрез колорита и линията на рисунката (худ. Милко Диков) авторката е успяла да направи живи техните характери. Но акцентирайки върху нюансите на характера, тя забавя темпоритъма на разказваната история. Изводът остава неподкрепен от действието на героите. Шегите на географията правят от филма малък, приятен анекдот от ученическите години, но нямат социално покритие, което, както видяхме, е необходим компонент при намиране пластическия образ на характера.

Затова закономерно е появяването на следващия филм на Зденка Дойчева, който се крепи изцяло върху един характер — тоя на пакостника от едноименния филм („Пакостникът“ — 1964, худ. М. Диков). Пакостникът върши злини, и то такива, че животните, населяващи детските приказки, решават да го обуздаят. След редица перипетии, родени от живия и бурен характер на пакостника, той е символично заловен на края в импровизираната от животните клетка. И тук отново се смесват реалност и фантазия, за да може да придобие съдържанието многоплановост. „Моите филми са без строго адресирана аудитория — казва Зденка Дойчева. — Има един пласт в детския анимационен филм, който е поучителен и за възрастните. И в т. нар. сериозен филм, във филма за възрастни, има един пласт, който е близко до детските възприятия. За децата поуката е една, за възрастните — друга, по-сложна. Като в притчата.“

Това изказване ни дава ключ за разбиране на следващия филм на

Зденка Дойчева — „Петьо, черният пират“ (1965). Отново съчетанието между реалния и въображаемия свят определя синтеза на характера на Петьо. Той е подобен на герой от приказките, но в действията му се акцентира и върху чисто социалните значения на неговия характер: ето че опасността може да дойде и оттам, откъдето най-малко сме я очаквали.

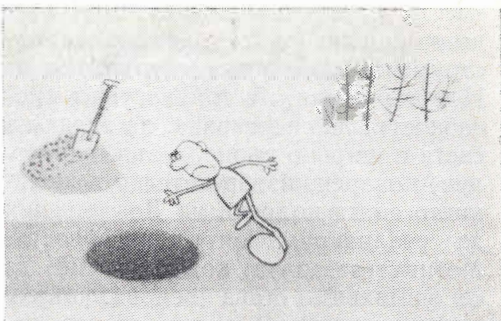
Какво обуславя появата на един неравен като постижение филм в творчеството на Зденка Дойчева като „Гравитация“?

Най-напред стремежът да бъде използван характерът на много нива. Тук на него се гледа не толкова като на ядро за развитие на сюжета (първопричинител на това развитие). Той е акцентуван по-скоро от гледна точка на публицистичността. И затворникът, и пазачът са любители на футбола. Следствие на общата си страст те са вече близки помежду си. Тя ги прави равни. Т. е. когато изостави развитието на характера като основа на сюжета, Зденка Дойчева веднага насочва своето внимание към характера като стойност на обществени добродетели или недостатъци. Затова и типажът има по-индивидуализиран характер (худ. Иван Веселинов).

Освен това филмът „Гравитация“ се стреми към едно широко разбиране целите на анимационното изкуство като изкуство с обществено-идеологическа насока.

Нека се върнем малко назад и си спомним филма на Зденка Дойчева „Футболната топка“. Темата за опасността от масовите психози там беше разработена публицистично. В „Гравитация“ тя е разработена камерно, т. е. режисьорката третира определена тема на различни нива. Вече не цялата футболна публика е в обсега на вниманието ѝ, а само затворник и пазач като нейни представители.

Тая своеобразна конвергентност в творческото развитие на режисьорката ще даде своите зрели плодове.



„Дупката“

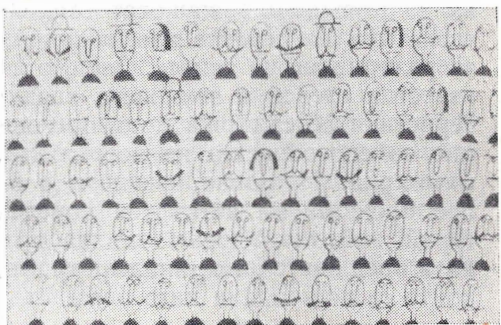
Това ще става винаги тогава, когато се съединят в една точка детайлното разработване на отделния характер и съчетаването му с обществено-плодотворна идея.

Във филмите си „Дупката“ (1966) и „Недовършения“ (1966) Зденка Дойчева като че се придвижва към този синтез. Тя ще го осъществицялостно в „Аквариум“ (1973).

„Недовършения“ е единственият филм на режисьорката, в който тя ползува изрезкова техника (всички други нейни филми са рисувани). Недовършеният на рисунката герой остава без уста. (Припомняме си закръглената котка, която беше изрисувал моливът в „Мишок и молив“, за да подкрепим тезата си за конвергентността в творческото развитие на Зденка Дойчева в цялост.)

Другият герой, Довършения, се

„Дресура“



смее, говори с приятен тембър, сменя един след друг музикалните инструменти, преследван неотлъчно от Недовършения. А той, изгубил способността да се усмихва, да гледа на света с широко сърце, е зъл, завистлив, коварен, изобретателен в желанието си да попречи на Довършения да реализира своите способности. Мотивът за „онзи, който не умее да се усмихва“, става основа, върху която авторката прави своите вариации, осъществявани с лекота. Новите прояви на Недовършения си съперничат с остроумните гегове при разгръщането на разказа. Но тъй като цел на авторката е било осмиването на социалното явление, характерите до известна степен са конспективни. Така например образът на Довършения е изцяло идеализиран, той съчетава в себе си всички възможни добродетели. И обратно — Недовършения е по-лош, отколкото би могъл да бъде човекът. Тук Зденка Дойчева търси хиперболата, защото характерът ѝ служи за добра пластическа разработка на една социална тема. Затова и рисунката, и движението имат „идеален“ характер, те са до известна степен персонификации на „порок“ и „добродетел“ (худ. Г. Симеонов).

Същото е и във филма „Дупката“ (1966, худ. Д. Донеv). Всеки герой, който режисьорката с лекота въвежда, е до известна степен персонификация на тезата. Затова тя не успява да се добере до адекватна звукова характеристика на образите, която в „Недовършения“ беше многообразна и ефективна. Но може би ние трябва да потърсим в звуковата характеристика на героите изобщо начин за разкриване на темата. Защото до известна степен в звуковата характеристика се съдържа предупреждение за способността на човека към мимикрия. И затова изненада е за нас проявата на четвъртия пореден герой, който най-после запълва дупката пред очите на останалите трима, които са пострадали като него.

Отличава се хуморът на тия два филма. В предишните филми на режисьорката той беше приятно съпътствие на героите. Сега обаче хуморът придобива социална острота. В себе си той крие сатирични нотки. Това е и нов начин за развиване на темата. Тоя хумор, социално обогатен, ще се явява неизменно в следващите филми на Зденка Дойчева.

Във филма „Рибарят“ (1967) тази багра е твърде бледа. Филмът има характер на етюд. Зденка Дойчева подлага на присмех самохвалството. По време на риболов рибарят сънува чудесии, а когато си тръгва, в кошчето му има само една малка рибка. Но чрез забавните сънувани истории Зденка Дойчева ни предупреждава, че от тази малка рибка ще се роди голямата риба в разказите на рибаря. Тук режисьорката прибегва до вътрешния монолог. Той е осъществен в повествователен монтаж — какъвто е изобщо монтажът в нейните филми, — с редуване сънищата на рибаря и действителността. Движението е със забавен характер, както това става в съня, рисунката е с мек контур (худ. Д. Томов).

Като се доближава до общочовешката тема — самохвалство — Зденка Дойчева изоставя острия хумор от „Дупката“ и „Недовършения“. Сега той е само лека игрива закачка. Със своя незлобив хумор „Рибарят“ ни напомня характерите, както още Теофраст ги е разглеждал, но с богатство на фантазията, със сплитане на реалност, мечти и желания.

Донякъде етюдно е изграден и следващият филм на Зденка Дойчева „Патицата“. Тук темата е социално ангажирана и поради това в хумора преобладават гротескови акценти. Докато се събере ловната дружинка, обикновената патица се превръща в неземно чудовище. И когато най-сетне всичко е готово за тоя гигантски лов, нуждата от него отпада — лисицата е изяла патицата. Осмян е патетизмът, надутата

героическа поза, зад която се крие некадърност и страх. Затова ловците са скроени по един калъп, а патицата — е по-индивидуализирана. В „Патицата“ режисьорката избира „източения“ типаж (худ. М. Диков). Тя прави и опит за по-разнообразно използване на звука, което ще ѝ се удаде вече в следващите ѝ филми от 70-те години. Тя например успява да преодолее известни драматургически слабости на сценариите чрез оригиналното използване на най-подходящия звук.

Нека си спомним филма „Страст“ (1971). На пръв поглед всичко е съвсем безобидно. Но манията към играта на табла взема постепенно застрашителни размери. Това Зденка Дойчева показва чрез контрапункта между шепота на двамата табладжии — те като че са в кафене — и образа на един звуково изведен всемирнен потоп. Светът като че е кафене — смее се ведно с нас авторката, — но всяко кафене е неспасяемо при един потоп, независимо от какъв характер. Критиката на авторката е осъществена със строг и безкомпромисен хумор. Хумор, който не дава надежда на героите. И той е предупреждение към социалната съвест на зрителя.

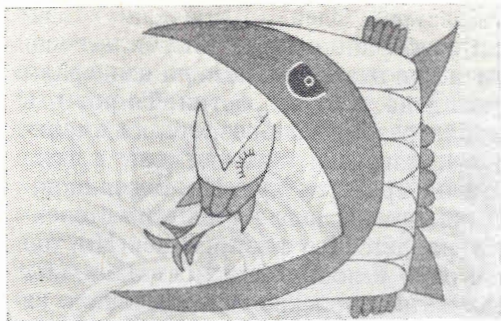
Тя продължава темата си за отговорността на личността и във филма „Барут“ (1972, худ. М. Диков). Безотговорността на героя се предава чрез юнаковидни възклициания — израз на неосъзнато отношение към явлението, в което той взима участие. Филмът потвърждава нашето усещане за опасност — геометризацията на рисунките, отсъствието на меки, закръглени линии, неритмизираният характер на движението подсъзнателно ни довеждат до развързката: героят не успява да опази барута.

А в „Дресура“ (1970) тя ползува дори скороговорка. „А не а, това е“, казва лъвът, след като избива пистолета от ръцете на дресьора. Чрез организацията на звука във филма

„Дресура“ Зденка Дойчева показва разбирането си за многопластовостта при възприемането на един филм и от деца, и от възрастни. Тя постига това чрез многообразието на характера, изграден чрез звукови и пластични средства (худ. Ив. Веселинов). Дресьорът е лош — това е на степента на детското възприятие. Но той не само е лош. Жестокостта му има социална окраска, тя е отсъствие на понятие за дружба. В дресьора и неговото отношение към лъва има един специфичен „расизъм“. Именно демагогският характер на дресьора е изобличен с това „а не а, това е“, звучащо като „кой каквото е дробил, това ще сърба“.

„Аквариум“ (1973, худ. В. Минчева) е филм със стратегическа позиция в творчеството на Зденка Дойчева.

В него режисьорката отново върви по линията на изграждането на характери. Всяка фигура на дъното на аквариума е с лаконично и точно поднесена характеристика — пластическа, звукова, динамическа. Малката риба, октоподът, красивото цвете имат свой аналог в действителността. Те са характери, които се превръщат в метафорични образи чрез притчата. Търсейки метафората, режисьорката избягва от анекдота, който всъщност само донякъде е ядро на характера. Защото този характер възниква вследствие натрупването на множество анекдотични прояви на индивидуалния характер в действителността. Чрез неговото метаморфозирание Зденка Дойчева се отскубва от евтиния ефект. Тя успява да обедини в сложен синтез острия социален критицизъм, философичността, фолклорното начало (малката риба — голямата риба) и строго индивидуалните прояви (серенадата в „Любовна песен“). А от пресичането на много закономерности в една структурна точка според Лотман се получава многопластовост и универсалност на художественото произведение.



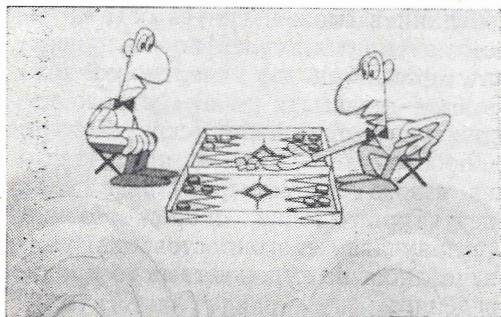
„Аквариум“

Но наред с това режисьорката постига едно ново качество във филма си „Аквариум“. Дълбочината на социалния разрез е не само достигане до комичното, а и в определена степен отричане на грозното чрез сардоничен смях и елиминиране на отблъскващото, уродливото, на мимикрията и социалното лицемерие. Това е, бихме казали, своеобразен „черен хумор“.

Той ни отвежда към термина с к а з.

Сказът ползува анекдота, зад който обаче стои натрупан социален опит, съчетан с предпазливост и прикриване. На това се дължи забавеният ритъм на отделните новели в „Аквариум“. А всъщност не е ли това гъвкаво ползуване на т. нар. „вътрешен монолог“. В него, с к а з а. хуморът, иронията, сатирата са само възможност да се покаже едно ирационално съдържание, базирано на

„Страст“



натрупване в общественото съзнание на неправомěrности от социално естество. Достигането на Зденка Дойчева до с к а з а е закономерно. То е плод на нейните настойчиви търсения в областта на развитието на характера, на умелото експериментирание в областта на звуковата характеристика на образа на анимационния филм, на търсенията ѝ в областта на съвременната тема. И не на последно място на спора със зле разбрания „анекдотизъм“ и безцелен хумор.

Във филма си „Хороскоп“ (1974, худ. Ст. Десподов) Зденка Дойчева продължава търсенията в областта на характера, без обаче да придвижи напред откритията си и сатирата на обществените недъзи. Става въпрос не за пластическата и динамическата характеристика на образите във филма — тя е великолепна, — а за отслабване на една от закономерностите: социалната критика.

„Хороскоп“ е доказателство за неизчерпаемия интерес към човека и неговия живот. Блестящият хумор на авторката предизвиква нашите admirationи. Но намерението ѝ да осмее някои вредни социални явления и навици като хороскопията остава извън екрана. А на екрана се срещаме с 12 блестящи етюда на тема „слабости на човешкия характер“, изпълнени с пределна прецизност, добродушен хумор. Но критика на явлението няма. Донякъде в етюда за зодия „Риба“ присъствува незлобивата насмешка на режисьорката, но в етюда „Везни“ надделява умиленето. Във филма има много топлота и стремеж да се посочат някои недъзи в човешкия характер, но в социална сатира той не се превръща.

Аналогичен донякъде е случаят и със следващия, последен засега филм на Зденка Дойчева „Комикс“ 1975, худ. Ц. Куюмджиева). Любовта на Джени към Джони, коварството на Чунг, пищната благосклонност на Лейла, хепиендът — всичко се движи

по линията на пародирването на сходното явление на Запад. Още повече се подсилва това впечатление от факта, че ползуването на рекламата е структурно идентично с тоя познат маниер на западните телевизии. Увлякла се в изобретателното разказване на историята и в иронизирането на определени стереотипи, Зденка Дойчева не е надмогнала ограничеността на сценария (сц. А. Вагенщайн) въпреки неговата забавност. Тя се е стремилa да осмее евтините хватки на пошлата, булевардна литература, но разликата между „пошла литература“ и „сив поток“ (у нас) е съществена. Затова, който не се поддава на „сивия поток“, съотнася филма с явлението „масова култура“ на Запад, а който пък консумира „сивия поток“, той схваща филма като приятно развлечение.

Творчеството на Зденка Дойчева е ценен влог в родната ни анимация. Няма смисъл да изброяваме наградите, които тя е донесла от всички големи международни фестивали.

По-ценно е да видим мястото ѝ в анимационната ни школа със световно реноме, за да разберем, че причините за нейните успехи се коренят в демократизма на нашата култура, в стремежа към все по-голямо изви-

сяване на човешкия дух.

Темата на Зденка Дойчева е една и съща: човешкият характер в различни ситуации, но тематиката ѝ е неизчерпаема: от осмиване на някои човешки слабости („Футболна топка“) до острата дисекция на социалните тумори („Аквариум“). От дискредитиране на анекдотичността във всекидневното съществуване („Рибарят“), до тревогата ѝ за бъдещето на човечеството („Барут“). Нейните филми са наши спътници в напрегнатото ежедневиe с прякото атакуване на отделни чепатости в характера („Хороскоп“), с непримиримостта към душевните язви, проявяващи се във всекидневието („Дресура“).

Майсторството на Зденка Дойчева в намирането на точната пластическа и динамическа характеристика на отразяваното явление, прецизната ѝ работа с рисунката, внимателното и умерено боравене с монтажните дължини придават висок професионализъм на изкуството ѝ.

Ето кое ни кара с оправдано нетърпение да очакваме следващите филми на режисьорката. Защото цялото ѝ досегашно творчество е обещание за нейните почитатели, които не забравят, че „смеейки се, човечеството се разделя завинаги със своето минало“.

СЪВЕТСКАТА КИНОНАУКА

Законът за „методологическата аритмия“

Според него в развитието на научната мисъл — не само изкуствоведческа, но и всяка друга — настъпват моменти, когато на преден план излизат проблемите на методологията и именно те се обсъждат активно и многостранно и следват етапи, в които методологията изглежда ясна и не остава нищо друго, освен да се работи върху нейна основа, получавайки позитивни резултати. Това редуване на етапите в развитието на науката не е ритмично и няма строга вътрешна последователност: оттук и самото название „методологическа аритмия“. Позовавайки се на този закон, бихме могли да констатираме, че съветското изкуствознание в цяло и кинознанието в частност през последните няколко години се намира в период на „методологическо възбуждение“. Но констатацията на факта още не означава откриването на дълбоките и истински причини, довели до този „методологически бум“ в живота на съветското кинознание.

Обстоятелството, че се обсъждат широко и многостранно проблемите на методологията в кинознанието и на неговите раздели, в никакъв случай не трябва да се тълкува като изоставане, недоразвитост или подценяване успехите на съветската киномисъл. Дори беглият преглед на фактите говори, че никога досега съветското кинознание не е познавало толкова стабилно, толкова плодотворно и резултатно развитие в цяло. Никога досега в съветската кинонаука не са се поставяли и разглеждали толкова нашироко и всестранно проблемите на националното и чуждестранното кино; никога досега не са се изявили толкова различни творчески натюрели и не са се обединявали представителите не само на различните поколения, но и на различните националности в многоа националната съветска държава. През последните години не само бе създаден Научноизследователски институт по теория и история на киното при Госкино на СССР, но и осезателно бе доловен резултатът от сериозната му дейност. За краткото време на неговото съществуване той подготви издаването на редица сериозни фундаментални трудове, организира важни дискусии и набеляза пътища за по-нататъшно развитие на съветската киномисъл. Появиха се ценни книги и студии (в издателство „Изкуство“ и на страниците на специализираното списание „Изкуство кино“) по важни проблеми на кинотеорията и развитието на националното и чуждестранното кино.

Едновременно с това не може да не се отчете и едно друго обстоятелство — че съвременният етап от развитието на съветската страна поставя на дневен ред пред цялата наука и пред кинознанието задачата за по-нататъшно задълбочаване в творческата разработка на проблемите както от теоретични, така и от приложно-практичен характер. Изниква въпросът, в каква степен състоянието на кинонауката съответствува на съвременните изисквания и какви са тези изисквания.

В отчетния доклад на генералния секретар на ЦК на КПСС др. Брежнев пред XXV конгрес на партията се подчертава, че на „днешния етап от развитието на страната необходимостта от по-нататъшна творческа разработка на теорията не само че не намалява, но, напротив, става още по-голяма. Нови възможности за плодотворни изследвания от общетеоретичен, фундаментален, както и от приложен характер се откриват там, където различните науки се допират и сблъскват.“ В светлината на тези положения, както и на постановленията на ЦК на КПСС „За литературно-художествената критика“ и „Мерки за по-нататъшното развитие на социалистическата кинематография“ беше проведена плодотворна работа за изясняване на конкретните задачи и за тяхното решаване. Своеобразно отражение на израстването и задълбочаването в спецификата на киноизкуството от страна на съветската научна мисъл е и дискусията, която беше проведена на странците на сп. „Изкуство кино“ в периода на подготовката на XXV конгрес на КПСС. В продължение на една година бяха публикувани статии на Л. Мамотова „Процес и схема“, на В. Баскаков „В лабиринтите на елитарната и масовата култура“, на Е. Громов „Точките на отчитането“, на Е. Вейцман, . . . И социология!“, на К. Разлогов „Материал, проблематика, методология“, на М. Каган „Художествената дейност като информационна система“, които поставяха и разглеждаха проблемите както на комплексното изучаване на киното, така и спецификата на кинознанието като наука и методите за изучаване историята на съветското и чуждестранното кино. Към последните въпроси имат пряко отношение и изследванията на С. Юткевич „Мейерхолд и съветската теория на кинорежисурата“, на Л. Мамотова „А. В. Луначарски и развитието на съветското киноизкуство“, на Т. Селезньова „Теоретическото наследство на С. М. Айзенщайн“, на Ю. Ханютин „НТР, човек, кино“.

както и острополюемичните статии на Л. Козлов „Още един „революционер“ и на М. Ша терникова „Левичарските мистификации на г-н Зимер“.

В хода на тази „задочна“ дискусия се оказва, че в областта на кинознанието има все още твърде много неизяснени и спорни методологически проблеми, известна терминологична неточност и противоречивост, отсъствие на концептуална яснота и на консолидация на всички научни кадри. Тази причина, както и стремежът към реални положителни резултати подтикна редакцията на сп. „Изкуство кино“ да превърне „задочната“ дискусия в „очна“, свиквайки срещи около кръглата маса на видни съветски учени от Научноизследователския институт по теория и история на киното към Госкино на СССР, от ВГИК, Института по история на изкуствата при Министерството на културата на СССР, научноизследователските институти в Ленинград и Киев, Държавната филмотека на СССР и редакцията по теория и история на киното към издателство „Изкуство“.

Още във въстъпителното си слово главният редактор на списанието Е. Сурков изтъкна, че въпреки очевидното израстване на съветското кинознание, дори практиката на „Изкуство кино“ показва и някои нерешени задачи и непостигнати висоти. Така например винаги се изпитва необходимостта от изследвания, в които да се премине на ново изкуствоведческо равнище — от описанието и рецензентската практика към изследване на метода, стила, спецификата на киното като изкуство, актуалните въпроси на стремително развиващия се метод на социалистическия реализъм, взаимодействието на националните кинематографии в рамките на съветското кино, очертаването на процесите в световен мащаб и т. н. Така дискусията в сп. „Изкуство кино“ има не само **общотеоретичен**, но и **практически** характер, защото обхващайки възможно най-широк кръг от проблеми и аспекти на методологията, тя спомага за консолидацията на всички научни кадри от различни поколения и сектори на кинонауката и прокарва пътищата за по-нататъшното развитие на съветското кинознание. Тъй като в хода на обсъждането взеха участие над двадесет видни съветски киноведи, обхванали най-различни страни от съвременното кинознание и засегнали сфери, имащи кардинално и принципно значение изобщо за кинонауката, няма да се ограничим с преглед на изказаните мнения, а ще се постареем да обобщим онези проблеми, които, както ни се струва, могат да залегнат в основата и на нашата киноведческа практика

Комплексният метод — мода или необходимост

В центъра на дискусията по най-общите методологически проблеми на кинонауката застана въпросът за комплексното изучаване на киното, за комплексния подход към него и неговите явления.

Без изказано мнение, че той е предизвикан от очевидното изоставане на изкуствознанието като наука в сравнение с развитието на научното познание изобщо (М. Каган). Бурната еволюция в методологията на естествените науки в средата на двадесетия век и проникването на редица методологически открития в областта на обществените и хуманитарните науки, например в социологията и психологията благодарение на тясната връзка с физиологията, заставят изкуствоведите да огледат „научното си стопанство“, което се оказало изолирано от процесите, извършващи се в областта на другите науки.

В същото време обаче ситуацията в самото кинознание говори не толкова за отделияното на кинонауката с китайски стени от останалите науки, колкото за **взаимопроникването на техните методи в изучаването на филмовите явления**. Една от особеностите на съветското съвременно кинознание се състои в това, че към стария отряд киноведи, съсредоточени около ВГИК и Института по история на изкуствата, се присъединиха много учени, журналисти и критици от близките или сродните на киното области на изкуството и науката. Освен това е явен интересът към киното от страна на социологията, естетиката, философията, литературознанието. . . Под перото на изтъкнати представители на тези науки се появиха немалко изследвания за киното. От своя страна „старата гвардия“ киноведи навлязоха в сферата на философията и психологията, социологията и семиотиката и опирайки се на постиженията на тези науки, се опитаха да **обогалят** теорията на киното.

Този процес на синтезиране и дифузиране интересите на критици и учени от различни области на знанието по отношение на киното в никакъв случай не може да се разглежда като „мода“. По-скоро той **съответствува на самото развитие на киното и във** **висша степен е показателен за търсенията на самата кинонаука**.

Днес повече от всякога е ясно, че киното е и изкуство, и социология, и философия. Днес повече от всякога е ясно, че то **може и трябва** да се разглежда през различни призми, включвайки в методологическия арсенал на кинознанието оръжия, изковани от други науки.

Възниква **идеалният модел на кинознанието**, при който киното е разгледано едновременно и като филмопроизводителен процес, и като изкуство, и като социология, и като естетика, и като политика, и като философия. Възниква и идеалният образ на кино-

веда, чиито отличителна черта е **универсализмът**. А заедно с това и редица сериозни опасности и подводни рифове, заплашващи практическото осъществяване на тази идея.

Комплексен или системен подход към киното

По принцип е прав Р. Юренев, когато изказва недоумението си от настоячивостта на философи и социолози, които се стремят така старателно да разделят изкуствознанието и самия процес на изкуствоведческото творчество на равнища, аспекти, методи и сектори. „Не си представям — подчертава той — как изкуствоведът може да си постави задачата да изследва живия процес на развитието на изкуството на строго ограничено равнище — тематично, биографично, естетическо, хронологично, социологично, философско. . . При истинския изкуствовед, който желае да познае и опише развитието на изкуството, всички тези методи се сливат, имат някаква последователност или съществуват едновременно. Случва се, че без хронология е невъзможно да се даде представа за развитието, но случва се и обратното. Понякога личността, биографията на художника излиза на преден план, понякога тя може да се премълчи. Понякога е възможно да се мине само с анализа на темата и идеята на произведението, но по-често темата и идеята няма да са разбираеми за читателя без анализа на художествените средства — цвета, музиката, актьорската игра. И колкото по-голямо място заема киното в живота на човека, толкова са по-необходими за изкуствооведа социологията и философията, общата теория. Истинският изкуствовед знае как да съедини тези компоненти.“

Конкретната практика обаче не винаги подкрепя тезата на Р. Юренев.

На дневен ред се поставя обсъждането на проблема за **съотношението и връзката на кинознанието с другите науки, възможността за обогатяване на киноведческата методология с техния опит.**

Спорна е не самата идея за многостранното изследване и взаимопреплитане на методите на различните науки в изкуствознанието, а **конкретното им приложение в кинонауката.**

Отбелязва се една парадоксална ситуация в кинознанието. „В теорията — подчертава Е. Громов — ние се превъзнасяме до непостижими височини и започваме да мислим как да използваме в работата си математиката и кибернетиката. А на практика понякога не можем да въведем порядък в собственото си изкуствоведческо стопанство и да постигнем завършеност на чисто киноведческо равнище — критиците да не пишат само за фабудата и за темата, за актьорите и режисьорите, но и за операторското и декоративното майсторство, за музиката, композицията, монтажния строй и т. н.“

Едното без другото обаче е невъзможно. И колкото и невероятно да звучи, практическото решение дори на най-дребните задачи е в пряка зависимост от тези, изглеждащи далечни и мъгливи теоретични спорове.

А след като споровете се водят така настоячиво и след като методологическите проблеми са излезли на **дневен ред**, това означава, че в **преобладаващата си част съветското кинознание е наряло за тяхното практическо осъществяване.**

Разбира се, никой не се съмнява в правомерността на идеалния модел за кинонауката и всеки мечтае за универсализъм. Но много по-лесно е да се заяви, че киноведът трябва да знае философията, естетиката, социологията, кибернетиката, семиотиката и т. н. Значително е по-трудно в съвременните условия на разделението на труда и специализацията да се постигне шо-годе относителен универсализъм.

Опасността от любителщина, от дилетантство престава да бъде ефимерна и се превръща в **реалност.**

Теоретици на киното или критици, поддали се на модата, повърхностно се запознават например със семиотиката или структурализма, със социологията или теорията на информацията и правят прибързани изводи, изказват некомпетентни и необмислени импровизирани сждения. Е. Вайсфелд например подчертава, че вече са излезли немалко статии и книги за киното, в които науката е заменена с изблици на необосновани импровизации, понякога доста ефектни и привлекателни.

Значително по-трудно е обаче да се убеди социологът или кибернетикът, владеещ методологията и принципите на изследване в своята наука, че когато се обръща към изкуството и към киното като обект на своя научен интерес, той преди всичко трябва да се научи да го **разбира**, да го **чувства**, да го **знае**. Най-често тези специалисти пренебрегват историята на киното и неговата теория, специфичните особености на неговата художествена природа, процесите, извършващи се в момента на световния екран, различните слоеве на филмовата изразност и правят категорични изводи за филмите и кинематографичния процес в цяло. По такъв начин се унищожават или пренебрегват **естетическата основа** на филма. Не случайно на социологията най-често „вършат работа“ онези кинематографични произведения, чиято художествена ценност е неравностойна, съмнителна или направо отсъства.

Възниква въпросът, как кинонауката може да се измъкне от омагьосания кръг.

Очевидно е, че мечтаната универсалност, за която става дума, е присъща едва ли не

само на гениите или на изключително надарените луде. Разбира се, да се отказваме от нея или поне от стремежа си към нея, би означавало да се свият преждевременно знамената и науката за киното да развее белия флаг. Този идеален образ както на самата кино-наука, така и на хората, които я създават, е **вътрешният стимул, високият връх, който би определил крайната цел.**

Но нито методологията, нито опитът на другите науки няма да дадат очакваните плодове, ако на преден план не излезе **личността на изследователя.**

Един бегъл поглед към историята на киното и неговата теория или към опита примерно на структурализма и неговата история ще подкрепи тезата, че най-плодотворни и най-впечатляващи резултати са постигнали именно онези личности, които са били нещо повече от художници (Айзенщайн), нещо повече от учени (Шкловски, Тинянов), нещо повече от представители на определени научни школи (Проп). Тяхното научно развитие е водено и от изключителна творческа интуиция, и от истинско художническо отношение към изкуството и историята. Значи извънредно важен е въпросът за това, какви са отношенията на изследователя с действителността и изкуството, преди той да се съсредоточи в едно определено равнище или подход към изследвания обект. Значи неизбежен е въпросът за това, какви инвенции, какви идеи ще вложи той в своята научна работа.

Ю. Тинянов нееднократно е подчертавал, че не съществува непреодолима пропаст между методите на науката и методите на изкуството. Това положение обстойно е разработено и в марксистката философия. За науката, която има свой **предмет самото изкуство**, това е особено важно. Би могло да се каже, че изкуството е „изоморфно“ на човека, че в него съществуват и се преплитат различни равнища, които съответствуват на различните равнища в човешкото битие и съзнание, започвайки от природните, дори чисто физиологични основи на това битие и стигайки до високите и изтънчени прояви на духовната човешка дейност. И ако стремежът на изкуствознанието е цялата система от научни представи да бъде **адекватна** на изкуството като обект и предмет на изследването, то неговата архитектоника ще обхваща и непосредствеността на интуитивно-естетическите отношения с изкуството, и крайната и строга формализация на похватите. Само тогава този комплексен подход към изкуството няма да бъде имитация на един цялостен и всестранен анализ.

Но дори в този случай Л. Козлов няма да бъде прав, че изкуствознанието ще се окаже „нещо повече от изкуствознание“, тъй като в неговия предмет ще е включено „нещо повече от самото изкуство“.

Най-привлекателното в разсъжденията на Л. Козлов, както отбелязва и Е. Вайсфелд, са неговите констатации, че когато социологията се обогатява чрез изследването на киното, тя не престава да бъде социология, както и кинознанието, когато усвоява социологическите методи, си остава **кинознание.**

Особено важен в тази насока е проблемът за **границите** на всяка наука, насочваща се към киното, или по-конкретно — за **обекта и предмета** на науките, интересувачи се от киното. Той е извикан не само от някои теоретически неточности и изхвърляния, както да речем, заключителната статия на Л. Козлов („изкуствознанието в известен смисъл трябва да надхвърли себе си и своите граници“), но и от конкретната практика на кино-науката.

Полифоничността на изследването на киното, трудно осъществима от един човек в рамките на изкуствоведческия анализ, е напълно реална в съвкупността от изследвания на различните науки.

Така проблемът за комплексното изучаване на киното придобива двойко тълкуване. От една страна, разширяването на методите за изкуствоведчески анализ чрез опита на другите изкуства, **без да се загубва предметът на изследването** — киното като изкуство.

От друга — всестранното изследване на киното от другите науки — социология, философия, кибернетика, семиотика, психология и т. н., — **без да се забравя за обекта на изследването:** киното като изкуство.

Всеки опит да се открие системата от похвати, която да се утвърди на съвременното равнище на научното познание и най-новите веяния в науката изобщо като единствена за цялостното изследване на киното, ще се окаже **формална** и далеч не напълно приложима към всички сфери от киното като изкуство, комуникационен канал, философия, политика, социология и т. н. Не конкретните наблюдения на М. Каган и крайно интересните му изследвания на киното в „Художествената дейност като информационна система“, а желанието неговият модел да се възприеме като универсален за киноведческата практика, поставиха статията му в центъра на дискусията. Далеч по-плодотворни изглеждат неговите мисли за изграждане на **цялостна система** от науки със свой предмет, които в **съвкупността си** да очертаят и изследват всички аспекти на киното. При това положение риторичните въпроси на някои от участниците в дискусията за това, какво дава теоретико-информационният подход при анализа на произведението на изкуството като уникална ценност или какво дава на кинокритика разбирането на всички структури, които в теоретико-информационния подход могат да бъдат открити в изкуството, отпа-

дат от само себе си. Защото критическата оценка на произведението или анализът на уникалността му **не са единствените задачи** при изучаването на изкуството.

И така доста ясно и категорично се очертава една приблизителна **схема за системен анализ на киното**.

Ако киноизкуството се взема като непосредствено интересуваш ни предмет, то **подходът към него е киноведчески**.

Но дори тук е необходимо да се разграничат няколко зрителни ъгли, които се обхващат от киноведския подход. Изглежда, необходимо е да се отбележи разликата, която съществува между киното изобщо и киноизкуството в частност, тъй като не само обект на разглеждането, но и предмет на изследването на кинознанието е **киното като изкуство**. Изглежда, необходимо е да се напомним, че в самото кинознание вече доста категорично са се обособили три раздела: **кинокритика, киноистория и кинотеория**. Независимо от тяхната относителна самостоятелност те са взаимосвързани, взаимообусловени и немислими един без друг.

М. Каган смята, че дори с сферата на кинокритиката, която разглежда произведението на изкуството като определена идейно-художествена ценност и която е призвана да установи ценността именно на конкретното произведение, може да се открият два подхода. Единият отговаря на въпроса, каква е стойността на произведението, докато другият — на въпроса, какво представлява това произведение, какво е съдържанието му, каква е структурата му, как е възникнало то. Т. е. той разграничава позициите на **критика** от позициите на **учения-изследовател**.

Струва ни се, че и това разграничение не е окончателно и пълно, тъй като съобразно своя жанр кинокритиката си поставя и различни задачи, без да напуска стойностната система на конкретната филмова творба.

Изясняването на тези въпроси се оказва особено наложително във връзка с повдигнатия в статията на К. Разлогов въпрос за правомерността на есеистичната форма или есеистичния жанр за научно изследване. Защото тук става дума не само до жанрова характеристика на кинокритиката, но и за самата форма на критичното изложение. Не винаги наукообразният стил е и сигурен белег за научна стойност, както и есеистичната или увлекателна, лесно достъпна литературна форма на критическата статия не е знак за повърхностност и незадълбоченост.

Друг е въпросът, че в конкретния момент или по-точно на днешния етап от развитието на съветската киноведческа наука е осезателна **необходимостта от все по-задълбочени критически студии**, за които са крайно важни и историческият, и теоретическият, и чисто критическият поглед на киноведа. Това обстоятелство обаче не трябва да подценява, омаловажава или унищожава цялото **разнообразие от жанрове и форми на кинокритика**, тяхното съвместно и едновременно съществуване и правомерност.

В областта на кинотеорията, според Каган, отделното произведение „изобщо не представлява интерес“, тъй като предмет на изучаването става онова, което го сближава с другите произведения от същия вид изкуство, жанр, стил и т. н. В случая М. Каган не е съвсем прецизен в изрази си, както и не е съвсем прав, когато уточнява, че теорията на киното се обръща не към уникалността на отделното произведение, а към неговата инвариантност. Точно така, както за кинокритика, оценяващ ценността на дадено конкретно произведение, е невъзможно да подходи към него без теоретическата база и историческият поглед, в които намира опорните точки за съотнасяне и оценка, точно така и теоретикът на киното, стремящ се към обобщението, не може да пренебрегне специфичната уникалност на всяко отделно филмово произведение, в което намира опорните точки на своите теоретични постановки. Именно затова теорията на киното е немислима без критическият поглед и историчността на неговия обзор. Не случайно в болшинството от изказванията се застъпват мнения относно конкретните задачи на теорията в светлината на съвременните изисквания. И на първо място се издига проблемът за **историзма в кинотеорията**.

Известно е, че всяка наука — математика, физика, биология, изкуствознание и т. н. — се намира в непрекъснато развитие. Новите открития не унищожават старите, а само определят **обсега на тяхното приложение**. Така геометрията на Евклид или механиката на Нютон, подчертава В. Соколов, в системата на съвременното познание се превръщат в **частни теории** и днес служат в качеството си на работни инструменти за изучаване на определени закони и процеси в природата. Те ще останат и за бъдеще, докато човечеството продължава да бори със същите обекти, изучаването на които са родили концепциите на Евклид или Нютон.

Във връзка с изказаните съображения за развитието на научното познание буди недоумение твърдението на Соколов, че изкуствоведческите и естетическите теории на миналото не притежават достойнствата примерно на Евклидовата геометрия или на Нютоновата механика. Поетиката на Боало, както и естетиката на Хегел се разглеждат (съвършено правилно) като „етапи в историята на изкуствознанието“, „предшественици“, „необходими извори“, но не и съставни елементи на научната теория на изкуствата. По-

добно е обаче и съотношението на Евклидовата геометрия или Нютоновата механика към съвременната научна теория на математиката или физиката. Тяхната пряка екстраполация в съвременното научно познание (било то математическо, физическо или изкуствоведческо) е невъзможно.

Като отрича правото на теорията на информацията за универсалност при изследването на процесите в изкуството, Соколов неволно застава на същите позиции, предизвикали неговите възражения. Нещо повече, застъпвайки принципа на историзма, той се съмнява в това, доколко поетиката на Боало или естетиката на Хегел ще ни помогнат да обясним същността и своеобразието на съвременното изкуство. От своя страна М. Каган в спомената статия твърди, че изкуствознанието до ХХ век е било фатално обречено на едностранчивост, богатите конкретни знания са оставали „хаотичен набор от сведения, неспособни да представляват не само художествената дейност като цяло, но и всяко нейно звено като вътрешно организирана, закономерно установена и регламентирана цялост“. Докато историческото развитие на световното изкуствознание и естетиката е един непрекъснат стремеж за създаване именно на такава стройна и цялостна система.

Според М. Каган излиза, че едва теорията на информацията предлага възможността изкуството да бъде разгледано като процес — създаване на произведението на изкуството като форма на художествената дейност на човека, самото произведение на изкуството като своеобразна обективна реалност, възприемането на произведението на изкуството като своеобразен творчески акт. Докато, както подчертава Е. Громов, още в трудовете на Аристотел се среща с анализа на основните компоненти на художествената дейност, разгледани в тяхната вътрешна взаимовръзка. Да си припомним Аристотеловата концепция на художника като универсален майстор или знаменитото съпоставяне на поезията с историята, в рамките на което се разглежда въпросът за художественото обобщение, видовете и жанровете на изкуството (при Каган съответно могат да се открият различните нива и аспекти на човешката дейност, както и основните компоненти на творческия процес: личност на художника, талант, майсторство, творчески метод). А учението за катарзиса не включва ли в себе си въпросите на художественото възприемане и въздействие на произведението на изкуството (това, което М. Каган съсредоточава в принципа на изоморфизма между произведение на изкуството и неговото възприемане). Т. е. както изрично подчертава Е. Громов, „ние има на какво да се научим от класиците, което е особено важно за кинознанието, на което е необходимо по-органично да се впише историята на естетическата мисъл“. Именно строгото спазване на принципа на историзма ще даде възможност на кинознанието диалектически да усвоява опита на миналото и естествено да преминава на нови етапи в своето развитие.

Така в епохата на зараждането и изграждането на киното като изкуство основната задача на теорията бе да се обоснове статусът на киното като изкуство. От съпоставителната теория на киното с другите изкуства днес се преминава към все по-локални теоретически изследвания, които трасират науката за киното не толкова в ширина, колкото в дълбочина.

В същото време е назрял моментът за излизането както на кинокритиката, така и на кинотеорията към широкия простор на философските обобщения и философския контекст на едно или друго произведение, на едно или друго направление, на една или друга теоретична платформа. Т. е. съсредоточавайки се върху конкретното произведение или върху локални на пръв поглед проблеми, да речем, принципа на драматургическото изграждане, „образ“ и „знак“, „значение“ и „смисъл“ на киноизображението и т. н., да се отива значително по-далеч, към философските възгледи за живота и изкуството на самите кинематографисти. И още по-напред — към разкриване философската платформа на съвременните немарксистически кинотеории — от откровено буржоазните до леворадикалните.

Във връзка с тези задачи, поставени пред кинокритиката и кинотеорията от самия етап в развитието на политическия и обществения живот на цялата планета, в който киното заема сериозно място, особено ценни са изказванията на А. Новиков, Е. Вейцман и В. Баскаков. Първите двама апелират за по-ясна връзка между кинотеорията и философията, което според тях ще издигне кинознанието на качествено нова степен.

Безусловно и безспорно е изискването към изкуствоведския анализ на явленията от практиката на световното кино за изследване и оценка на философските позиции на филмовите автори, за изучаване платформата както на кинотворците, така и на кинокритиците и кинотеоретиките. Задачата обаче днес се поставя значително по-широко — тези изследвания и оценки да отразяват диалектиката, противоречивите и гъбкавите взаимовръзки между кинематографичния процес и развитието на философските идеи. Именно затова според мнението на двамата е необходимо не само изследването на последните веяния върху художниците, но и тяхната връзка с предшествуващите ги. Не само да се отбележи тяхната едностранчивост, но и истинската им философска основа, да се открият причините, които поставят една теоретична концепция, например на Базен или Кракауер,

в основата на различни течения в киното.

Във връзка с отново повишилия се интерес към феноменологичната философия Е. Вейцман смята, че критическият анализ на такива книги като „Природата на филма“ на З. Кракауер и някои други негови работи става особено необходим и актуален. Новиков се спира на вътрешните връзки между бергсонизмът като „войнстващ идеализъм“ (разгледан подробно в изследванията на Айзенщайн за същността на комичното), трудовете на Базен, възприел философията на Бергсон като методологическа предпоставка на своята теория, и неонатуралистичните тенденции, оспорващи правото на изкуството за идейна тенденциозност. В. Баскаков отива още по-далеч, търсейки връзката между теориите на киното, философската им същност и най-последните тенденции в съвременното буржоазно кино — „деконструктивизма“, предполагащ пълно разрушаване на традиционната система на киноизкуството, киното като „разрушително“ изкуство, чиято цел е преодоляването на всички „табу“ и „стереотипи“ не само в киното, но и в живота, и т. н.

В същото време обаче се посочва опасността от пряката екстраполация на общофилософските, социологическите или естетическите положения върху живата художествена практика. Достатъчно е да споменем, подчертава А. Новиков, че Бергсон в борбата си с позитивизма и натурализма в изкуството е вдъхновявал изтънчения естетизъм на Пруст, както и различните форми на художествен мистицизм, докато Базен, приел концепцията на Бергсон, се превръща в представител на неонатурализма в киното, точно така, както вдъхновената от Базен „нова вълна“, и в частност Годар, се намира в опозиция с фундаменталните му естетически позиции, но неусетно отива до левичарското отрицание на революционността в киното само защото то използва похватите на „североамериканския империалист Грифит“ (при Базен монтажът е равнозначен на нерелизъм).

Очевидна е тягата на съвременната наука за киното и специално на нейната теория към все по-голямо обобщение, един стремеж към „философията на изкуството“, както определя естетиката М. Каган. Но не е ли естетиката на киното онзи идеален модел на кинонауката, който обединява в себе си всички възможни нива на изследването на киното:

- кинознанието: кинокритика, кинотеория, киноистория;

- психология на художественото творчество и на художественото възприятие;

- семиотика на киното: начинът за предаване на художествената информация от творчеството към възприемателя;

- културология или „художествена критика“ по определението на М. Каган: художественото производство и художественото потребление като социално организиран процес на художественото възпитание;

- социология на киното: конкретното функциониране на художествената култура като система от социални институти — художествения киноживот на обществото;

- „педагогика“ на изкуството: теория на художествено-естетическото възпитание, формиращо както субекта на творческата дейност (твореца), така и на творческото възприятие (зрителя).

Зрелостта на съветската наука за киното поставя днес на дневен ред не само комплексния подход в пределите на всяка наука, имаща за обект киното, но и **системното изучаване на киното като ансамбъл от методите на различни науки.**

Наличието на Научноизследователския институт по теория и история на киното дава възможност да се разработи единна програма, предполагаща **координирано изучаване на киното чрез цяла система от науки за него.**

От друга страна, обособяването на самостоятелни науки за киното — социология на киното, психология на кинотворчеството и кино възприятието, семиотика на киното и т. н. — след закономерния процес на влияние върху кинознанието (аналогично на взаимното влияние между кино и театър, кино и телевизия) ще доведе до **кристализация на собствено киноведческите цели и задачи** (аналогично на развитието на театъра и киното или на телевизията и киното.) Но това предполага работа на широк фронт — по посока на всяка една от науките за киното, и в дълбочина — в собствените сфери и предмет на изследването.

Освен общите методологически проблеми на съветската наука за киното бяха разглеждани и много съществени въпроси както по отношение изучаването на съветското киноизкуство, така и по отношение на цялостния кинематографичен процес в световен мащаб. Някои от тях имат освен теоретичен и приложен характер — например методологията при написване историята на съветското кино или историята на световното кино и етапите за нейното реализиране, — които с малки корекции, съобразени с особеностите на националното ни кино и развитието на киноведческата ни мисъл, могат да бъдат приложени в непосредствената ни практика. Затова предполагахме, че те ще станат обект на отделна самостоятелна статия. Тук се постарахме да обособим и обединим най-общите методологически проблеми както на системата от науки за киното, така и на кинознанието, изказвайки надеждата, че те ще станат основа за евентуално обсъждане и очертаване, целите и перспективите на българското кинознание.

К. Г



АЙВЪР МОНТЪГЮ

Под Възванието към писателите от Европа, САЩ и Канада, към писателите от цял свят за среща-разговор с основна тема „Писателят и мърт: духът на Хелзинки и дългът на майсторите на културата“ стои и подписът на Айвър Монтгю, изтъкнат английски публицист и кинокритик. За тази среща на писателите Айвър Монтгю ще бъде гост на нашата страна. Редакцията използва случая, за да представи автора на излязлата и у нас книга „Светът на киното“ и на книгата „С Айзенщайн в Холивуд“.

Слово за автора

На една автомобилна изложба видях машина, окачена за тавана на павилиона. Капакът беше свален. Машината бавно се въртеше. Пред зрителите постепенно се откриваше конструкцията, отделните части ставаха достъпни за погледа.

Това показване в бавно движение, разкриващо всичко онова, което не може да се види от обикновена гледна точка, изплува в паметта ми, когато за първи път прочетох „Светът на киното“ в английското общодостъпно издание „Пингвин“.

Обхватът на материала в тази книга е такъв, че тя би могла да бъде наречена и кратка енциклопедия на киното. Досега не съм чел издание, посветено на това изкуство, така наситено със сведения от най-различни области и толкова четивно.

Причината за успеха може да се разбере, след като се запознаем с биографията на автора. Айвър Монтъгю разказва не за отвлечени предмети, които могат да бъдат познати само след дълго изучаване на материали и разговор с компетентни хора. Почти всичко или във всеки случай повечето от нещата са му известни от личен опит. Той е овладял няколко кинематографични професии. Както се казва, той познава от първа ръка монтажния процес, работата в снимачната група, разпространението на филмите.

Какво ли само той не е бил? Той основава и става председател на кинодружествата във Великобритания; възглавява монтажния и сценарния отдел във фирмата „Генсбороупикчър“; режисьор е на докуменални филми в Испания по време на Гражданската война, кинокритик е в много списания и вестници. Работи в документалната и игралната кинематография, както и в телевизията.

И което е най-важно може би в неговата биография — той е бил в групата на Айзенщайн по време на пътуването на Сергей Михайлович в САЩ. Мисля, че именно това близко познанство с Айзенщайн, а по-късно и с Пудовкин е определило кинопристрастието на тогава още младия англичанин.

Макар почвата за всичко това да е била отдавна вече подготвена.

И тук вече може би е време да видим зад грънниците на „Светът на киното“, съчинен от Айвър Монтъгю, един друг свят, в който на автора на книгата са известни също така много неща не от преразказване, от собствен жизнен опит.

Потомък на стара аристократическа фамилия (лордове, министри в британското правителство, държавни секретари за Индия), той избира за себе си особен път. Древното родословно дърво пуска странен филиз. Несменяемият капитан на английския отбор по тенис на маса (това е класическото му хоби) взима участие в съвсем други битки. Още през 1918—1921 г. Монтъгю изнася лекции и издава брошури за Октомврийската революция. Антифашист, той участва в кампаниите за защита на Димитров; от 1931 г. е член на Комунистическата партия на Англия.

А сега би ми се искало да ви запозная с него по-отблизо, не така официално. По улицата на Лондон се носи силно разнебитен пикап. Изсвирват спирачките (всичко е страшно старо и отдавна неремонтирано). От задната седалка се строполяват книги, покривки и някакви други непонятни предмети. От вратата се измъква едър, пълен, много добродушен на вид англичанин в измачкан костюм, ушит по старата мода. Не може да има никакво съмнение, че това е англичанин. Над подобен облик често са се надсмивали илюстраторите на Дикенс или Честъртън. Но ако се вгледаме, без труд ще открием в израза на добрите очи, в бръчките, нарязали лицето, нещо съвсем друго: немалко мъка е преживял този умен и смел човек; той е изпитал няколко войни, тежестта на студената война, нелеката съдба на хора от чужбина, обявили се за приятели на нашата страна.

Такъв той живее в моята памет: истински приятел. Приятел завинаги, за всички времена.

Лауреат на Международната ленинска награда „За укрепване мира между народите“, Монтъгю добре познава механизмите на кинокамерата и механизмите на войната. Той знае, че с филмите може да сепъргува. И че филмите могат да защищават достойнството на човека.

ГРИГОРИЙ КОЗИНЦЕВ

„Що за порода е вашият крокодил?“
Шекспир

Какво значи кино? Какво точно представлява това, което наричаме „филмова прожекция“ или „кино“? Какво е отношението на киното към действителността, от която извлича и предава на зрителя различни впечатления? Какви са качествата на апарата или на различните видове апарати, които осъществяват този процес?

По какво киното се отличава от способите и практиката, разпространени преди изнамирането му, или от различните изобретения, които се появяват след него, например от телевизията?

Има едно просто указание, което ще ни ръководи при отговора на този въпрос. Това е обичайното название на киното — на времето, много по-разпространено, отколкото сега — „мувинг пикчър“ („движещо се изображение“). След съкратеното му обозначение „муви“ доста скоро във всички речници се появява указанието „остаряло“. Може би това се дължи на обстоятелството, че известно време, докато в света на забавленията „немият“ и звукосинхронизираният филм водят своята неравна борба на конкурентно съществуване, смисълът на „муви“ се ограничава и обозначава само немия филм за разлика от „говорещия“ или „токи“, който го измества. Но названието, което ни интересува, продължава да се използва много повече на американски, отколкото на английски под формата „моушън пикчър“ („изображение на движението“).

„Мувинг пикчър“ или „моушън пикчър“ — и двете названия подсказват два еднакво съществени аспекта на описвания обект (процес или изживяване): първо, че имаме образ, т.е. едно представяне, недействително, нереално, и, второ, че се предава образът на едно движение.

Някои истории на киното проникват до мъглявините на античността и търсят връзка с такива неща като спектакли на сенките, едно прастаро забавление, което още като деца се научаваме да имитираме, като с ръце и пръсти наподобяваме вълк, който поглъща овца; или с екзотичната религиозна, комична магия, като гротесковите кривения на набитите на пръчки явайски кожени фигурки. Това специално се отнася за истории, субсидирани от кинотърговията (виж превъзходната „Милион и една нощ“ на Тери Рамзи*), в които съставителите се надяват да спечелят за покровителите си изкуствен авторитет, като доказват, че ако професията им не е най-старата, то поне има далечни предци.

Вярно е, че тук е налице един постоянен общ фактор — отношението между продавача, комедианта-жрец или „чичото“, от една страна, и купувача, наивника или хлапето, от друга, — но този общ фактор принадлежи към сферата на забавленията. От научна, логическа гледна точка има една основна разлика. Спектакълът на сенките „продава“ действително движение, киното — илюзия за движение, което не съществува реално в дадения момент.

Това е едно напълно ново откритие, направено едва през XIX век. То не може да бъде направено по-рано, защото уредите, чиито принципи се комбинират, за да стане то възможно, не съществуват преди това. Само в ерата на техническия разцвет, на изобилието на играчки и механизми,

*Тери Рамзи. „Милион и една нощ“. Симон сие Шъстър, Ню Йорк, 1926 г.

на точни уреди от всякакъв вид става за първи път осъществима тази илюзия. Настъпва часът на киното.

Много добро определение дава Микаелис* в книгата си „Научноизследователски филми“. Цитирам:

„Серия от отделни образи, регистрирани върху една и съща непрекъсната лента и експонирани в определени интервали от време, за да представят последователни фази на едно движение; показани в бърза последователност, над честотата на сливането на човешкото зрение, се задържат точно толкова в съзнанието на зрителя, за да произведат илюзията на непрекъснато движение.“

Това определение отделя ярко двете страни на спецификата на киното. То дешифрира загатването, което открихме в названието „движеща се картина“. То подчертава, че не съществува реално движение, а само едно подреждане на статични образи, от което се „появява“ движението.

По-нататък то дефинира физиолого-психологическия феномен, който се използва за създаване на илюзията. Понякога той се нарича „инерция на зрителното възприятие“. Не съвсем безупречен термин, който има тенденцията да съсредоточи вниманието изключително върху физиологическия аспект, т.е. върху едната страна на процеса и да прикрие другата, не по-малко важна страна, именно че осмислянето не се извършва едновременно с възприемането. Когато зрителят вижда движение, формите и очертанията на сцената, възприета в момента X , са още в съзнанието му и се асимилират, докато сцената е възприела вече формите и очертанията, характерни за нея в момента $X + N$, където N представлява минимален интервал, измерим само теоретически, но не и практически в един непрекъснат процес. Така се обяснява защо възприемането на бързо протичащи събития, на бързоменящи се схеми е често объркано, неточно, схванато различно от отделните зрители. Новите образи се натрупват в съзнанието побързо, отколкото е необходимо, за да могат да бъдат точно и правилно осъзнати. (Разбира се, само по себе си възприемането на схемата в момента X не е мигновен процес. Преминаването на зрителните импулси от окото към мозъка заема малък отрязък от време и формулата на виждането би могла да се предаде по-точно с израза $X + Y + N$, където X е схемата в момента X , Y — времето, необходимо за дразненето да стигне мозъка, и N — времето на осъзнаването, но Y е толкова много по-малко от N , че може да не бъде взето под внимание с оглед на нашите цели.) Втората част от определението на Микаелис (честота на сливането) се спира на факта, че когато статични образи, всеки от които представлява схема на следваща фаза на движение, отделена с по-малко от една дадена стойност за N , се представят последователно на един зритель и когато последователността е правилна, те ще бъдат възприети като едно непрекъснато движение. Техниката трябва да се справи с това подреждане, което е главната особеност на киното.

Но има един не по-малко важен принцип, който се съдържа в определението на Микаелис. Когато той употребява думи като „регистрирани“, „експонирани“, „възпроизведени“, очевидно има пред вид последователните фази на едно реално движение, от което са извлечени отделни статични образи. Нито той, нито някой от нас би възприел за „кино“ такива играчки на XIX век като праксиноскопа (виж следващата глава) или нравоученията на въртящия се магически фенер, или книжния стробоскоп, който и днес намираме в коледните бомбички, макар че всички те са използвали фено-

*Антони Р. Микаелис. „Изследователски филми“, Обединение на Академичното издателство, Ню Йорк.

мена на „инерцията на зрителното възприятие“. Всички те са създавали илюзията на едно несъществуващо движение, фалшифицирали са и са породили движение, докато изобретенията, които направиха киното възможно, възникват, както ще видим, по точно обратния път на изследване, за да възпроизведат образа на едно реално движение. Въпреки това определението на Микаелис, разбираемо в контекста на неговата книга, е твърде тясно за нашите цели, тъй като в наши дни не можем да изключим от киното „сътворените“ движения, като куклените и анимираните филми, които се произвеждат от апарат със същата основна конструкция като апарата, който киното усъвършенствува, за да представя реални движения, складира се и се разпределят в същата физическа форма и се изнасят на пазара като част от същата търговия. Ние не можем да се отнасяме към Дисни и Трънка просто като бедни роднини.

И тъй да се опитаме да дадем наше определение.

Изображение на непрекъснато движение, породено в съзнанието на зрителя чрез представяне на серия от статични изображения, сменяни последователно и достатъчно бързо, за да се слейт в човешкото зрение, подредени съответно върху една непрекъсната лента било чрез регистриране фазите на движението на реални предмети, било чрез поредица от рисунки, имитиращи същите фази и възпроизведени със същите средства, по същия начин.

Забележете, че ние запазихме от определението на Микаелис думата лента, но изпуснахме думата експонирани. Това значи, че в нашето определение можем да включим зрителни образи, регистрирани върху магнитна жица или метална лента, както и онези върху светлочувствителна фотохартия или целулоид, които в 1955 г., времето, когато Микаелис пише книгата си, са монополизирали тази област на дейност. И в същото време ние изключваме живата телевизия, защото, макар тук също да се използва принципът на инерцията на зрителното възприятие при бързите последователни сигнали, които рисуват изображението, онова, което виждаме, е самият образ на събитията^{*}, а не запис върху лента.

(Из „Светът на киното“)

Мащаб

„Бебе с гигантски ръст . . .“
Шекспир

Често пъти интелектуалците се оплакват, че киното може да е потенциално — всичко онова, което поддръжниците му твърдят, че е; че възможностите му са наистина такива, каквито са описани в предидущата глава, но на практика то е нещо много ограничено и далеч по-незначително. Че по-възвишените полети към нови сфери са или редки, или въобще не са били предприемани, че крилата на филмовото вдъхновение са отпуснати. С изключение на един или два скока киното куца и не може да полети нагоре.

Има известна доза истина в тези твърдения.

^{*}В момента $X + Y + N + Z$ е времето, необходимо, за да се създаде, препрати и трансформира сигналът. Апаратът, използван в този процес, има логически много повече общи черти с един чифт очила или бинокъл, отколкото с апарата, който създава спецификата на киното.

Към края на двадесетте години известен японски актьор посетил Лондон. Членовете на Филмовото дружество току-що били възхитени от един прекрасен ням японски филм, представляващ силно стилизирана класическа легенда. Съвсем естествено било да запитат посетителя дали някога е играл във филм. В отговор той изгрухтял едносрична дума. Преводачът превел: „Г-н Х казва — в Япония само актьори, които не могат да пеят, да танцуват или да играят, се снимат във филми.“

Оттогава времената са се променили, но дори и днес подобно отношение имат и мнозина творци на Запад. И не съвсем без основание, понеже киното се изиявява във форма, която не е определена от творческите му възможности, а по-скоро от икономическите и обществените отношения, които, също както възможностите му като изкуство, произтичат от материалното му естество.

Филмът не е само средство за контакт между творец или творческа група и зрител. Той е също така стока, която преминава от производителя у потребителя.

Както вещественят характер на киното определя естетическата му страна, така той определя неговата икономика, индустрия и търговия, които са се развили около него.

Производството на филми е наистина индустрия, а продажбата на филми — търговия. По естеството си филмът е особено пригоден за масово производство и масова продажба, а не може и да бъде другояче.

Няма друга форма на изкуството, при която абсолютната стойност на производството да е толкова висока, а цената за отделен зрител толкова ниска.

Да разгледаме изобразителните изкуства — рисуване и живопис. Какви са разносните тук? Книга и платно. Четка, перо, молив, мастило, бои. Има и други разноски безспорно — триножник, лакове и други подобни, като не забравям и предварителната подготовка на художника и храната първоначално за него, а после и за семейството му. Последните делнични фактори обаче действуват по отношение на творческата работа във всяко изкуство. Въпросът е, че от техническа гледна точка един достатъчно уверен в таланта си художник-творец може да се изхранва, да живее и да рисува даже ако външната оценка на работата му не доведе до продажба. Има и подобни случаи. Може да нарисувате картина, да направите скица, и то не само една, а много, за да изразите графически гледището си върху нещата, преди гладът да ви повали; има примери, които ни напомнят — макар че човек не е самотен остров и все по някакъв начин вдъхновението и окуражаването да са дошли отвън, той все пак може да постигне много съвсем сам, с много малко подкрепа. Филм обаче не може да се създаде по този начин.

Да разгледаме скулптурата. Тук положението е малко по-лошо. Инструментите са по-скъпи — както камъкът, така и металът; понякога трябва да помагат и занаятчи. Все пак разносните не са чак толкова високи, че да не може да се практикува това изкуство с ограничен брой меценати, и то немного богати.

Да се спрем на литературата. Първият етап на производството включва пак молив (или писалка) и хартия (в случая на професионалисти може би и пишеща машина или диктофон). Това е все пак само първият етап на продукта. За да създадете книга (в литературен смисъл), вие се нуждаете от поне няколкостотин читатели. Първоначалните разноски (печатане, може би илюстрации, подвързия и пр.) трябва да бъдат посрещнати, като се разделят между минимум от няколкостотин потребители — читателите.

Да разгледаме музиката. Към стойността на ръкописа трябва да се прибавят разносните по изпълнението — включващи изпълнителите в концертната зала. И тук са необходими няколко потребители — слушателите.

Да се спрем на театъра. Започваме да се приближаваме към нещо, което икономически е по-близо до киното. Към първоначалната стойност (както в изобразителното изкуство, скулптурата, литературата — която написаната пиеса веществено наподобява — и музиката) и разносните по представлението (наем на салона, репетиции и изпълнение, също както в музиката, но сега от артисти), трябва да се прибавят и разносните по сценичното оформление и костюмите. Първоначалната стойност на постановката на пиесата, на режисурата е висока, при това към нея се прибавят разносните за всяко следващо представление (т.е. възнаграждение на актьорския състав и многоброен персонал, обслужващ сцената и салона, заем за театъра). Резултатът от всичко това е, че за да се посрещнат високите, първоначалните разходи в този вид изкуство, трябва да се дадат многобройни представления, така че първоначалните разноски да бъдат разхвърляни между голям брой представления и да бъдат разделени с печалбата от всяко следващо представление (при което разносните са сравнително приемливи). Една пиеса трябва да се дава дълго време. Но е възможно да се покрият разносните на скромна театрална постановка, която е била гледана от няколко хиляди зрители.

Този икономически аспект на театъра е присъщ и на киното, и то в много по-големи размери. Количествената разлика е толкова голяма, че се превръща в качествена. Разносните по следващите прожекции в сравнение с театъра са незначителни. Заемът на помещението и възнаграждението на персонала на кинозалата, т.е. управител, касиер, разпоредители и чистачки, са същите като в театъра. Сценичните разноски са само възнаграждението на операторите и техниците, амортизацията — разхвърляне друг дълъг период от време — на стойността на прожекторния апарат и уредба за озвучаване и известно количество електрически ток.

Освен това, докато повторението на концерт или театрално представление от добра класа всеки път изисква опитни изпълнители, които не само струват скъпо, но и не се намират лесно и които могат да бъдат само на едно определено място в даден момент, филмът може да се представи в колкото си искаме кина (чрез създаването на нови копия) и изисква от персонала в лабораторията и филмовите механици не артистично майсторство, а само занаятчийска опитност, която се придобива с практиката. Копието на игрален филм, траещ, да речем, час и половина, струва само около 100 лири стерлинги за черно-бял филм или 250 лири стерлинги за цветен* и издържа няколко прожекции, еднакви по качество, при условие, че се проектира с необходимото количество светлина и умение независимо дали първоначалната стойност на филма е била 50 000, 500 000, или няколко милиона лири стерлинги.

Първоначалната стойност, както наричаме тук производствените разходи — разходите по снимането, монтажа и производството в завършен

*Забележка. Първото игрално копие на един филм, което се нуждае от даването на инструкции за изравняване на разлики в експонирането на различните части на негатива и др., винаги струва повече, отколкото следващите копия; за черно-бял филм ще струва, да кажем, 150 лири. Цената на копията за различните цветни процеси се различава значително и поръчката в по-голямо количество, например 100 копия в техникolor, може на копие да бъде значително по-ниска, отколкото поръчката на единични копия.

вид, — може да е огромна, но колкото и да е голяма, тя се покрива от многобройните прожекции.

Негативът може да се използва за производството на нови копия, еднакво добри, като цената им е нищожна в сравнение с производствените разходи. Единственото ограничение върху броя на позитивите, а именно износването на негатива от търкането на копирните машини, е минимално; във всеки случай това се избягва чрез изготвянето на специален финозърнест позитив* и на един или повече дубнегативи без никакво влошаване в наши дни на качеството. Всяко копие може да се прожектира стотици пъти, като повредената част може да бъде подменена, и само след стотици прожекции качеството му ще се понижи от естествената „смъртност“, т.е. от замърсяване, изтъркване и загниване. Всяка прожекция може да се дава пред зрители, чийто брой възлиза на стотици и даже хиляди.

Следователно няма на практика ограничения относно броя на лицата, на които може да се продаде филмът, и увеличението на действителните разходи по разпространението и прожектирането е всякога незначително в сравнение с първоначалните разходи.

Какви печалби може да донесе един филм? Бруто доходите са били рекламирани за цяла поредица суперпродукции напоследък (сумите са дадени в милиони лири стерлинги, а не в долари); „Десетте божии заповеди“ — 12 500 000, последният „Бен Хур“ — 11 500 000, „Около света за 80 дни“ — 8 000 000, „Мантията“ — 6 500 000, „Южният Пасифик“ — 6 000 000, следвани от такива „обикновени“ филми като „Мостът над реката Куай“ — 5 500 000 „Оръдията на Навароне“ — 4 500 000, „Площад Пейтън“ — 4 000 000, „Апартаментът“ — 3 500 000, „Разсеяният професор“ — над 3 000 000 и други. Всички те може да са раздути за рекламни цели, но все пак илюстрират един мащаб. И досега се смята, че таванът е достигнат от „Отнесени от вихъра“ с над 14 500 000 лири стерлинги печалба**.

Колко струва един игрален филм? „Игрален“ филм е този, който е достатъчно дълъг, за да се пласира като главен филм в една програма, т.е. да оправдае рекламирането му като главна атракция за привличане на публика. В някои правни разпоредби се определя, че такъв филм трябва да трае поне 47 минути, но на практика в света на киното той трябва да бъде по-дълъг. По-късият филм в програма с два филма едва ли ще трае над един час и пет или десет минути, така че по-дългият ще трае час и половина или даже повече. В страни, където представлението се състои само от един игрален филм, по-вероятно е дължината му да е час и три четвърти или два часа***.

Така наречените „блок-бъстърс“ (суперпродукции) — към тях принадлежат повечето филми в горния списък — могат да траят три и даже четири часа.

Стойността на английските игрални филми в никакъв случай не е много висока, каквото и да твърдят злословниците. Цената на равностойни филми в една и съща страна може да се колебае в зависимост от ловкостта

*Тъй нареченият дубпозитив, или „лаванда“. Такива дубликати сега се правят винаги след завършването на първия негатив очевидно като предпазна мярка.

**Цифрите са взети от Лео Ростън в „Обзървър“, 11. XI. 1962 г.

***Има сериозни основания да се твърди, че тези дължини, продиктувани от чисто търговски съображения, не са свързани с изискванията на съдържанието и насилствено поставят в определен калъп филмовата композиция, т.е. един разказ може да бъде разтегнат, а романът „Война и мир“ — сбит, за да отговарят на стандартните дължини.

на производителите; тя варира в различните страни в зависимост от жизнения стандарт, който пък е свързан с правото на защита, което трудът си е извоювал в тях. Американците снимат филми във Великобритания, американци и англичани снимат филми в Италия и Испания по същата причина, поради която се изнася капитал, за да насочи печалби в която и да е колониална страна, а не защото липсват квалифицирани работници в собствената страна. Достатъчно ще бъде да дадем английските цени, които английските читатели ще схванат най-добре, защото имат представа какво може да се купи със същите английски пари в други области на живота. Тук къс, скромен, така наречен „втори“ или „Б“ игрален филм не може да бъде произведен за по-малко от 15 000 до 25 000 лири стерлинги. Среден „главен“ игрален филм ще струва от 70 000 до 300 000 лири. Суперпродукциите ще бъдат още по-скъпи.

Впрочем даже непосредствено след Втората световна война (когато английските цени бяха наполовина на сегашните) за филма „Цезар и Клеопатра“ се твърдеше, че струвал 1 250 000 лири. Но най-сетне образът на Клеопатра е бил винаги скъп. За филма, в който Елизабет Тейлър оздравяваше толкоз пъти, казват, че струвал около 15 000 000 лири и трябвало да донесе 22 000 000 брутна печалба, за да покрие разходите.*

Важното в този случай обаче не е колко може да похарчите за един филм, надявайки се да си върнете парите. Важното е, че не можете да похарчите по-малко от един минимум и тъй като, за да се произвеждат други филми, тия пари трябва да се възвърнат, кинематографистите са принудени да търсят многобройна публика. Поради своята същина и структура филмите са и трябва да бъдат масово изкуство.

(Из „Светът на киното“)

* * *

Искам да завърша разказа си с отговора на два въпроса.

Защо претърняхме неуспех в Холивуд?

Най-просто би било да се отговори така, както бях склонен да отговарям в течение на много години: защото поради наши забавания се създадох условия за възникване на конфликт в ръководството на кинокомпанията „Парамаунт“. Когато се върнах от Ню Йорк в Холивуд веднага след разрива, аз се отправих към студията и се срещнах с Дейвид Селзник. Той беше вече узнал по телефона за станалото и искаше да чуе от мене подробности. Когато завърших разказа си, с възхищение в очите той каза: „Не е ли наистина мистър Шулберг великолепен? Той умее да изкаква, да избере подходящия за удара момент — и винаги постига своето.“

Да, този отговор е най-простият, но съвсем не е пълен. Еднакво непълен би бил и изводът, че ние никога не сме имали шансове за успех, имайки пред вид съществуващото в това време дълбоко недоверие към „високоцелите“ — недоверие, което днес изглежда невероятно, когато „високоцелите“ доказаха своята способност да решават търговските проблеми наравно с откровените професионалисти — недоверие, което ние събудихме, както вече казах по-горе, по време на нашия пръв обед в Холивуд.

Разбира се, в края на краищата се намесваше и политиката, която

*Според Дарил Занук на събрание на акционерите на „Туенти Сенчъри“.

внесе своя заключителен акорд; обаче да се ограничаваме, както това правят някои привърженици на леви възгледи, с твърдението, че уж цялата работа е имала изключително политически характер, ми се струва също така едностранчиво опростяване. Не бива да се забравя, че истинският страх пред Съветския съюз и породената от този страх студена война тогава не бяха така остри както днес.

Една прекрасна народна приказка гласи:

„Нямаше гвоздей — загуби се подковата. Загуби се подковата — загина конят. Загина конят — загубена бе битката. Загубена бе битката — загубено бе царството. И всичко това заради гвоздеа на подковата.“

Къде е тук истинската причина? Какво доведе до загубване на царството? Нито една причина не би била действена сама по себе си. Историята никога не може да бъде убедена с някакви си „ако“. Несъмнено е едно: всички споменати фактори оказаха своето въздействие — и недоверието към „интелектуалците“ (особено към „чужденците“), и племенната вражда вътре в кинокомпанията, и нашите собствени тактически грешки, и политическите страхове. Така и ще остане неизвестно какво всъщност ни доведе до поражение, кой именно фактор, ако е имало такъв, е изиграл решаваща роля.

И на края последният сложен въпрос, изискващ по-изчерпателен отговор.

Що за човек беше Айзенщайн? В какво бяха неговите постижения, какво беше неговото отношение към великите социални и философски проблеми на съвременността?

Отчасти и само отчасти това може да се разбере от събитията, описани в настоящата книга. Умишлено се въздържах от подробно изложение и обсъждане на неговия живот и делата му до и след американското приключение, защото това отива твърде далеко зад рамките на моята тема. Обаче някои обобщения са тук напълно уместни, доколкото ще хвърлят допълнителна светлина върху моя разказ.

Преди всичко той беше човек разностранен, интересуваш се от всичко — истински човек на Възраждането. Животът е твърде сложен, човешките познания са твърде обширни, за да имаме в наши дни много подобни хора. Всички те фактически са изключения.

Като учител той бе действително изключителна фигура. Той се готвеше за занятия така старателно и задълбочено, че в резултат се получаваше впечатлението за спонтанност. Той беше саркастичен, даже язвителен, но учениците обикновено го обожаваша. Той разкриваше независимостта на ума у всекиго, който беше способен на независимост; той ги учеше да спорят; оперирайки с аналогии, той разкриваше пред тяхното съзнание всички съществуващи посоки на опита и мисълта.

Като теоретик на киното той беше аналитик и материалист. Неговият подход към естетиката бе почти чисто научен. Законите и методите, които той извличаше от опита и от умозрителните разсъждения са широко приложими към много изкуства освен киното, а в някои отношения изобщо към всички видове изкуства. За кинематографа тези закони са неотменими и както това е с всички закони, формулирани от учени-новатори и станали класически, те никога няма да бъдат изместени, а могат да бъдат само разширени. Най-хубавото, написано от него, се възприема трудно. Всичко, което е леко достъпно, се оказва по-повърхностно. Колкото по-дълбоко той мислеше, толкова повече пренебрегваше синтаксиса, като твърдеше, че уж

прави това умишлено, за да постигне предаването на мисълта за сметка на ритмическата аранжировка на фразата, позволяваща да се отнасяме с граматиката и пунктуацията толкова свободно, както с ножиците при монтажа на филма. Да се извлече това, което е заложено в тези писания, е възможно само с голямо усърдие. Ето защо ленивите ученици, увлекли се само външно от киното, предпочитат да отхвърлят неговите трудове като нещо остаряло. Но всичко това е в тяхна вреда, защото прилежните ще намерят тук много неща, които осветяват пътя към върховете.

Като художник-график той бе рисуващ, надарен с изключителна лекота и талант, което неотдавна бе доказано от изложбите и албумите на неговите произведения. Той можеше мигновено и съвършено точно да изобрази в скица как вижда даден кадър и правеше това много по-ясно, отколкото бе в състояние да го обясни с думи. Той се стараеше да убеди своите студенти в ползата даже на минимално развитие на тази способност не само за да излагат своите замисли, но и за изясняване и уточняване на собствените им мисли. На младини той е използвал своя дар, за да запечатва всички забавляващи го движения и характерни черти. По-късно това умение му помагаше в трудни минути да се освободи от напрежение с някаква волна рисунка или да позабавлява приятелите с някоя смешна карикатура.

Като създател на филми той придаваше на своите произведения изобразителна красота, хармоничността на която е винаги точно разчетена и осмислена, а ритмическата композиция завладява дори и най-неподатливите. Всеки кадър носи върху себе си печата на неговата индивидуалност.

Изхождайки от теорията и практиката, Айзенщайн внушаваше на своите студенти необходимостта от щателна, предварителна подготовка на всяка дреболия, чак до последното копче, а в „Потьомкин“ и в мексиканския филм той прояви максимална готовност да улавя всяка мярнала се възможност и да импровизира, използвайки я. Като обединяващ фактор служи неговият стил, основан на стремежа да обхване и използва колкото може по-широко всеки източник, било то изкуство или природа, и пластически да го включи в своя арсенал от творчески изразни средства. . .

. . . Общуването с Айзенщайн като човек доставяше истинско наслаждение. Той притежаваше голямо чувство за хумор и остроумие, беше блестящ събеседник. Той беше зъл и язвителен, но не беше злопамятен. Както у всяка творческа личност и у него имаше извисявания и падения, настъпваха моменти, когато загубваше вяра в себе си и ставаше мрачен и раздразнителен—след потресението, свързано с Мексико, едно подобно състояние трая дълги месеци, — но (с изключение на този случай) само миг след това той бе отново готов да вдига врява, изпълнен с жизнерадост и веселие. Той беше предан на всички свои приятели, но не бе готов да им прощава в нищо.

Когато през 1936 година заедно с Хел ние дойдохме в Москва, за да се съветваме с него по повод замисъла за филма, който трябваше да снимам в студия „Шеперд Буш“, Айзенщайн ни настави при себе си на квартира. В една от двете вечери, които прекарахме у него, ми се наложи да отида на делова среща; неговата стара прислуга бе шокирана от това и каза на Айзенщайн:

— Я вижте, гостът просто излиза и пуска стария козел в кошарата!

„Старият козел“ наистина се яви в „кошарата“, но само за да седне на края на леглото и да запита:

— Хел, защо ме ненавиждате?

„Ненавист“ бе най-неподходяща дума за това леко неодобрение, което се примесваше към възхищението на Хел пред Сергей Михайлович. Без да обръща внимание на това, тя просто отговори:

— Защото сте така жесток.

Айзенщайн сякаш беше напълно удовлетворен. Той се опасяваше да не би тя да е доловила в него някаква черта, неосъзната още от самия него и от която той би следвало да се срамува като от слабост, но казаното от нея той веднага разбра и прие.

Вместо думата „жесток“ аз по-скоро бих казал „безжалостен“. Художникът — ако е истински художник и ако е изтъкнат художник-творец — трябва да бъде безжалостен. За да постигне целта си, той трябва да съсредоточи всяка частица на своето същество към онова, което буди неговото въображение, а също така и към придобиване на майсторство и възможности за въплъщаване на своите замисли. На това трябва всичко да бъде подчинено — и личните отношения, и дружбата. Всички, до които той се докосва, неизбежно се оказват пренебрегнати или очаровани, неутрализирани или погълнати. Който иска да раздели неговия труд, той трябва съвършено съзнателно да приеме такова отношение и да презре бодлите.

Нямам намерение да пея хвалебствени химни и да изпадам в преувеличение, но не мисля, че който и да е от нас, участвувал макар и с най-малка дреболия в творческата работа на Айзенщайн, го е осъждал за неговия всепоглъщащ апетит или е считал сътрудничеството си с него за загубено в живота си време.

(Из „С Айзенщайн в Холивуд“)

ПОЛИТИЧЕСКА ФАНТАСТИКА

ЙЕЖИ ПЛАЖЕВСКИ

1896 г. Големият магьосник Жорж Мелиес, специалист по всичко, директор на театъра на магическото изкуство, се сдобива с неотдавна изобретената камера на братя Люмиер и вече мечтае да покаже чрез нея нещо повече от излизането на работниците през фабричната врата или партия преферанс с приятели. Засега обаче е застанал на площад „Опера“ и снима оживеното парижко движение на файтони и каляски. Внезапно камерата заяжда. Мелиес отстранява повредата и продължава да снима. Но през това време мястото на разкошния омнибус е заела... катафалка. Промяната на екрана е рязка. Струва ти се, че е станало някакво чудо. Чудото на киното. И славата на Мелиес, създателя на фантастичните филми, ще тръгне оттам, където красиви дами ще изчезват, докоснати от вълшебна пръчица, девойки, облечени като пеперудки, ще се превръщат на жабчета, а прозрачните духове на добри врачки ще започнат да се появяват като пепеляшки...

1919 г. Деформирани домове с криви стени, увиснали като подигравка фенери, измамна перспектива на примитивистите и неспокойно мигане на светлосянката; триумф на филмовия субективизъм за сметка на хрониката на актуалните събития. Появява се ужасът — не от павилиона, пълен с бутафорни декори, а от материализираното подсъзнание на зрителя. Намираме се в „Кабинетът на доктор Калигари“ на Роберт Вине, в кабинета, създаден от мрачния немски експресионизъм, който — както пише Лоте Х. Айснер — е подхранван от атавистичната склонност към всичко, което е зловещо и неясно.

1922 г. Прозаичен агент на търговия с недвижими имоти прониква в тайнствения замък на принц Орлок в Карпатите. „След като мине моста, ще се появи този, който трябва да го посрещне“ — гласи надпис от рода на онези, каквито е имало само през времето на немия филм. В полунощ от изгнилия ковчег се надига плешив призрак с дълги нокти, с островърхи уши, за да пие прясна кръв от млади жени и да се движи в царството на ужаса. Само кол от трепетлика, забит в изгнилите му гърди или куршум, излят от сребро, може да го унищожи или кукуригането на петел да го прогони, ако хитрият вампир изобщо се впечатли от него. Но тъй като тези неща се случват по изключение, вампирите ще живеят дълго на екраните, окуражени от големия успех на „Носферату“ на Ф. Мурнау.

1925 г. Туристка с тропически шлем прави две крачки, шубраците на девствената джунгла се разтварят и — ах! ужас! — зад дървото стои истински, жив стегозавър и я стрелка с малкото си оченце. Заедно с „Изчезналият свят“ на американеца Хари Хойт киното започва да ни плаши с огромните размери на фауната, родени от нашите кошмарни сънища на разсъмване и от страниците на жълтата преса, прелиствани по време на отпуските. Засега още под покровителството на Нюйоркската академия на науките, която се е погрижила да изглеждат убедителни дилувиалните чудовища на Хойт. По-късно безупречната анимация на четириногите чудовища с все по-измислени навици и поведение на кинг-конговци и годзили ще позволи да се мине и без палеонтологията и Конан Дойл. Нашите атавистични страхове, които се отнасят до мезозоя, ще се оправадат в кинозалата.

1931 г. Мощен удар на ток с високо напрежение — човекоподобно тяло, съставено от няколко трупа, се гърчи от силен трус, а безжизнено отпуснатите пръсти леко потръпват. Това е немският учен д-р Франкенщайн, който пренебрегва божите и човешките закони и самонадеяно създава в стъклена колба чудовище, чиито действия не мо-



„Кабинетът на д-р Калигари“



же да предвиди. Напразно режисьорът Джейм Хуел ще запали чудовището в една стара воденица. Напук на своя автор то ще остане безсмъртно (истински триумф на съвременната наука!). Ще преминава от филм във филм, заплашващо всеки път внушителни, но самонадеяни корифеи на науката. Загриженото човечество няма да се поддаде вече на тези преобразователи на света и ще им откаже прошка.

1950 г. Кинотворците се отправят към Луната две десетилетия по-рано от космонавтите! Изпреварването не е поразяващо, но заедно с филма на Ървинг Пичел „Цел: Луната“ се ражда модата на научната фантастика, разчитаща повече на майсторски комбинирани снимки и усъвършенствувани машини, отколкото на каквото и да било друго. Тази мода, служеща на голямата производствена база на Холивуд, лансира в подтекста си тезата, че бъдещето на света е функция на техниката. Оптимистично! Дори ако ни постигнат космически катаклизми или агресия от други галактики — цялата ни надежда е в техниката. Жул Верн и Х.Дж.Уелс също бяха оптимисти, но, изглежда, че са ни лъгали.

1959 г. Именно 1959! Би ми се искало със същия тон да продължа тази история на филмовата фантастика, като внимавам само да не сгреша дали става дума за съществено нов елемент в жанра, или само за продължение на познати отпреди нишки, които най-много да са леко гримирани и префасонирани според вкуса на публиката. А ето че филмовото събитие от 1959 г. на пръв поглед не отговаря на нашите условия, тъй като може би ни се струва, че е обикновено продължение на жанра научна фантастика. Но нека сами да преценим случая „Последният бряг“ на Стенли Крамер.

Пред нас е класическото здание на градската библиотека в Мелбърн. Вятърът развява окачения пред нея лозунг: „Братя! Все още има време!“ Но време вече няма, тъй като то няма за кого да бъде отмервано. Цялото човечество е загинало в резултат на ня-

колкоминутен термоядрен конфликт. Разположената встрани Австралия и загинала със закъснение: след няколкоседмично очакване на неспасяемото надвисване на радио-активните облаци и отпадъци, е извършено масово самоубийство.

А сега продължение на научната фантастика ли е „Последният бряг“, или ново качество? Без съмнение тук има вече познати елементи: неконтролираният прогрес на науката, която се обръща срещу човека и чийто последици не могат да се предвидят. А така също и футурологията, която утвърждава, че бъдещето зависи от машините, механизмите, от по-бързите съобщения и новите източници на енергия. Но в описания случай на преден план излизат два качествено различни акцента, чиято важност не бива да се подцени. Първо, нищо общо с развлекателния оптимизъм на привържениците на Верн; това е разтърсващ вик на тревога, който няма за задача да улесни храносмилането на зрителя, а тъкмо напротив — да го затрудни. Второ, макар че един от главните образи на „Последният бряг“ е ядрен физик, истински герои на филма вече не са хората на науката, а политиките, тъй като те са довели нещата до създалото се положение. Едновременно премиера на филма на Крамер във Вашингтон, Москва и в четири други столици е подчертала още, че от този филм струи нещо качествено ново, несъществуващо в киното дотогава.

Ако на фона на общата история на киното се проследи еволюцията на фантастичния жанр, дори така обито, както в нашия случай, ще видим известна закономерност. Естествено, съпътствайки филма от най-ранните му години, фантастиката става все по-зряла и по-изяснена. Но как именно? От детските феерии и добрите вещици, през страховитите с вампири, след това с дилувиални гадина, а на края с чудовища, създадени от човека . . . пътят води към глобалната отговорност на учените и към новите технически съоръжения на бъдещото човечество. И това ли е краят на еволюцията? Не, тъй като с машините и учените разполагат тези, които изменят света. Политиките. Именно те са героите на последния стадий на еволюцията на жанра. Очевидно страховете и надеждите на човечеството между 1896 и 1959 година са се изменяли така, както и самата кинематография. От ирационалните игри на въображението и суеверната тревога без основание, към съзнателния страх „за по-добро утре“.

Отговаряйки на новите потребности на публиката, на Запад се роди политическата фантастика.

Критиката още не ѝ е отредила място на отделен жанр със свои собствени особености. С убедителност може да се каже обаче, че нейните граници не са очертани така ярко, както при „филмите на ужаса“ или при „научната фантастика“. Ще дам два примера, от които може да се види колко е трудно да се прекара някаква „демаркационна линия“ между двата края на този феномен.

„Атенат“ на Ив Боасе под прозрачните псевдоними възстановява историята на Бен Барка, прогресивния марокански деец, отвлечен през 1965 година в Париж от неизвестни нападатели и изчезнал безследно. Можем ли изобщо да говорим за фантастика, ако филмът е изграден върху истинско събитие? Може, тъй като изясняването на аферата „Бен Барка“, заложена във филма, и всъщност логично изведено от документирания факти, притежава характер на догадка и може да се приема на доверие. При подобен случай в „Случаят Матей“ Франческо Роза не е излязъл от установените факти и не е наситил с нищо тайнствените минути от последните дни от живота на италианския нефтен магнат и тук изобщо няма никакво основание да се говори за фантастика.

А сега — другият край. Дали „Планетата на маймуните“ на Франклин Шафнер се включва в моето разбиране за политическа фантастика? До края на филма нищо не ни навежда на подобна мисъл. Космонавтите, кацнали на непозната планета, откриват там високоразвито общество на маймуни, с което влизат в най-различни конфликти. Интересните перипетии на героите биха се вместили горе-долу в рамките на приключенската сензация, ако в последната сцена не бяха открити в крайморските пясъци остатъци от . . . нийорската Статуя на свободата! . . . Впрочемта непозната планета се оказва Земята в следващата фаза на развитието ѝ — след катаклизъм, който е унищожил човечеството и е позволил маймуните да поемат ръководната роля. Дали финалното предупреждение — не толкова далеч от епизода на „Последният бряг“ — ни дава основание да причислим филма на Шафнер към политическата фантастика? Педантичните отговори на горните два въпроса не са необходими. И без друго можем да проследим произхода и развитието на жанра, който се развива в рамките между тези крайни точки. Как стана така, че филмовото творчество на Запад през 60-те години толкова много се политизира! И какво ни говори този факт? (В социалистическото кино този жанр досега е само „под пара“, доколкото става дума за значими творби.)

Не съм си поставил за цел да установявам с придирчивостта на историята кой от цитираните по-нататък филми е по-ранен или по-късен. Защото и така всички без изключение са по-късни от „Последният бряг“ и са изключително от периода на 60-те или от началото на 70-те години. Отпреди тридесет години, т.е. от появата на звуковото кино, не можем да споменем нито едно заглавие, което да наречем политическа фантасти-

ка, макар че никога не е липсвало киното на ужаса, а за научната фантастика това беше времето на бурен разцвет.

Вече споменах в общи линии за големия успех на научно-фантастичната тематика в американското кино през 1950 — 1953 година. Формално погледнато, именно тогава редица филми с голям размах и със забележително майсторство придадоха на пренебрегвания жанр гласност и авторитет, от които той бе лишен допреди това. В какво се крие техният успех? Частично на този въпрос отговарят самите заглавия на филмите: „Убийците от Космоса“ на Уайлър, „Червената планета Марс“ на Хорнър, „Летящите чинии атакуват“ на Сиърс, „Войната на световите“ на Хейскин, „Предмет от друг свят“ на Найби, „Чудовища нападат града“ на Дъглас. Дори в цитирания в началото предвестник на жанра „Цел: Луната“ на Пичел по военному формулираното заглавие звучи като илюзия за задача на американските герои, които се отправят към нашия спътник, за да организират там стратегически бази.

Ако преценим състоянието на умствените способности на обществото, което създаде тези филми, то по онова време беше функция от чувството на вина по повод Хиросима, недоволството и възмущението от „лова на вещици“ от комисията на Макарти, страха от мнмийна комунистически заговор, манията „зад всеки ъгъл — шпионин“, трескавото търсене на смисъла и оправданието на войната в Корея и не на последно място отчаянието от мисълта, че „студената война“ всеки момент може да бъде заменена от гореща. При това положение на идейна и морална суматоха забавната промишленост извърши контракция (с помощта, както видяхме, на режисьори от трета и четвърта ръка, но с финансови средства от първа величина). Във всеки от тези филми „човечеството“ (чиито представители винаги са американци) е заплашено от нещо ужасно, на което на всяка цена трябва да се противопостави. Представителите на „човечеството“ (американското) събират всички сили и след драматичната битка с „червената планета Марс“ оптимистично побеждават подлите агресори, което заслужава специално да се подчертае.

В социалистическите страни киното на САЩ от онези години бе (и си остава) почти непознато, затова се спрях малко повече на това явление. То е поучително и днес. Ето как го преценява френският историк от десницата Морис Беси (в „Научната фантастика“): „В повечето от тези филми науката е само повод. . . Това е не толкова култ към „свръхчовека“, колкото лъжливата възхвала на „доброто“, на „реда“ на „правото“, непрестанно заплашвани в идеалната американска цивилизация. . . Все повече се омаловажава научният елемент и неговата тясна връзка с пророческото призвание на Америка да защитава цялото човечество. Американците се явяват като избран от бога народ.“

По отношение на научно-фантастичните филми от 1950 — 1955 г. направихме един бегъл преглед (отчасти с перото на Беси), който води от описанието на умствените способности на публиката до тезите на филмите, създадени за тази публика. Също така по отношение на интересувашата ни политическа фантастика струва ни се напълно основателен и обратният подход: като поставим тезите на филмите, да дойдем до проблема за състоянието на умствените способности на обществата, за които тези филми са били или все още се произвеждат.

Преди обаче да навлезем в 60-те години, искам накратко да припомня за единствения класически филм, който можем да приемем за предшественик на политическата фантастика. Това не е само ярка творба, която може да запази своето влияние и до днес, но творба, чието пророчество бе осъществено по трагичен начин. Някога Ванда Якубовска бе разказвала как в момента, когато зад нея се затворили вратите на концлагера на смъртта в Освиенцим, тя неволно си припомнила за филма „Метрополис“.

„Метрополис“ на Фриц Ланг, немски филм от 1926 година, разказва за град-държава, управляван от индустриални магнати. Докато властите се наслаждавали на живота във висящи градини, многобройният и доведен до състоянието на автомати пролетариат бил затворен в подземията. Отиващите на работа колони в еднакви дрехи, маршируващи в мрачно отчаяние под окото на строгите надзиратели, за да работят на господарите, напоят с поразителна точност за света под лозунга „Работата прави човека свободен“ (Абрайт махт фрай)*. Финалното помиряване на труда с капитала, написано от сценаристката-графоманка в мелодраматичния сценарий, няма особено значение. Но и до днес се помнят онези свиви редици на изнемошелите работници, макар криволичещите линии на фабулата отдавна да са забравени.

Трудно е да се каже дали някои филми от политическата фантастика ще имат подобна съдба като „Метрополис“. Затова пък веднага може да се заяви, че на наивния оптимизъм на „Метрополис“, както и на научно-фантастичните филми от 1950 г. в анали-

* Arbeit macht frei — надпис, поставен над входа на концлагера в Освиенцим (Полша) от хитлеристите.

зириания съвременен жанр отговаря умерен или дори краен песимизъм. Там победата на „начина на живот“ и на „закона“, ако не в седмата, то в деветата част предварително е била осигурена като добавка към билета. А тук скептичното примирение се превръща в ключ на по-голямата част от творбите, напомняйки безропотно отпускане на ръцете. „Братя! Все още има време!“ — отправя се зов във финала на „Последният бряг“, а всъщност време няма. . .

от Интересно е, че това истинско отвращение от бъдещето не зависи от обстоятелството дали действието на филма се развива в най-близкото бъдеще, зараждащо се от нашето днес, или се отнася към предполагаема цивилизация от ХХІ или ХХІІ век. Да се спрем най-напред на онези творби, които са непосредствено продължение на съвременния свят.

В „Паралакс“ на Алън Пакула изходна точка е убийството на либералния кандидат за президент на САЩ, при което загива и убиецът. Следствената комисия при снатата съобщава по-късно, че престъпникът е действувал сам и по свършено лични побуди. Явна алюзия за доклада на комисията на Уорън след смъртта на Джон Кенеди! Това издава желанието да се започне от действителни събития, на които сами сме били съвременници или свидетели. Ето един герой, който, обзет от желанието да се добере до истината, попада на следите на организацията „Паралакс“. Убивайки либерали, както и консерватори, организацията винаги служи на интересите на големия бизнес. Вербуването на млади хора за „специални поръчения“ става с помощта на филмов тест, който е както проверка, така и стимулатор за предразположението на изпитвания към убийство. И когато героят, промъкнал се в редиците на „Паралакс“, бива подложен на изпит чрез теста, установява с изумление, че притежава данни на роден убиец.

Управляваният от прикритите задкулисни сили свят от онези, които си играят със съдбините на обществото, внушавайки му да повярва, че притежава свобода на действията и на убежденията, това е футурологичната представа на Пакула. Тя принизява съзнателните усилия на индивида, а така също подлага на съмнение самата независимост на съзнанието на субективно честните хора, което ги подтиква към безрезултатни действия, осъдени на неуспех още в самото начало. Подобна картина на света, управляван от разстояние, разкрива филмът на Дейвид Милер „Акт на екзекуция“, който още по-дълбоко е вдъхновен от убийството в Далас. Той е картина на първия етап от списъка на тексаските фашисти, които с помощта на армия от платени убийци пристъпват към изпълнението на кошмарния план за довеждане човечеството на земното кълбо през ХХІ век до половин милион души след унищожаването на расите, класите и „низшите“ народи, „7 дни през май“ на Джон Франкенхаймер притежава привидно оптимистичен тон: след подписването на противоядрен договор със Съветския съюз от президента на САЩ военната върхушка на Пентагона организира атентат срещу него, предотвратен от лоялността на един офицер. Филм, който заявява, че бъдещето на САЩ ще се развива в духа на авантюристичните латиноамерикански хунти, не може да ни убеди със своя „хепиенд“, че ни показва добра прогноза за бъдещето.

Дори и да се вземе под внимание, че всички тези филми виждат врага от страна на десницата, докато филмите от 50-те години виждаха навред „шпиони на Кремъл“, то и така миражите на бъдещето не ни носят утешение. Затова пък те са близки до надигналата се в края на 60-те години вълна на протести, на обществено недоволство и студентски бунтве. Непосредствено от тези среди се появи филмът на „независимото кино“ „Лед“ на Роберт Крамер. Той е създаден със скромни средства в телевизионен стил: чрез „автентични“ интервюта, откъси от радиопредавания, съобщения за заседания и конспиративни събрания се рисува бъдещето на САЩ с краски на краен антихуманизъм и разпадане. След вьетнамския конфликт САЩ се нахвърлят върху Мексико, което довежда до унищожителна, дълго проточила се война. Общественият кипез вътре в страната е удавен в кръв от легиони на войските за сигурност, полицията, тайните агенти и шпиони. Американците са се усамотили, обзети от парализиращ ги страх. Група младежи, показани като незначително малцинство, се опитва да пробуди измъчения народ, както с терористични атентати, така и с действия, които разкриват на техните съграждани правата и задълженията им. Мрачното настроение на филма не обещава големи надежди на начинанията на смелите конспиратори.

В същите тези кръгове на протестиращата младеж бе създаден още един „независим“ филм на политическата фантастика — „Да живее!“ на Фред Левинсон, чието американско заглавие веднага подсказва нацистка аналогия. Отново герой е бъдещ президент на САЩ, но този път отявлен фашист, който би обвинил дори самия Риган за левичар. Обаче гротеската тук придобива такива неясни и примитивни по замисъл форми, че е трудно да се възприеме „Да живее!“ за нещо повече от филмова декларация за убежденията на създателите му, които не са се интересували от въздействието им върху зрителите. Далеч по-прецизна, макар и твърде превратна е сатирата „Искаме полковници“ на Марио Моничели. Тук италианският режисьор представя историята на подготовката на военен монархически преврат от консервативни офицери, които имат за официа-



„Метрополис“

лен командир напълно вдетинен маршал. Тонът на лековатия фарс в политическата тематика отначало изненадва — Моничели показва врага толкова видният, че не буди бдителност, а подценяване. Идеята поанта обаче е запазена за края. Неуспелият преврат очевидно е потушен още в самия зародиш от християндемократическото правителство, в което кормилото е поето от прикрити фашисти. Те се рекламират като прогресивни спасители на отечеството, като вълната от репресии се насочва преди всичко срещу левицата, парализират я и въвеждат диктатура под демократични лозунги.

В по-сериозен тон подобна тема третира водачът на филмовата левица Франческо Рози във филма „Височайшите трупове“. Дребен инспектор от полицията, улавяйки нишката на няколко убийства в провинцията, се добира до възела на голяма провокация. Един министър, казвайки: „Моята партия, която от 30 години зле управлява страната...“, както и неговите идейни колеги подготвят нови убийства, които трябва да провокират хората да излязат на улиците, за да могат подготвените за този случай танкове да смажат лявата опозиция. Инспекторът, един разочарован от режима човек, решава да се обърне срещу него и да направи всичко това достойствие на секретаря на комунистическата партия. В този момент обаче куршумите на опитен стрелец ще настигнат и двамата, а правителственото съобщение ще дрипише убийството на комуниста и на невменяемия инспектор. Партията ще научи всичко, но няма да разкрие истината, тъй като по този начин би предизвикала онзи гневен отпор, който реакцията въсхитост се стреми да провокира. „Истината не винаги е революционна“ — казва в последната сцена, отхвърляйки позната теза на Грамши, главният редактор на комунистическия орган и това изказване ще предизвика в Италия бурна дискусия, както политическа, така и морална.

Още една концепция за непосредственото бъдеще на нашия свят има англичанинът Питър Уоткинс, с който ще се срещнем малко по-надолу. Той счита, че нещо може да възникне от истеричното преклонение пред идолите на развлекателната промишленост, боготворени чрез телевизията. Представя си интереса на капиталистическата държава (каквато може да бъде в случая и Англия) към певческото божество, чийто репертоар се вдъхновява от някаква не твърде определена борба против полицейското насилие („Привилегия“). Големи правителствени суми незабележимо ще насочат тази екзалтация към „закона“ и „моралността“, цинично използвайки идола, за да привлекат на своя страна протестиращата младеж. А когато идолът, прозрял истината, отказва понататъшното си съдействие, е заместен от друг, протестите на идола нямат никакъв ефект, тъй като той вече не разполага със средствата за масово въздействие. Героят не е в състояние да разруши дори собствения си мит.

Както се вижда, всички фантазии, които с единия си крак са стъпили все още в днешния свят и искат да изпреварят своето време само с няколко или с десетки години, си приличат по едно нещо: индивидът няма никакви шансове, за да окаже влияние върху хода на историята. Ще изгуби борбата в сблъсъка с могъщите, отлично организирани корпорации, обикновено много старателно законспирирани пред общественото мнение. Много повече отколкото в която и да е друга епоха човекът е само предмет. Единствено в Италия — страна със силна работническа класа — неудачните завършени на тези филми естествено рефлектират към силите, които въпреки всичко са потенциална преграда за понижаване значението на индивида.

Прескачайки към по-далечното бъдеще, в което фантазията на твореца на политическа фантастика би могла да се развихри, се сблъскваме с проблемите на атомната заплаха. Трудно е при такава ситуация да не си зададем въпроса, който днес е най-важният за цялото човечество: с какво този поразителен източник на енергия би могъл да стане причина за края на света — дали единствено само чрез разрушителните сили на освободената огромна енергия?

Ако във филмите за атома са само филми за атомното унищожение, това може да ни доведе до едностранчивия извод, че те сковават зрителя със своята безизходност. Това очевидно би представлявало не толкова политическа фантастика, колкото политически ужас, в сравнение с който Носферату и Франкенщайн ще ни се сторят добрият от оперета. Но техните кошмарни картини имат задачата да предизвикват противодействие, по-резултатно от предупрежденията на филмите за миналото (в стила на „Деца на Хиросима“ на Кането Шиндо). Толкова повече че това е действие с обратен ход, а не доказателство за абсурдност. Някой може би ще отрече, че настроението, което получаваме на първо място от „Последният бряг“, е чисто биологически ужас. Тук се връща в нови одежди дискусиата за катастрофизма от 30-те години: дали повече е мобилизирал за спасяването на европейската култура, или по-скоро е демобилизирал, показвайки неизбежността на гибелта?

Споменатият вече Питър Уоткинс, може би най-заслужаващ прозвището на катастрофист сред филмовите футуролози, признава като най-резултатна форма за тревога съобщението, направено почти в документална форма. Неговият „Военна игра“ е издържан в стилистиката на документа — нещо като кинохроника, която би могла да бъде заснета веднага преди или в продължение на първите няколко часа на атомна война в Англия. Уоткинс атакува издръжливостта на зрителя по две линии, без да може да се каже в коя по-силно: дали когато показва отблизо ръка, обгорена от взрива, или когато оцелелите от първото нападение деца от предучилищна възраст са идиотски разпитвани от репортера какви искат да станат „после“ и диво му извикват: „Не искам да стана никакъв“, „Нито аз“, „И аз също не искам да стана никакъв“! . . .

От тясното приложение на темата американците се насочиха към тишината на подземните бункери, където се решават съдбините на света. С мрачен хумор третира темата Стенли Кубрик във филма, за който говори самото заглавие: „Доктор Стрейнджлъв“, или как се научих да скъсам със страха и заобичах бомбата“. Някакъв си генерал от Пентагона полудява и изпраща самолет с термоядрен товар над съветска ядрена централа, чието взривяване ще предизвика гигантска експлозия, която ще направи невъзможен живота на Земята. Бомбардировачът ще достигне целта и тогава д-р Стрейнджлъв, бивш хитлерист и шеф на американските разузнавателни служби, ще обясни спокойно, че човечеството има пред себе си сто години под земята, но благодарение на светкавичен метод, разработен от СССР, останалите живи ще създадат нова раса, която ще може да продължи войната „много по-успешно“.

Разбира се, може да се дискутира дали буфтонът е съвместим с определени кардинални теми. Обаче твърдо да се защити тезата, че безумието и ирационалната липса на отговорност трябва да са атакуват именно с безумен ирационализъм. Затова пък няма и следа от безумие в създадения почти едновременно филм „Граничен момент“ на Сидни Лъмит по известния роман на Бърдок и Хуилън. Отправният момент е почти идентичен с предишния — само с тази разлика, че отлиташият към Москва американски бомбардировач е бил изпратен не в резултат на криза от умопомрачен генерал, а просто поради повреда в компютъра. Оръдията на унищожението вече не могат да бъдат върнати и Хенри Фонда като президент на САЩ има само няколко минути, за да може чрез „червения телефон“ да предотврати унищожаването на света. Цената е ужасяваща: единствената гаранция за добрата вяра в Америка може да бъде само президентската заповед да се хвърли водородна бомба над Ню Йорк в същия момент, в който Москва ще престане да съществува. . .

Крайният резултат от „Граничен момент“ при цялата му скаутска наивност има обаче онова преимущество, че показва пластично рязката промяна на скълата, каквато ни наложи самата епоха. За моралния избор на обществото вече не достигат досегашните категории. Затова твърде остаряла още преди самото си създаване ни се струва „Фабриката на безсмъртните“ на Джоузеф Лоузи, където на фона на хулиганска интрига виждаме един професор-психопат, отглеждащ в някаква пещ радиоактивни деца. Откъснати от света, бледи и нещастни, те трябва да станат единствените жители на Зе-

мята след термоядрена катастрофа. От така нарисованата ситуация произлизат няколко значими морални проблеми. Вместо тях изтъкнатият режисьор ни залива със сантименталност от Дикенсов стил: че атомната клика се отегчава, че няма възможност да се попече на слънце, нито да гледа развълнувано морето. За ядрената ера може да се мисли мъдро или глупаво, но винаги трябва да се проявява стремеж към съобразяване с пропорциите, които тя налага.

Във всеки случай едностранчивото им третиране чрез атомния взрив е поразяващо, дори ако му признаем двойка функция: вик на ужас и алармена сирена. Поставената по-горе алтернатива — „краят на света или единственото спасение“ — също така би могла да се окаже двойствен стимул. Може дори да се счита, че мирната роля на атома има шансове да стане не по-малко важна от военната, а дори и значително по-важна! А всъщност тя не намери на Запад свой поддръжник, макар че също не е освободена от драматизъм, конфликти, заплахи и не ни отвежда непременно към приказници за щастieto.

Хеликоптери на въздушните сили на САЩ погрешно разсеяли върху нивите на един свдовял фермер ново унищожително вещество, което убило сина му, а на него самия останали едва няколко дни живот. Яростното отмъщение, което осъществява героят ст „Ярост“ на Джордж С. Скот (известният актьор с амплуа на бунтовник тук за първи път се заема с режисура) до голяма степен дължи своята дълбока ярост на разочарованието от вьетнамската война. Подобни експерименти върху хората и природата във Вьетнам бяха извършвани по предварително разработен план. Но яростта на фермера Скот се прехвърля от позорните изяви на науката към науката изобщо. Именно тя се обръща против обикновения гражданин, създава неподозирани от него заплахи, мами го, втурвайки се с насилие в неговия малък, спокоен свят.

Науката е обсадена и от режисьора Джордж Лукас във футурологичния филм „ТНХ 1138“. В антисептични подземни градове хората са облечени в еднакви костюми и нямат имена, а само номера, които напомнят за автомобилна регистрация. Хранени са с наркотици и успокояващи средства, а се размножават в колби. Компютри програмират всяка тяхна крачка, чертаят им кривите на максималното щастие. Не търпят само личната инициатива и критиката, а така също бляновете за любов и за излизане на повърхността на земята. Ние не разбираме подобен свят на най-висше усъвършенствуване, но и самият Лукас не му е дал никакъв шанс, за да ни очарова с компютърите, да ги направи по-привлекателни. Трудно е да не се противопоставиш с цялото си сърце против един такъв кибернетизиран Освиенцим; трудно е да не обвиниш автора в демагогия (може би твърде лакирана) при поставяне на акцентите.

В „Щастливият човек“ на Линдси Андерсън, чието действие се развива на границата на днешното и бъдещето, виждаме бъдещето на науката в термоядрените експлозии (причинени от авария поради неосигурени системи), както и ужасните опити с присаждане на свински глави върху човешки тела.

Дори в приключенията на Джеймс Бонд — агент 007, — чиито политически алузии, главно в началото на серията, бяха твърде прозрачни, науката постоянно беше на подсъдима скамейка. Парадокс, тъй като именно Бонд олицетворяваше още от самото си раждане като герой на тази серия физическа сила, увеличена с помощта на най-модерна техника, често пъти още неизобретена. Засега, служейки си в автоавионетки (малки летателни апарати) или с електрически саби, този супермодерен агент винаги побеждава някакъв ужасен доктор. Но, представител на науката, която по правило заплашва човечеството с всеобщо робство и унищожение.

На целия този жанр не се противопоставя буквално нито един филм, който да показва било ошастливеното от науката общество, било някакво отделно откритие на даден учен, който е дал на бъдещия свят някакви недвусмислено положителни ценности.

От филипиките против науката не е твърде далече до творбите, които се стараят да открият механизмите на властта в обществата на бъдещето. Тези филми са така еднородни, като че ли техните творци са се уговорили, че светът може да се развива само в посоката на деспотизма и лъжата. Защо? Тук вече достигахме до самата същност на обществените тревоги, от които се храни това кино: беззащитността на човечеството пред перспективата за подчинението на мозъците под гнета на бъдещите форми на управление е непрестанно внушавана теза без никакви доказателства! Сега с известно закъснение ни се отдава да изолираме предпоставките за организацията на бъдещите обществени формации, които са начертали именно такава насока на еволюцията. И тогава често се случва, че тези предпоставки ни навеждат на мисълта за обратна еволюция, за най-пълното развитие на човешката индивидуалност, за човешката личност и за разцвета на хуманистичните ценности.

В „Алфавил“ на Годар, този пророк на „поколениято на Маркс и на кока-колата“, измисля специална галактика, отстояща от нас на „няколко светлинни години“, в която обаче се возите с пежо, та и с опели. Тя се управлява от електронен мозък, който се подчинява на страшен фюрер — проф. Фон Браун. Тук общата доктрина, изискваща аб-

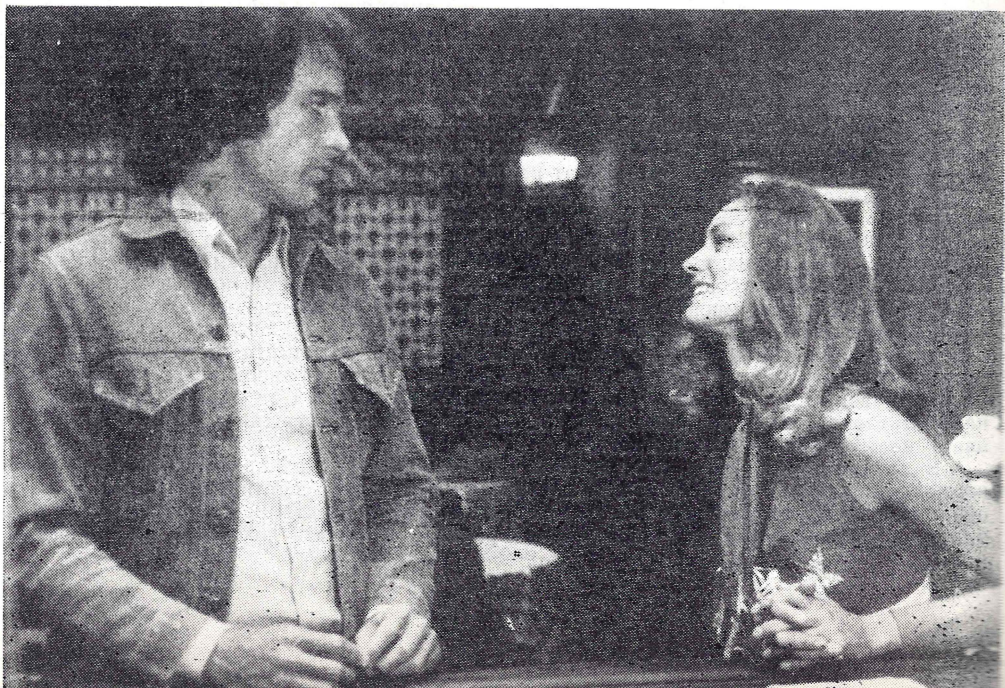
солютно подчинение и примирение, се обяснява със съюза между политическата сила и науката. Пред този могъщ съюз отделният индивид губи всякакви шансове за съпротива. Това ни напомня тезите на вече споменатите филми за зловредната наука. Все пак тук не можем да намерим отговор защо заедно с всезнаещия и всемогъщ Фон Браун в научните среди не съществуват никакви други сили, които биха изправили пред режима на Фон Браун реформистки или дори революционни алтернативи.

Още по-малко убедително изглежда устройството на бъдещия свят в творбите, които изхождат от известната теза, че времето на задължителен труд ще се намалява постепенно. Логично е, че увеличаването на свободното време е резултат от постигането на всеобщо благоденствие, от ликвидирането на материални и военни конфликти. Освободеното от популярните днес бедствия човечество е „щастливо“, което означава, че се отегчава и че трупаме неизползувани средства за агресия.

Обуздаването на тази „естествена“ агресия става главна задача вече не само на съвременната обществена дидактика, а също и на бъдещото правителство на Съединените световни щати. С фразираща монотонност тази тематика се третира в различни кинематографии. Във филма „Десетата жертва“ на Елио Петри привържениците на взаимното унищожение създават своего рода ловджийски клуб и получават концесии за стрелане по противници. Това представлява своеобразен предпазен клапан за останалото човечество, което награждава ловците-първенци с почести и пари. Подобна ситуация откриваме и в „Ролърбол“ на Норман Джуисън — в играта със стоманена топка, изстелвана като куршум, за която се води битка с всички средства, чак до разбиване черепа на противника. Тук отново става дума за терапевтичните стойности на този спорт, който, разпространен из целия свят с помощта на телевизията, ще потуши кипящите комплекси на гражданите на новия чудесен свят. Разочаровашо идентичен е произходът и на „Светът на Дивия Запад“ на Майкъл Кричтън: отегчените представители на бъдещото общество на изобилието могат да бъдат развличани още и чрез специални забавления, в които безнаказано и безопасно може да убиваш роботи, напомнящи паразително на живи каубои.

Може би най-оригинално решение ни поднася споменатият вече два пъти Питър Уоткинс в своите „Гладиатори“, този път създаден в Швеция. Обвиващият се в тлъстия свят без войни канализира страха си от избухване на световен конфликт чрез създаването от ООН на комисия за игра на мир. Под неин патронаж избрани екипи от войници от отделни страни водят малки, локални войни за разреждане на национални формации. Игра № 256 поставя едни срещу други представители на Китай и Запада. Някакъв недоволен французин иска да унищожи централния компютър за управление и това се оценява от организаторите като инцидент без значение. Още по-лошо става, когато една китайска войничка се влюбва в противник-американец. Това много опасно явление става причина за мобилизация и от двете страни с цел да се отстранят непо-

„Паралакс“



корните индивиди, застрашаващи основите на системата.

В нито един от тези замисли няма и сянка от възможността човечеството, освободено от постоянната липса на време, да се опитва през свободните си минути да помисли между другото за създаване на привлекателно противовесие на инстинкта за агресия. Насилието се заменя само с насилие (макар и в намалена степен), а нима фантазията поне на един автор не би могла да се помъчи да създаде някаква система за осмиване на агресията, за представянето ѝ като нещо срамно и ужасно?

Във всички цитирани примери мисията за поднасянето на антиагресийни хапчета се пада на средствата за масова информация и най-вече на телевизията. Но нека ентузиастите на малкия екран да не се радват! Както и в споменатите дотук филми (например „Привилегия“), на телевизията е отредена важна роля за формирането на бъдещето, но роля, почти без изключения, отрицателна. Истински принос на телевизията (и на другите средства за аудиовизуална информация) бе филмът „451^о по Фаренхайт“ на Франсоа Трюфо по известния роман на Рей Бредбъри. В бъдещия свят телевизията служи на три позорни цели: оглуляването на масите, измамването и шпионирането им. За обществен враг №1 властите обявяват книгата. Нейното притежаване е най-голямото престъпление, стражите се занимават с изгарянето на купища конфискувани книги. Никой друг филм не атакува с такава сила и така дословно страховете, обзели мислите на пазителите на традиционни културни ценности, свързани с литературата. . . Филмът на Трюфо имаше най-малко това преимущество, че яростната разправа с книгата беше логично мотивирана: деспотичната власт се нуждае от невежеството на подчинените, благодарение на което те значително по-лесно биха могли да бъдат управлявани.

Относително слаб импулс за кинодейците на Запада е, както и досега, заплахата: от демографска експлозия и последиците от нея. Постепенното развитие на този процес, несравнимо с неочакваността на атомното унищожение, разочарова майсторите на напрежението. Всъщност единствената убедителна картина тук е „Зеленият Сойлент“ на Ричард Флайшър по романа на Хари Харисън. Пренаселеният, недохранен, отровен от промишлен дим Ню Йорк от 2022 година се дели тук, както и в „Метрополис“, на две напълно изолирани зони — град на владетелите, които се хранят с месо, а понякога дори със зеленчуци и плодове, и град на десетки милиони плебеи, които консумират хапчета, произвеждани както става ясно, от трупове. Флайшър обръща голямо внимание на екологичните тревоги на епохата с убедителна прецизност, но той не си прави труд дори да отговори в името на какво милиарди хора са се подчинили на шепата привилегировани и живеят в унизително робство.

Всички цитирани дотук филми се стремят с променлив успех да ни разкрият известни обществени механизми. Тези описания често красноречиво свидетелствуват за състоянието на мисловните способности на техните автори. Разочарова и творческата им неизобретателност. По-горе се постарях да разгледам няколко не особено мъдри схеми, но затова пък монотонно повтаряни от филмовите футуролози. Коя е причината за такова безкрило въображение?

Навярно главната причина е липсата на грижа — при онези описания на механизмите — за личността на бъдещия гражданин на света, на гражданина, когото онези механизми трябва да задвижват или да му се подчиняват. Удивително е колко са редки психологическите драми в киното на политическата фантастика!

Все още най-амбициозен, макар и нелишен от безсилно двусмислие, е филмът на Стенли Кубрик „Механичен портакал“ по книгата на Антони Бърджес. Алекс, героят на бъдещето, увличаш се от причиняване на страдания и от Бетховен, е типичен представител на общество на агресията, секса и садизма. Да, да — това е направлението в еволюцията на „хомо сапиенс“, подсказан ни и от „Десетата жертва“, и от „Гладиатори“, и от родствениите им филми. Но Кубрик прави още една крачка напред. Алекс се подлага на превъзпитание чрез серум, имунизиращ организма, само че подаван в конски дози: много насилие, за да се подави насилието, много секс, за да се притъпи сексът, много Бетховен, за да се омърси Бетховен. Алекс, внимателно наблюдаван от онези, които преди са странели от него, се връща към предишното си положение, отново се нагажда към обкръжението си. Промяната се оказва невъзможна.

По-ясна в своя песимизъм е кратката история на човечеството, създадена от Питър Брук по текст на Уилям Голдинг в „Собственици на мухи“. В резултат на атомен конфликт клас от дванадесетгодишни ученици от едно английско училище попада на безлюден остров. Обществото, което се формира от тези отлично възпитани юноши, ще прояви крайно фашистки черти. Фашизмът като естествено състояние на човечеството? Жан-Люк Годар в „Рогопаг“, в написаната още преди „Алфавил“ новела „Нов свят“ като вина за краха на морала, унижението на човечеството и отказването от свободата изтъква пробна ядрена експлозия. Единствено някакъв французин, който по чудо е избягнал облъчването, удивен описва тази революция на нравите и е може би последният учудващ се гражданин на света. И на края детинският и претенциозен „Зардос“ на Джон Бурман вижда бъдещето като господство на клана на учените, които са постигнали

безсмъртие и са се барикадирали в безопасна, цъфтяща долина. Оттам с помощта на измисления бог Зардос отдалеч ръководят света — разрушен и замърсен, допълнително разделен на привилегирани палачи и на жалки жертви. Не е ясно обаче защо безсмъртните са се оказали в изолация и за кого именно пазят създадените от тях съкровища на културата. Затова пък на драго сърце вярваме, че са отегчени от своята безсмъртност и подсъзнателно мечтаят за връщане към ритъма на раждане и смърт. Ако обаче главната последица от придобиване на безсмъртие за човека е тъгата на нежната Шарлота Рамплинг по зачеване от мъжествения Шон Конъри, то трудно можем да въздъхнем с учудване: в края на краищата кой е дал простор на фантазията си?

По такъв начин снимките на фактическото състояние на новото явление, каквото е политическата фантастика, можем да считаме за завършени. Съгласно законите на филма предлагам да се изтеглим към по-широк общ план, в който още веднъж може да се види целият предмет на нашите размишления. Става дума за онези изводи от създаването на разглеждани филми, които се отнасят до съзнанието на обществата, произвеждащи и консумиращи тези филми.

Несъмнено ние сме пред прага на развитието на новия жанр и началната фаза не трябва да предreshава насоката на по-нататъшното развитие. Дори и да ни очакват изненади и бързи отклонения, то от днешната перспектива е трудно да се въздържим от учудване. Не е удивително това, че съвременният зрител е свързал голяма част от своите страхове с действащите над него политически механизми. Тревожещо е обаче, че се задоволява с апокалиптични картини на деградация, с утвърждаването на пълно безсилие на индивида по отношение на ръководещите го (явно или от прикритие) корпорации, както днес, така и утре. Демократичният дух се е разминал със създателите на тези филми.

Ще си позволя твърдението, че това противоречи на самата традиция на утопията, която от Мор до Х.Дж.Уелс е създавала модели на бъдещето с ясна идейна цел: за да може свободно да внушава нови, по-добри отколкото в действителността решения. Теоретикът на идеологията Карл Манхайм е хранил утопията за системата от идеи, които предвиждат основно преобразуване на света, противно на идеологията на господстващите класи, стремящи се да запазят съществуващия порядък. Когато подчертах пессимизма във филмите на политическата фантастика, по-малко ме интересуваха трагическите завършени или угнетяващото настроение на жестоките картини, а повече онова безсилие на героите (и творците) в ситуацията, която създава самата творба.

Съществува някаква крещяща несъразмерност: футуролозите точно определят процента на неграмотните или на гражданите с хладилници през 1990 година, а кинотворците, поглеждайки също в бъдещето, успяват да видят само страх, заплаха, безсмислие, ограничаване на индивида, тържество на тъмните сили у човешката природа. Нима другият контрагент на политическата фантастика—апаратът на властта—е действувал в нашата епоха по-неуверено, отколкото през други епохи?

В оптимистичните конфликти на бъдещето, които киното отбягва, един от елементите поне е познат. Това е съвременността на човечеството. Дори в чисто професионален смисъл това е търсеният отрицателен герой. Познаваме недостатъците му, греховете му, ограниченията и именно онези, които в днешното общество ни се струват най-опасни. Създаването на положителен герой на филмовата утопия—дори чрез най-обикновено противопоставяне—е вече твърде улеснено. Разбира се, аз мисля за положителния герой в рамките на тема, която дава всички възможности — с други думи, нещо оригинално, неизконсумирано, несвързано с нашите нрави на мислене, на морал, водещо към неочаквани интелектуални инвенции.

Един от нашите писатели разказва спомен от някакво детско четиво от края на 20-те години. В паметта му останала сцена на излитане на междупланетен кораб, който трябвало да отнесе земен екипаж на Луната. Екипажът бил изпратен тържествено от президента на Съединените щати на Земята. Писателят многократно се връщал към това четиво в различни моменти на своя живот. Примирявал се с това, че няма да доживее полета на човека до Луната, но пък хранил надежда, че може да доживее да види осъществена мечтата за единство на разпокъсания свят като не по-малко утопична картина. Осъществяването на тези две мечти в такъв кратък срок е реално, картината на една мъдра общност днес изглежда по-реална, отколкото когато и да било друг път.

Появяването на жанра на политическата фантастика в киното може да се окаже една стъпка към осъществяването на тази общност или най-малкото доказателство за мечтите по нея. Досегашните „класици“ на този жанр с нищо не са приближили реализирането на тази мечта. Търсят се настоятелно следващите класици.

Йохан ван дер Койкен

БОЯН ПАПАЗОВ ВЛАДИМИР ИГНАТОВСКИ

Да твърдим, че сме познавали добре преди това холандското кино и неговите творци, би било ако ли не наивно, то най-малкото невярно. Информацията ни се изчерпваше с имената на Ивенс и Хаанстра, с някой и друг филм, видян по фестивали. . . Слабо утешение бе фактът, че не са чак толкова много хората, които знаеха повече от нас за холандското кино.

В първите, проучвателни разговори сред списъка на онези, с които следваше да се запознаем, сред имена на режисьори, оператори, сценаристи бе и Йохан ван дер Койкен. Режисьор. Оператор. Автор на документални филми. Естествено, името нищо не ни говореше. Чувахме го за първи път. . . Но и без тази предварителна информация срещата ни би се състояла. Още на първата информативна програма, която имахме възможност да видим в Холандския филмов музей, сред игралните, документалните и анимационните филми ни направи впечатление едно произведение, открояващо се сред другите не само със странността на заглавието: „Новият ледников период“. Правеше впечатление авторският поглед. Режисьорът бе съумял да обедини в композицията на своя филм, във впечатляващо и бъдещо мисълта единство, разказа за едно холандско семейство, чиито деца работят в съвременна фабрика за сладолед (оттук и заглавието на филма), и живота на бедняците в един нов квартал, възникнал стихийно в покрайнините на столицата на Перу. Подчертаваме органичното единство на филма, тъй като идеята лесно би могла да се превърне в една механична съпоставка, разчитаща предимно на екзотиката, на неочакваността на визуалното.

Филмът на Ван дер Койкен притежаваше строга изобразителност, точно намерена документална атмосфера: било в директно заснетото събрание в бедняшкия квартал край Лима, било в проследяването работния процес в холандската фабрика, било в разговора с децата или в потрисащата сцена, когато жителите на „бидонвила“ ровят в боклуците, които камхионите донасят от големия град в покрайнините. . . Построението, изградено от него, убеждава в закономерността на съпоставката, на паралела между живота във високо развитата капиталистическа страна и мизерията на новия квартал в Лима. . .

Случаят бе на наша страна. По време на престоя ни в Амстердам се състоя прожекция на три нови телевизионни филма, показани на журналисти преди премиерата им. Сред тях бе и последният филм на Йохан ван дер Койкен: „Маартен и контрабасът“. Героят на филма Маартен ван Регтерен Алтена, син на богата фамилия, се бе отказал от солидната кариера, за да се отдаде изцяло на заниманията си с музика. Режисьорът внимателно следи своя герой: задържа камерата върху ръцете му, на контрабаса или на някой от народните инструменти, с които той свири, зафиксирва представите му за изкуството, за музиката. В разказа е вмъкната беседа с родителите на Маартен, техният възглед относно заниманията на сина. Един като че подчертан камерен случай: режисьорът не напуска стаята на героя, не отива по-далеч от градината на къщата, в която той живее. Маартен живее и музицира в един като че ли отделен от реалността свят. Едва в края на филмовото повествование Ван дер Койкен напуска камерната обстановка и тръгва след своя герой в едно негово турне. Концертът му е в Западен Берлин и това като че ли позволява на режисьора да развие мисълта си. Героят мъкне своя контрабас по стръмни стъпала, подрежда уредбата си в миниатюрна сводеста заличка пред малобройни почитатели на неговата модерна музика. А навън е светът с неговите проблеми. . . Ненатрапващи се белези на реалността се натрупват, докато се достигне до неколккратно повтарящо се изображение на героя сред градското движение, сред обозначенията на онези проблеми, които като че не достигат до неговия изолиран свят на експерименти и отдаденост на музиката.

После не е трудно да се предположи развоят на събитията: поискахме среща с Йохан ван дер Койкен, помолихме да видим част от останалите му филми. Вечер седяхме в малката стаичка на предприятието за некое-рческо разпространение на филми „Фюджитив синема“ (очевидно преди това използвана за мазе). Малка заличка с две кресла, портативен екран, зад преградата прожекционен апарат 16 мм, зареждан и пускан лично от ръководителя на предприятието Ян Рьофекамп, ентусиаст, който оставаше до късна вечер, за да ни покаже интересуващите ни филми.

С впечатленията от видяното в последния ден преди заминаването ни за София сме в дома на режисьора. Започваме нашия разговор: и ние, както и читателите, не знаем почти нищо за Йохан ван дер Койкен. . .

— Бихте ли разказали накратко биографията си?

— Започнах сравнително млад. Когато бях на седемнадесет години, публикувах книга с фотографии. (Тя така и се казва: „Ние сме на седемнадесет“ — и още в нея прави впечатление наблюдателността на бъдещия режисьор, неговата способност да открива в обикновеното около нас интересното, неочакваното. . .) Научих фотография от дядо си. Още когато бях на тринадесет години. Може би затова винаги разчитам предимно на изображението. Като документалист може да се каже, че имам визуален произход. . .

Режисьорът Йохан ван дер Койкен по време на снимки



Лаконично и малко неочаквано за разказ на биография, но очевидно Йохан ван дер Койкен предпочита да говори за своя живот в професията, в изкуството, отколкото за личните си преживявания. Ще допълним казаното с малкото, което знаем: роден е на 4 април 1938 година в Амстердам, за произхода му ще стане дума по-долу. Автор на три книги с фотографии, на няколко фотографски изложби, създал около тридесет документални филма. . .

— Мислите ли, че в живота ви е имало повратни моменти, които са определили по-късно работата ви като документалист?

— Разбира се! Първият важен за мен момент е преминаването от фотографията към киното. Смяната дойде в моя живот малко случайно: просто получих стипендия за ИДЕК в Париж. По това време мислех само за фотография, но нямаше друга стипендия и бях принуден да се съглася с това, което предлагаша — филмова режисура. Не харесвах това училище,



Кадр от филма „Палестниците“

не го харесвам и сега, за мен то е формален, а не творчески тип училище. По това време правех фотографии, които по-късно издадох в книгата си за Париж. . . Това като че ли беше единственото поле за дейност, в което се изиявах в училището. Не! Все пак запознах се със студенти от различни страни. И сега след години това ми се струва особено важно. (Йохан ван дер Койкен снима филмите си в най-различни географски райони на света: Америка, Испания, особен интерес проявява към живота в развиващите се страни: Камерун, Перу, Мароко.)

— Особено важен е и първият контакт извън затворения интимен свят. За мен следването в Париж бе първият ми контакт със събитията по света. Тогава бе време на изключителни събития за Франция: седмиците след идването на генерал Де Гол на власт, краят на алжирската война, движението на генерал Салан. . . За мен, човек произхождащ от сравнително богато семейство на средната буржоазия, това бяха много силни впечатления. Убеден съм, такива събития действуват подсъзнателно години наред. Затова фашизмът присъства и в книгите ми, и във филмите ми.

Йохан ван дер Койкен често се обръща към проблемите на фашизма: особено силно впечатление е направил неговият филм, посветен на годишнината от освобождението на Амстердам, в който режисьорът не е използвал нито метър архивна лента, реализирайки наблюденията си върху съвременен материал. Но това не означава, че творчеството на режисьора, твърде разнообразно и разностранно, е съсредоточено върху един-единствен проблем. Да се твърди това би означавало да се създаде нереална представа за него. Но проблемите за насилието, за социалното неравенство не са на последно място в творчеството на този художник с определени предпочитания към завършеност на формата, към строга прецизност на изображението. В един от последните си филми, „Палестинците“, този като че ли изискано-интелектуален творец отива с камерата на „фронтовата“ линия, зафиксирва живота на бежанците, постоянните обстрели, разрушенията, борбата, смъртта. . . Той е сред партизаните, в техните разговори, обучението, в акциите им, сред жителите на лагерите и селищата, разказващи за гибелта на близките си. При това режисьорът не се поддава на пристрастие, стреми се да бъде обективен, да търси историческите и социалните корени на явленията, да намери емоционалния облик на проблема, и го открива може би най-ярко в онова малко момче, което рецитира върху разрушенията на собствения си дом.

— Особено важен момент за мен бе срещата ми с Лусеберт. (Псевдоним на поета и художника Лубертус Якобус Свансвейк, творец с подчертано прогресивни, антифашистки възгледи, неспокоен експериментатор в областта на поезията и на живописа.) Направих два филма за него. Мисля, че от този художник научих повече, отколкото във филмовото училище. Защото запознаването с киноизкуството може да стане не непременно чрез писане или снимане, но и посредством живописа или винаги когато става дума за трансформиране на един материал в друг, тъй като творецът в киното винаги трансформира своите намерения, своите идеи в изображение. . .

Първия филм през 1962 година. (Филмът: „Лусеберт — художник-поет“. Вторият е заснет през 1966 година и се казва „Филм за Лусеберт“.) Преди четири години бях завършил ИДЕК. Дотогава бях заснел само няколко късометражни филма, търсех свой стил, свой път. Във филмовото училище те учат как се прави кино, но после трябва сам да откриеш дали наистина можеш. За това е необходимо не само да знаеш как да кажеш нещо, но и да имаш какво да кажеш. . . На това никой не може да те научи.

— Вашите филми ни позволяват да твърдим, че в тях се забелязва отчетливо движение към все по-определена социална ангажираност?

— Опитвам се да развия марксистки възглед върху нещата. За мен първият филм от триптиха „Север — Юг“ е честен, но не повече. . . В него няма онзи материалистически анализ, който присъства в следващите две части на триптиха. Мисля, че третият филм е най-задълбочен и аналитичен.

Триптихът на Йохан ван дер Койкен, носещ символичното название „Север — Юг“, веднага асоциира в съзнанието на зрителя с диалога, воден между развитите капиталистически и развиващите се страни. Той е съставен от три филма: „Дневник“, „Белият замък“ и „Новият ледников период“.

Трите филма, съставлящи това любопитно произведение, демонстрират не само художественото израстване на твореца, но и развитието на неговото мислене. Ако първият филм е породен от една конкретна житейска подробност — бременността на съпругата на режисьора, то следващите

са плод на съзнателно търсене на социалните проблеми. „Дневник“ обхваща формално периода на бременността и завършва с раждането на детето. Но в това събитие, засягащо като че ли само семейството Ван дер Койкен, режисьорът съумява да вплете живота на хората от Камерун и Мароко. От амстердамската си квартира той се отправя към болниците на Камерун и улиците на Мароко. Съпоставката е впечатляваща. Неведнъж след това тя ще се появи и в следващите му филми: визуалната изчистеност и подреденост на холандския пейзаж и контрастът на мизерията, глада. Но ако в този първи филм на триптиха съпоставката все още е на равнището на механичния паралел, то следващите два ще демонстрират овладяване на композицията, когато многослойността на монтажното построение се превръща в принцип на мислене, а от него се ражда диалектиката на идеята на произведенията. В „Диалог“ има впечатляващи кадри: не само болницата, в която жените на Камерун очакват своите деца, не само картината на мизерията, но и кадрите на мирното ежедневие: строителството на новата къ-

Кадръ от филма „Дневник“ (жена от Северен Камерун)



ща — без инструменти, с ръце, от гал, и жените вечер на кладенец, заснети с много поетичност, с много визуална изобретателност. . .

В следващите два филма изборът на обекти за изследване е много по-строго определен. Децата от дома за безпризорни в Колумбус, Охайо, селяните от Испания и отново картини от Холандия. Но тук, както и в „Новият ледников период“, Холандия, нейният пейзаж не е просто рефрен на ловествованието, но и символ — на индустриализираната, задоволена, но и отчуждена реалност. Режисьорът внимателно се вглежда и вслушва в своите герои; разпитва децата от Колумбус за техния живот, за социалната обстановка, в която са израсли, за живота в тяхната страна. Той открива някои от родителите им или просто хора, намиращи се на същото социално стъпало, открива ги в тяхната мизерия, състарени, уморени, далеч от нормалния минимум за житейска обезпеченост, и прави това не демонстративно, не плакатно. Той просто изследва живота, за да открие и обратната страна на медала, вътрешната страна на „Белият замък“.

И тук, и в „Новият ледников период“ особено значение придобива визуалният символ на конвейера, на ритмично движещите се машини, на колата, която лети по автострадите и като ярък контраст, камерата, която се лута като задъхана в малката стаичка, където живеят трите деца, защото те все още са деца и откъдето те всеки ден се отправят към фабриката за сладолед. И върху този задъхан ритъм на камерата, затворена в тясното пространство, се наслаждава текстът на писмото, получено от режисьора. В него героинята на филма, момичето-работничка, описва своите преживелици, описва ги трудно, мъчително, с повтарящи се фрази и думи. И от този кадър се ражда като че ли символът на съществуването, което описва Йохан ван дер Койкен.

— За мен тези филми отразяват някои етапи от мисленето на един западноевропейски буржоа, който все повече се ориентира към марксизма. . . Моите филми в никакъв случай не изразяват левичарска гледна точка, но те демонстрират затрудненията в живота на човек, намиращ се в капиталистическия свят. При това човек с капиталистически навици. Защото за нас да правим филми, това е бизнес, конкуренция с други. Това е противоречие, което едва ли някой може да разреши. . .

— Трудно ли е да бъдеш режисьор на документални филми в Холандия?

— Да, понякога е трудно. Когато започнах да правя филми за телевизията, това не се считаше за сериозна работа. Печелех много малко. Бях един от двамата или тримата в Холандия, които наложиха идеята да се правят сериозни документални филми. След време, с годините, получих по-големи възможности. Трудно беше да се намерят критици, които да забележат тези филми, защото критиците ходят на кино, те не гледат телевизия. Това беше една от сериозните трудности. (Все пак, ако се съди по това, че на сутрешната прожекция в кинотеатър „Муви“, където се представяше последният филм на Йохан ван дер Койкен, залата бе пълна с кинематографисти, критици и журналисти, би могло да се каже: че инерцията е преодолена и интересът към творбите на режисьора от страна на критиката е налице.)

— Що се отнася до материалното ниво — с парите, които получавам, мога само да живея. Пари не се правят с публицистични филми, а с реклами за индустрията. Освен това аз снимам дълго, работата над последния си филм започнах през август, т.е. снимах го шест месеца. В телевизията подобни филми се правят средно за месец. Но на мен не ми плащат пет пъти повече. За извънредната работа плащаш сам.

Наистина, никога не съм имал работа с цензурата, но съществува много по-важна цензура, тя е негласна. При нас истинската цензура се определя от пазара. Пазарът е само за игрални филми. А съществува и атмосфера на неприемане на документалното кино. Аз работя в дискуссионна област. В моите филми идеята се дефинира в съзнанието на зрителите. Стремя се зрителят да продължи да размишлява върху информацията, която е получил. Но за такава продукция няма пазар, освен ако филмите бъдат показани по телевизията. Разпространителите гледат един филм като „Новият ледников период“ и казват: отличен филм, но той ще има само хиляда и петстотин билета! И те са прави за себе си. Това е то цензурата на пазара.

— Кои режисьори са повлияли на работата ви?

— Преди всичко Ивѐнс. Той е творец, към когото се завръщам отново и отново. С всяка година научавам все повече от него. За мен е много важен неговият подход към народа. Колкото и странно да е, известно време ми влияеше Хичкок. Впечатляваше ме абстрактната сила на композициите му. В последните години се интересувам от работата на Жан Мари Щрауб, както преди това ме интересуваха Ричард Ликок и Крис Маркер. . .

— Три имена, които най-много цените в киното?

— Щрауб, Ивѐнс и може би Вертов, когото открих сравнително късно. Познавах Айзенщайн много преди Вертов. . .

— А къде е сега интересното в документалното кино по света?

— Може би съм субективен, но според мен най-интересното е това, което видях в Третия свят. Това бяха филми съвременни, за ежедневиия живот и борбите на хората, филми, които се стремят да променят начина на живот, да променят обществото. Струва ми се, че сега разцветът на документалното кино е там. Понякога филмите им са технически много несъвършени, но това не е най-важното. За нас тези филми са сериозна школа, защото виждаме как хората сами отразяват живота на страните си.

СССР

Присъдени са медалите „А. П. Довженко“ за най-добри кинопроизведения на героично-патриотична тема. Златен медал получава Игор Карпушин, сценарист, и Александър Берлин, режисьор, за филма „Гилът на Червената армия през годините на Великата отечествена война“; сребърни медали получават: Александър Миндадзе, сценарист, Павел Любимов, режисьор, и Александър Фатишин, актьор, за филма „Пролетен призив“; Лев Голуб, режисьор (за филма „Малкият сержант“), Николай Пастухов, актьор (за роля във филма „От зори до зори“).



Доротея Тончева в кадър от новия български филм „Бъди благословена!“, режисьор — Ал. Обрешков, сценарий — К. Топалов

Както съобщихме, Евгений Матвеев поставя филма „Съдба“ по едноименния роман на Б. Проскурин. „Моего детство съвпада с периода на формирането на съветската власт — е заявил Евгений Матвеев. — Непосредствено преди войната бях взел вече решението да стана актьор, но съдбата се намеси. Вместо филмова завърших военна школа и станах офицер. Но все пак мечтата ми за актьорска кариера се осъществи. След войната получих предложение от „Малий театър“ в Москва, а в 1950 г. започнах да играя и във филми. Режисьорският ми дебют бе филмът „Цигани“, осъществен през 1967 г. Не съм привърженик на модния днес „обективен“, студен репортажен разказ. Нямам желание да правя такива филми. Избирам специфичен герой, който вътрешно ми е близък. Такъв е героят на филма „Съдба“. Чрез филма реализирам себе си, може би това е старомодно, но така го чувствам. . . “

Съветските документалисти подготвят за чествуването на 60-годишнината от Октомврийската революция 200 филми. На Ленин е посветен филмът „Атласът на Илич“ — за историческия план за електрификацията. Редица филми ще покажат съветската власт в различните републики. Московската студия за документални филми ще реализира жикъл портрети на хора, в чиято съдба се отразяват най-важните етапи от историята на Страната на съветите. По екраните ще се проектират също стари документални филми и неми филми от годините на революцията.

Мая Булгакова изпълнява ролята на Ана Александрова във филма „Скок от покрива“, който се поставя в „Ленфилм“ от режисьора Владимир Григорьев. „Тази роля е голяма и прекрасна — казва Булгакова. — Прекрасна, защото тук ми предстои да изиграя нещо, което не успях да играя като млада. Това е филм за голямата любов. Не е важно, че героите еа хора вече немлади. За истинската любов няма възраст. Моята героиня безкрайно вярва в мъжа си, застава в негова защита и фактически го спасява. Такъв самоотвержен образ в любовта ми предстои да превъплътя за пръв път.“

Студия „Мосфилм“, както е заявил генералният директор Николай Сизов, е преизпълнила производствения и финансов си план за миналата година. При план 38 филма са пуснати 43. Освен това са произведени и 13 дългометражни телевизионни филма. Главно място заемат филмите със съвременна тематика („Моя работа“ на Леонид Марягин, „Кафе „Изотоп“ на Георгий Калатозови, „Да жи-

веем по своему“ на Константин Худяков. Редица филми остро поставят морално-етични проблеми свързани с възпитанието на подрастващото поколение („Без баща“ на Владимир Шамшурин, „Наш дълг“ на Борис Яшин, „Има думата защитата“ на Вадим Абдрашитов, „Двама капитани“ на Евгений Карелов). Пуснати са в производство политическите филми „Кентавърът“ на Витаутас Жалакявичюс, „Командировка в Бон“ на Сергей Колосов. В усилена работа се намират филмите „Сибириада“ на Андрей Михалков-Кончаловски, „Поема за крилата“ на Данил Храбровицки, „Странната жена“ на Юлий Райзман, „Вяра и истина“ на Андрей Смирнов, „Пугачов“ на Алексей Салтиков. Заедно с кинематографисти от Казахстан е започната работа над четирисерийния филм „Вкус на хляб“

По сценарий на Юрий Никулин режисьорът Александър Светлов е заснел филма „Човешка сметка“. Леонид Курравлов изпълнява ролята на инспектора по охраната Чиплигин. Действието в по-голямата част протича на север, на брега на Ледовития океан,

където има големи стада от моржове. Летецът Шахов при трудни атмосферни условия е бил принуден да прелети на малка височина над място, където са лежали стадо моржове. Изплашени от шума, животните се хвърлили във водата и при паниката загинали повече от 200 животни. Случаят трябва да се разгледа от съответните органи. Това е един чисто „мъжки“ филм. В него няма нито една женска роля.

Владимир Меншов изпълнява главната роля във филма „Собствено мнение“, постановка на Юлий Карасик по сценарий на Валентин Черних. Той играе инженер-психолога Петров, когото са изпратили да разследва причините за неблагополучията в работите на един завод. Производството като че ли върви нормално, планът се изпълнява, но ръководството се безпокои, че хората все повече напускат завода. „Това е моя нова среща със сценариста



Съветските актьори Юрий Никулин и Людмила Гурченко в сцена от новия съветски филм „Двадесет дни без война“. Дебют на съветския режисьор Андрей Герман по сценарий на писателя Константин Симонов



Съветският актьор Инокентий Смоктуновски в ролята на Карл V от новия филм на режисьорите Алов и Наумов „Легенда за Тил Ойленшпиگل“.

В. Черних, с когото ни свързва стара дружба — казва Меншов. — Заедно с него дебютирахме във филма „Човек на своето място“. В началото имах впечатление, че Петров с нещо прилича на моя първи герой Бобров. Но през време на снимките разбрах, че тази роля е съвсем противоположна, но не по-малко интересна.“ Във филма участвуват още Елена Проклова, Нина Ургант, Людмила Чурсина, Александър Лазарьов.

Режисьорът Лев Мирски е зает с екранизацията на романа „Червеният чернозем“, в който писателят Филип Наседкин разказва за по-нататъшната съдба на Хвиля, героя на филма „Великите дрипльовци“, поставен в киностудия „Максим Горки“ също от режисьора Мирски. Филмът „Червеният чернозем“ обхваща оно-

ва време, когато в процеса на колективизацията настъпва прелом в жизнените устои, психология и бит на руския селянин. Събитията се развиват през 1929—1930 г. Героят Хвиля Касаткин е вече секретар на районния комитет на партията, пълномощник по колективизацията в далечното село Глуховка. Станали са по-възрастни не само героите, но и изпълнителите на главните роли. За времето след снимките на „Великите дрипльовци“ Виктор Жуков, изпълнителят на ролята на Хвиля, е завършил училище, отслужил е в армията, постъпил е в ГИТИЗ. Изпълнителят на ролята на Маша Олга Гаврило е приета в трупата на театъра „Евгений Вахтангов“.

В Москва е бил подписан от първия заместник-министър



Румънската актриса Мария Плойа във филма „Въоръжен и много опасен“ (по мотиви на американския писател Брет Гарт) на съветския режисьор Владимир Вайнщок („Деца на капитан Грант“, „Островът на съкровищата“, „Конникът без глава“).

на културата и изкуствата на Полската народна република Мечислав Войтцак и председателя на Комитета по кинематография при Министерския съвет на СССР Филип Ермаш договор за взаимно сътрудничество през 1977 г. на полската и съветската кинематография. Договорът предвижда реализацията на 7 съвместни филма. По случай 100 години от рождението на Феликс Дзержински скоро ще започне снимането на филм, посветен на забележителния революционер. Първата част „Бягство“ ще представи живота на Дзержински преди революцията. Втората част — неговата роля в изграждане на съветската държава. Ще се снимат научно-фантастичният филм „Пилотът Пирс“ по разказ на Станислав Лем,

приключенските филми „Ледникът“ и „Синьото цвете“. Филмът „Военен кораб“ е посветен на моряците от военноморския флот.

ПОЛША

В студията за филмови миниатюри се поставят няколко интересни филма за възрастни. Зофия Олдак завършва филма „Природа“, разказ за един човек, който избягва в лоното на природата, но не може без удобствата на цивилизацията. Кшищоф Градовски във филма „Вече прегледаният“ осмива господстващата в някои среди мода на психоанализа. Йежи Калина работи над филма „Сигнал“: за шума, вреден за човешката психика. Стефан Яник готви „Пратеници“, филм от жанра на ужасите за същества от Космоса, които заплахват земната цивилизация. Не винаги този, който се труди, ползува плодовете на своя труд — такъв е моралът на рисувания филм „Лодка“ на Стефан Швакопф. След „Мимоза“, „Рози“, „Атлантида“ Петър Шпакович работи над следващия си рисуван филм „Билката дядов зъб“. Сатира за погрешните метеорологични прогнози ще бъде филмът „Тайфун“ на Богдан Новицки.

Жури под председателството на Мариуш Валтер е присъдило награди на Съюза на полските кинорежисьори за най-добри статии и рецензии за краковския фестивал на късометражния филм. Лауреати са станали Тадеуш Рабак за статията „Близко ли е до действителността?“ и Мачей Шумовски за рецензията „По пътя на истината“. В раздела чужди публикации награди са получили нашата сънародничка Искра Божинова за статия в сп. „Филмови новини“ и Жан-Пьер Бросар от Швейцария за статия в „Синема'76“.

Режисьорът Павел Коморски снима психологичната драма „Шарада“. Една красива девойка е заплашена, че ще бъде обезобразена, ако не заплати откуп. Автори на сценария са Йежи Лютовски и Павел Коморски. В главните роли Габриела Ковнацка и Мечислав Войт, оператор е Стефан Пинделски.

Филмовото издателство е пусило книгата „Светлината във филма“ (184 стр.) на Казимеж Конрад, която представя интерес не само за професионалиста. Авторът-оператор, професор в Държавната филмова школа, анализира техническите и художествените аспекти на изобразяване на сянката и светлината.

В колектив „Профил“ Витолд Лешчински подготвя по собствен сценарий снимането на филма „Магнетични следи“, разказ за двама приятели, музикант и режисьор, които след години се срещат и правят равностетка на живота си.

Дима Шевельов в ролята на Володя в новия съветски филм „Имам една идея“, режисьор — Владимир Бичков





Актьорите Лиза Фледстаг и Даниел Олбрихски в новия полски филм „Дагни“



Силвѝн Уонѝр в главната роля във филма „Малкият принц“ на режисьора Стен-ли Донѝн

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Чешки и словенски кинематографи си започнали работа над филма „Победният народ“. Филмът ще покаже повратния момент в историята на двата народа и в техния път към социализма. Режисьорът Войтек Траял, който е и автор на сценария, е заявил: „Филмът е посветен на тридесетгодишнината от победния февруари. Това ще бъде художествен документ за 12-те февруарски дни, в които си дадохме решителна битка двете враждуващи сили и победител излезе народът, воден от комунистическата партия на Чехословакия.“

Известният френски оперен режисьор Жан-Пиер Менел ще реализира в студия „Барандов“ сценичната кантата „Кармина Бурана“ на Карл Орф. Композиторът е написал своето произведение по текст на народна поезия от XIII в. „Кармина Бурана“ се състои от три части — „Природата и пролетта“, „Вино“, „Любов“. Главните роли изпълняват Лучия Поп, Херман Прей, Жан ван Кестерен, Бруно Хофман.

УНГАРИЯ

Новият филм на режисьора Ласло Раноди „Ничия дъщеря“ е поставен по романа на Жигмонд Морис. Главната роля изпълнява 7-годишната Жужа Цинкоци, която е успяла искрено и правдиво да предаде драмата на своята героиня, едно нещастно момиче, оказало се в средата на зли и алчни хора. Операторът Шандор Шара с поразително майсторство е показал прекрасната природа, която със своята щедрост контрастира с мрачния свят на жестоките хора.

С голям интерес в Будапеща е посрещнат филмът „Лабиринт“ на режисьора Андраш Ковач, третиращ важния проблем за ролята на изкуството в живота на обществото. Във филма „се снима филм“, показва се как в спорове, в преодоляване на трудни и най-неочаквани препятствия се ражда всяка сцена. Как при създаването на филма пречка е не само неувереността на режисьора и щампата, но и вмешателството на някои некомпетентни хора в творческия процес и трудната ра-

бота с актьорите, които понякога, погълнати в разрешаване на лични битови проблеми, заменят творческото вдъхновение с професионална техника.

ИТАЛИЯ

Доминик Санда играе във филм за Ницше, който сега снима режисьорката Лилиана Кавани, ролята на Лу Андреа Саломе, жена на професор Карл Андреа, известна

с много свободолюбивите си за основа време възгледи. Ницше се влюбва в младата красива Лу, към която също имал чувства и неговият приятел доктор Паул Рее. Остават много изненадани, когато Лу им предлага да живее едновременно с двамата. Интересната млада жена се харесва и на Зигмунд Фройд. Тя го е вдъхновила при създаването на теорията за психоанализа. Поетът Райнер Мария Рилке виждал в нея своята муза. Не е безразличен към Лу и Франк Ведекинд, за когото тя е фаталната жена. По късно става героиня на неговата пиеса „Лулу“.

В своя филм за Ницше (за който дадохме кратко съобщение) Лилиана Кавани отделя доста място на романа на Ницше и Лу Саломе. Ролята на Ницше изпълнява Ерланд Йозефсон, известен на нашия зритель от филма „Сцени от един семеен живот“ на Бергман.

Режисьорът Марко Белокио реализира своя първи филм за италианската телевизия. Това е екранизацията на пиесата „Чайка“ на Чехов. В главните роли зрителите ще видят Джулио Броджи и Памела Виторести.

Италианската телевизия е започнала излъчването на двусериен филм „Сако и Ванцети“, поставен по романа на американския писател Реджиналд Роуз. Филмът е бил смет от режисьора Джакомо Коли още в 1964 г., но едва сега се появява на екрана. Цензурата е отлагала прожектирането му под натиска на американското посолство. Телевизията няколко пъти е включвала филма в програмите си, а след това е обявявала отлагането му „по технически причини“.

Режисьорът Еторе Скола е започнал неотдавна реализацията на новия си филм „Лека нощ, дами и господа“. Продуцент на този филм е Карло Понти. Главните роли изпълняват София Лорен и Марчело Мastroяни, най-популярната двойка на италианското кино. Филмът ще бъде тяхната десета среща пред камерата. „Но този път — казва режисьорът — това ще бъде съвсем друга среща. И това именно ме накара да

ангажирам двамата актьори. Това ще бъде филм за фашизма, за 1938 г. и особено за дните, когато Хитлер пристига в Рим при Мусолини. Бих искал да покажа как фашизмът упражнява насилие и върху личния живот на хората.“

„Пожарът в Райхстага“ е филм, който ще постави Джулиано Монталдо и който ще бъде съвместна продукция на кинематографисти на Италия и ГДР. Ролята на Георги Димитров ще изпълнява американският актьор Бърт Ланкастър.

ФРАНЦИЯ

Безправие, господстващо в така наречения „свободен свят“, се разобличава в сатиричния филм „Играчката“, режисьорски дебют на видния френски кинодраматург Франсис Вебер, познат у нас от остросоциалните комедии „Високият рус мъж с черната обувка“ и „Завръщането на високия рус мъж“.

Началото на филма като че ли обещава една лека и забавна история. Ерик, разгледаният син на един вестникарски магнат, избира в магазина нова играчка. Между ханичните войници, каубои и космонавти в естествена го-

Актьорите Бърт Рейнълдс, Лайза Минели и Джин Хекмън в американския филм „Щастливата дама“





Лив Улман и Давид Кардин в сцена от филма „Емийското яйце“. Това е първият филм на Бергман след напускането му на Швеция.

Кадърот австралийския филм „Бясното куче Морган“ на режисьора Филип Мора



лемина случайно се намира и един купувач. Именно него иска да притежава Ерик. Изяснява се, че човекът, който е привлякъл вниманието на момчето, е журналист, сътрудник на един от вестниците, принадлежащи на бащата на Ерик. От страх да не загуби работата си, журналистът решава да отстъпи пред капризите на малкия и сега е принуден да участва в неговите екстравагантни забави. От този момент филмовият фарс отстъпва място на социалната сатира. Разобличава се деспотизмът на работодателя, който се счита в правото си да уволнява подчинените си, когато му е угодно. Тежко впечатление оставят сцените, когато безнаказано се унижава човешкото достойнство на героя.

„Филмът „Играчката“, е заявил Ф. Вебер, представлява съвременна приказка, където на милиардера се противопоставя обикновеният човек. Дълго мислих как слабият човек би могъл да победи силния. И на края намерих решението. Богатият ще бъде победен от сина си.“ Разказът, по който е снет филмът, Вебер написал преди 15 години като млад журналист. И ето след години той го прочита на актьора Пиер Ришар („Високият рус мъж с черната обувка“). Увлечен от необикновения сюжет, Ришар предлага да се снима по него филм, като се съгласява да играе главната роля при условие, че постановчик на филма ще бъде Ф. Вебер. Изкушението било голямо. Така се е състоял режисьорският дебют на френския кинодраматург. И макар Вебер да е убеден относно формата, в която е вплътил разказа, дълбоко в душата си той изпитва безпокойство. „Веднъж бях вече разочарован от реакцията на зрителите, които приеха за забавна комедия злополучията на „високия рус мъж“. Дали не ще се получи нещо подобно и с филма „Играчката“?“

Ален Рене е завършил филма „Провидение“. Главният герой, известен писател, завършва в нощта преди 78-ия си рожден ден своята последна книга. В нея разказва за самия себе си, припомняйки живота си. Но това, което се извършва в неговото въображение, се сблъсква със съ-

бития от действителността. Така е показана връзката и пропастта между изкуството и живота. Субективните преживявания на писателя се различават от обективната действителност. Неговата фантазия служи като литературен материал.

Ален Рене, автор на такива филми като „Хирошима, моя любов“, „Миналата година в Мариненбад“, по случай премиерата на филма „Провидение“ е заявил: „Въпреки това, което се пише, никога не съм давал предпочитание на спомените, на паметта. Открих едновременно с Бунюел и Кокто, че може да се филмират събития, разиграващи се във въображението едновременно със събития, които са пред погледа. Не ме привлича паметта, а интерпретацията на действителността.“

Своя първи американски филм Клод Льоуш е посветил на френски заселници в Дивия Запад в началото на XIX в. Филмът носи названието „Симон и Сара“ и в главните роли играят Женевиєв Бюжо и Джеймс Кейн.

АНГЛИЯ

Редакцията на английския месечник „Филмз енд филминг“ е обявила листата с отличените за 1976 г. най-добри кинопроизведения. За най-хубав филм с най-оригинален сценарий е признат американският филм „Телевизията“ (режисьор Сидни Лъмит, сценарист Педи Чайевски, актьор Питър Финч). За най-хубава постановка — филмът на Милош Форман „Полет над кукувичето гнездо“. За най-хубав английски филм — „Човекът, който падна на земята“ на Никълъз Роудж. За най-добра мъжка роля — Дъстин Хофман във филма „Маратонецът“ на Джон Шлезинджър; за най-добра женска роля — Одри Хепбърн във филма „Роби и Мариана“ на Ричард Лестър.

В лондонските студии ще бъдат снети два филма по романите „Зло под слънцето“ и „Тази година идва ред за смъртта на Нил“ на Агата Кристи.

Починал е известният английски артист Питър Финч, играл в много английски и американски филми. Последната му роля е в американския филм „Телевизията“, за която роля посмъртно е получил наградата „Златния глобус“ на холивудските журналисти.

САЩ

Представянето по американската телевизия на филма „Корени“, екранизация на едноименния документален роман на негърския писател Алекс Хейли, е предизвикало в Шатите необикновен обществен отклик. Милиони американци, черни и бели, били потресени от трагедията на свободния африканец Кунт Кинте, превърнат в роб, и от драматичната съдба на неговите потомци, успели въпреки всичко да запазят националната си гордост и воля за свобода.

Книгата на Хейли и нейният телевизионен вариант разказват една действителна история. През септември 1764 г. младежът Кунт Кинте от племето мандимбо отива в гората, за да избере материал за направата на своя първи боен барабан. Той попада на робовладелци и след няколко месеца е продаден на пазара Мериленд на търг за 10 мулета. Така Кинте попада в цитаделата на робството. Във филма с потресаваща достоверност е показан търгът и нечовешките условия на живот на робите на американския Юг. За опит за бягство на Кинте отрязват дясното стъпало. И ако на края той се смирява, то не е от страх пред смъртта, която би му донесла избавление от мъките, а защото в неговия живот влиза дъщеря му Кизи. На 16 години Кизи се разделя с родителите си, продадена на друг плантатор, но тя цял живот помни истината за своя произход, която от поколение на поколение се предава. Така стига и до писателя Алекс

Хейли, който е последната издънка на рода. След 12-годишен труд Алекс Хейли от устни разкази и архивни документи успява да създаде своята книга, която проследява историята на неговия род.

„Някои негърски лидери — пише нюйоркският „Тайм“ — оценяват филма „Корени“ като най-важното събитие в движението за граждански права от времето на похода в 1965 г. За милионите американци филмът „Корени“ е действителната история на робството.“

Лоуренс Мерик, режисьор и продуцент на документален филм за бандата на Чарлз Менсън, убийци на актрисата Шарон Тейт и на още шестима души нейни гости, е бил убит от неизвестно лице в ръководената от него филмова школа.

Алън Пакула проявил чувство за обществена критика във филмите „Паралакс“ и „Всички са хора на президента“, снима понастоящем филм със съвсем друго звучене. Филмът се нарича „Идва ездач, чуден и свободен“ и е посветен на любовта и отмъщението. Действието се развива през 1945 г. в Монтана. Играят Джейн Фонда и Джеймз Кейн.

Най-първо се появява в западната преса съобщението, че Марго Хемингвей, внучка на прочутия писател, ще участва във филма „Целувката“ на продуцента Дино де Лаурентис, режисиран от Л. Джонсън. Когато най-после се стига до реализацията на филма, оказва се, че в „Целувката“ играят и двете внучки на писателя — Марго и по-малката ѝ сестра Мариел. Героини на филма са двете сестри Макорлик, които живеят в Лос Анжелос. По-голямата (Крис) е манекенка и работи в една козметична фирма. По-малката (Кейт) е още ученичка и е влюбена в учителя си по музика. Един ден Крис поканва любимия



Доминик Санда в кадър от италианския филм „Извън доброто и злото“ на режисьорката Лилиана Кавани

учител на сестра си в къщи. Тази визита на внимание завършва трагично. Стюард, учител по музика, който е сексуален маниак, напада девойката и я изнасилва. Крис подава жалба в съда, но Стюард бива оправдан. Двете сестри са принудени да напуснат града. По-късно случаят отново среща Кейт и учителя

по музика. Той пак проявява своя садизъм. Този път Крис не търси съдействието на съдебните власти, сама преследва престъпника и го убива.

Повод за реализирането на

този филм е възникналата вълна на насилие през последните години в големите градове на Щатите. По статистически данни всяка година, например в Калифорния, се извършват 50 000 акта на на-

силие, но само 10 000 се съобщават на полицията, като от тази цифра само 2% от делата завършват с наказателна присъда. Защо? Филмът се старее да отговори на този въпрос.

КИРИЛ ТОПАЛОВ

СЦЕНАРИЙ



БЪДИ
БЛАГО-
СЛОВЕНА!

В лекарски кабинет се извършва преглед на осемнайсет-деветнайсет годишно момиче. Сестрата измерва теглото, височината, сбикслките на ханша и гърдите, кръвното налягане, взема кръв за изследване, а лекарката седи зад бюрото и записва данните.

— Шести лунарен месец — казва лекарката. — Това означава, че сте влезли в петия . . . Останалите четири няма да ги усетите — добавя тя усмихната.

Момичето не поглежда нито към нея, нито към сестрата. Нищо не го интересува. Да правят каквото искат, само да свършват по-бързо и много-много да не го разпитват.

— При нас условията са много добри — казва лекарката, — а пък в селото има и кино, и сладкарница, и магазини . . .

Момичето мълчи.

— Може да си вземете детето. Ако желаете. Или пък ще остане за осиновяване.

Лекарката продължава да се усмихва, момичето продължава да мълчи.

— Ако го вземете, ще имате привилегиите, които законът дава на младите майки. За времето, прекарано тук, ще ви издадем документ с някаква измислена болест. . . Тайната е гарантирана, свиждания ще позволяваме само по уговорка с вас.

Момичето мълчи. Лекарката става и прави спит за някакъв интимен жест:

— Хей, таралежче! Я се отпусни! Със сръдни работите не се оправят. И какво пък чак толкова е станало? Когато ще ставаш майка, е без значение дали ще бъде с брак, или не. Това е нашият свещен женски дълг . . .

Момичето най-сетне проговаря. Ниско, но предизвикателно:

— Вие как изпълните вашия свещен дълг — с брак или без?

— Е . . . С брак, но . . .

— Мерси, другото го знам! — Навежда се към куфара си, но сестрата изпреварва и го поема.

— В осма, нали? — пита тя лекарката и тръгва пред момичето.

Вървят по коридора, от една врата излиза бременно момиче с дълга болнична нощница, пропуска ги край себе си и ги изглежда с интерес: дошла е нова. След като отминават, то се връща бързо в стаята. Веднага оттам се показват още две-три любопитни женски глави. Откъм дъното на коридора се чува песен, два-три гласа се надвикват „О, мами, мами“. Сестрата се обръща към момичето и се усмихва малко особено, като че иска да му каже нещо, но се отказва, и след още няколко крачки отваря вратата, от която идва песента.

Вътре — олелия до небето. Едно момиче удря с нещо по нощното шкафче като на барабан, друго, стъпило в средата на леглото, тръска две чаши, в които нещо дрънка, трето лежи и чете. Четвъртата — едра, грубичка и във фигура, и в лице тридесетгодишна млада жена — е седнала на прозореца и в такт с песента маха ръце и крака.

— О-о! Нова булка, нов късмет! — рипва тая от прозореца. — Заповядай, мойто момиче, добре дошла! Аз съм Бонка, но всички ми викат Майчето, защото съм най-голяма тука и имам най-много стаж. Това сега — пляска се леко по корема — е второ и ще има честта пак тука да се роди. . . Тези три девиги са Милка, Ани и Ге-но-ве-ва многострадалната. Кажй си сега и ти заглавието!

Да, точно като тия тук, и особено като тая едрата, си ги е представяло момичето. Курви, събрани от кол и въже, говорят мръсотии повече от мъжете, лягат, с който им падне . . . Вместо него отговаря сестрата:

— Елена. — После вдига чантата и я отнася до свободното легло. — Това ще бъде вашето легло. Като си настаните багажа, елате за дрехи.

Сестрата излиза, а Елена гледа чантата си с безсмислен поглед и като че не може да реши дали да остане, или да си вдигне партакешите и да се върне на гарата. Усеща някакво отмяляване и присяда на леглото. Веднага до нея сяда едрата, а другите две се настаняват на съседното легло.

— Ленче! К'во си се оклюмала ма? — пъхва Майчето физиономията си в лицето ѝ. — А-а! Я горе главата! . . . Да си мислила, когато си си гукала с любимия образ. Сега колкото и да мислиш, все тая е. Идваш, раждаш и чао! . . . Тука сме като на курорт, а най-важното е, че ще лежиш с мен! Аз тука съм нещо като Странджата знаменосеца, нали го знаеш! С мен жални ще ходите, ама от жал няма да умрете . . . Така ли е? — обръща се тя към другите две, те отговарят хорово, че е „да-а-а“, след това Ани пита:

— Майче, ще я венчаваме ли?

— Уха-а! — отговаря тя. — Само че не днес, защото е дежурен Лолов. Ти имаш снимка на любимия образ, нали? — обръща се към Елена.

— Не! — почти кръсва тя, за да ѝ даде да разбере, че трябва да я остави на мира.

— Хай-де! Не с тоя номер! — подхваща тя, зарадвана, че най-сетне е проговорил. — Тия не ми минават. Не само че имаш, но и мога да ти кажа какво пише на гръба: „От камък се спъни, за мене си спомни“ или „Нека тоя спомен да ти бъде фар в бурната нощ на живота“ и т'н т'н, целият репертоар ми е известен, отдавна съм минала по тоя път . . . Дай снимката, ще потрябва за венчавката. — Тя протяга ръка и мърда нетърпеливо пръсти.

— Не ме интересуват никакви венчавки — казва Елена през зъби, — и ако ме оставите на мира, ще направите много добре.

— Тая венчавка е патент на Майчето — обажда се Ани и се усмихва. — Прави се с всяка нова. За подобряване на самочувствието . . .

— Иначе ще започнем да се хвърляме от третия етаж с т'пните си глави надолу — добавя Гена.

Не е в характера на Майчето да се моли, затова тя се пресяга, взима чантата на Елена и още с отварянето попада на снимката на Жоро.

— Охо! Страшно парче! — възкликва още щом поглежда снимката, и останалите веднага навират носове в ръцете ѝ, даже и Милка, лежащата, се надига. — Малката има вкус, да-а . . . Евала! По такива се лепим като мухи на мед. Хем ги знаем, че са женкари, хем си викаме, що пък и аз да не се вредя . . . От амбиция. Така ги разглезваме, а те са най-безотговорни. Хич не го е еня, че ще ти надует корема . . . — Тя става, отнася снимката до едно шкафче, отваря чекмеджето и я слага вътре. — Ще потрябва!

Това обаче е вече много, Елена рипва и почти се хвърля върху нея:

— Дай снимката!

— А! Я по-кратко бе, маце — казва Майчето нагло-спокойно и я оттласква от себе си като перце. — Майчето е тежка категория! — След това додава по-мекко: — Хайде иди си вземи от сестрата парцалките и идвай да разказваш — поглежда часовника си, — че то е и време за вечеря.

В това време останалите момичета разглеждат изсипалите се от чантата на Елена цветни снимки. На едната е Жоро, показал се на прозорчето на огромния си самосвал. Щастлив, хубав. На друга снимка са двамата, седнали на някакво голямо повалено дърво, Елена е тъжна.

— Усмихай се! Усмихай се! — чува се на фона на снимката гласът на Жоро. — Цветният филм свършва!

Пр-р-р-р — шрак! — това е самоснимачката.

На друга снимка е Елена сама, на някакъв сипеи, почти разплакана. Изведнъж обивава от снимката, която в последния момент помътнява, и казва:

— Жоро! Трябва да ти кажа . . .

— Последната поза! Защо я развали! — чува се ядосаният глас на Жоро.

В стаята е тихо. Майчето, Гена и Ани са отишли на вечеря, Елена очевидно се е отказала. Получила е болнични дрехи, напъхала е нещата си в шкафчето, а почти празната си вече чанта — под леглото — и е легнала с лице към стената. Милка, която е на специален болничен режим, лежи в леглото си и чете. Изглежда е стеснително момиче, защото не проявява неизбежното в такива случаи и досадно любопитство към новата.

Вратата се отваря шумно и Майчето, Ани и Гена влизат с чинии в ръце. Ани и Гена помагат на Милка да се настани удобно, за да вечеря в леглото, а Майчето се надвесва над Елена:

— Леля Веса вика, ако знаех, че ще дойде днес Ленчето, щях да стотвя нещо по така, ама де да съм знаела? Тя не се обади ни по телефона, ни по радиото, ни по телевизията, че е решила да ни посети! За другия път да знае — да се обажда предварително . . .

Елена не реагира, аман за днеска от селско остроумие! Чиниите тропват на шкафчето и лапата на Майчето я хваща за рамото:

— Ленче, ставай веднага да хапнеш.

— Кашкавал пане и страшно реване — казва Ани. — Не се минавай!

Елена тръсва рамото си, за да се освободи от ръката на Майчето, която я пуска и отдалечавайки се, казва:

— Като ти засвири нощеска латерната, ще ядеш и печени киселици.

Някоя пуска портативното телевизорче, което е на шкафчето на Гена, лампата угасва и всички си лягат по леглата. Предават естрадна програма за летищата по Черноморието, а Елена се мъчи да заспи.

— Ех, мацета — обажда се Майчето. — Какъв живот пада сега на морето! . . .

— Абе то и там да си, ако си нямаш пари, все едно че си тука — казва Гена.

— О-о! Майчето работеше цяла година като катърче, обаче живееше един месец като царница. В най-скъпите курорти . . .

— Аз бях миналото лято екскурзоводка — казва Ани.

— Как не сме се знаели, страшна комбина щяхме да бъдем!

— Догодина ще имате тая възможност — подмята Гена.

— А-а, Майчето вече я отпиши. Отсега вече семейно! — Тя се потупва по корема. —

На станция с рожбата. Отстъпвам всички мъже на младото попълнение, а най-хубавите — на малката. Според веществените доказателства тя ви слага всички в малкото джобче.

Настъпва малка пауза и Гена казва иронично:

— Май не си познала. Ние сме сериозни мадами и със случайни мъже не се занимаваме . . . Я виж на втората програма няма ли нещо класическа музика . . .

Елена се мъчи да не ги слуша и да не им обръща внимание, мъчи се и да заспи, но очевидно не може да постигне нито едното, нито другото. По някакво шосе лети огромен самосвал, от който отначало се виждат само двете огромни предни колела, бронята и двата фара, на които е закичено по едно цвете, и ти се струва, че всеки момент този камион ще връхлети върху теб и ще те прегazi. Така, както си е закичен! . . . В кабината, която е обикнена с цветя като сватбарска кола, са Жоро и Елена. На главата си тя е сложила венче от маргаритки, в момента доплита второ и го поставя на Жоровата глава. Отпуска се галовно на рамото му, но от друсването венчето ѝ полита да падне и тя го прихваща. Сеща се нещо. Взима и Жоровото венче и тържествено имитирайки венчаване, няколко пъти разменя венчетата над главите. Остава своето на Жоровата глава, а то се оказва малко. Поставя неговото на своята глава и без усилие, понеже е по-широко, го нахлузва на шията си като примка. Смяят се и двамата, тя измъква венчето и започва да имитира с него въртене на волан. И двамата карат. Играят си на надбягване.

— Тоя Лолов или не е никакъв мъж, или е голям еснаф! — избоботва с корабната си сирена Майчето. — Толкова мадами тука, а той дре-ме е ли дреме в тая дежурна като кон над празни ясли! . . .

— Ти защо не опиташ да го съблазниш? — хили се Ани. — Отиваш в дежурната и бух върху него. Ако почне да вика, един пакет памук в устата и край!

— А бе една опитала миналата година, ама я изгонил. На другия ден и зашил два шамара в столовата пред всички. . . Ех, момичетата, хлапета сте вие още, не знаете какво е за истинската жена един месец без мъж! . . . Стегнала ме е нещо шапката мене . . .

— Протяга се. — А-а, дръж се, Ано, ти си Лолов! . . . — Хвърля се върху леглото на Ани и двете започват да се боричкат и да се сменят, а Ани вика:

— Как не те е срам, ма! Аз съм женен мъж, порядъчен човек, до-о-ктор!... По-о-мощ! Помо-о-щ! . . .

Всички се смят, а Елена отхвърля завивката и побягва от стаята. Накъде? А да, към дежурната, естествено. Тя е на същия етаж, само че в дъното на коридора. Чука припряно и отваря. На кушетката чете около петдесетгодишен мъж. Лолов. Като я вижда, отпуска книгата и явно очаква да каже защо е дошла, но тя не се е подготвила и не знае как да започне. По лицето му плъзва иронична усмивка, погледът му се спира на нощницата ѝ, чиято пазва е разкопчана повече от нормалното. Елена проследява погледа му, изведнъж пламва цялата и бързо се закопчава. Какво си мисли тоя?

— Искам стая с едно легло!

Усмивката на доктора угасва, той спуска краката си и сяда на кушетката.

— С телефон или без? С какво изложение и на кой етаж?

— Ако ще да е в мазето! Без вашите . . .

— Без нашите? . . .

— Няма защо да го казвам. Вие си ги знаете,

— Аз знам само, че всички сте еднакви. И ако нашите са . . . то и ти си такава. Ако ти не си, и те не са. Ясно ли ти е?

Елена трясва и на него вратата, но в стаята не ѝ се връща. Влиза в салончето, което е тъмно, отваря прозореца и замръзва от ужас. Там, долу, в тъмния двор, от клона на едно дърво виси момиче в дълга болнична нощница. Елена започва да пищи, дотичват момичетата от стаята, идват и други и като виждат оная долу, се юрват обратно. При нея остава само Ани, започва да ѝ говори нещо, но Елена не я чува, като че е пхната в ледена вода — цялата трепери и зъбите ѝ тракат. Изведнъж оная се пуска от дървото, значи само е висяла на клона като на лост, в това време до нея дотичват момичетата. Тя се свива на земята и започва да налага корема си с юмруци и да крещи:

— Мразя го това дете! Мразя го! Мразя го! . .

Дотичва и доктор Лолов и заедно с Майчето се мъчат да ѝ хванат ръцете, но тя се мията, хапе ги и ги драще, на края се отпуска в ръцете им и започва да риде отчаяно.

— Така само повреждате и децата, и себе си — чува се гласът на Лолов.

— — — — —

Утрин е. На планински склон, на около два километра от селото, е изправена триетажната постройка на родилния дом. По всичко изглежда, че това е някаква бивша профсъюзна почивна станция. Между родилния дом и селото минава железопътна линия, по която в момента се точи дълъг пътнически влак. Сякаш лъскавите релси са огромна ножица, която разделя два свята. От едната страна е домашният уют, социалната сигурност, всичко онова, което е прието от хората за нормален живот. Тук всички работят, веселят се и се раждат „както трябва“. От другата страна на линията са отхвърлените, презираните, люшкани още отсега от житейската несигурност млади момичета. Там, настраани от хората, като прокажени.

По една пряка лъкатушна пътечка слиза надолу Елена. С къса поличка и незакопчано палтене. Може би насам я е повело желанието да се отдалечи от ония там, „събрани от кол и въже“, или пък познатият шум на багери и самосвали? Един багер копае шосето, което води към дома, а няколко самосвала откарват пръстта, изсипват я в някакво дере и се връщат. Елена спира на високия бряг над пътя и присяда на някакви греди

И тия тука са самосвали, но не могат да се сравняват с ония, огромните чудовища на открития рудник, чиито коелса са по-високи от самата нея, и пред които нейният пикап изглеждаше като буболечка. От тая неудобна позиция — на джудже пред гигант — протече последният ѝ разговор с Жоро. Неговият самосвал изскочи ненадейно и препречи пътя ѝ при товарачния възел на рудника.

— Ще те чакам след смяна в квартирата — подава се Жоро от високата кабина.

— Чакай си.

— Какви номера ми правиш?

— Женски.

— Ако . . . има нещо, ще намерим къде да се оправиш.

— Какво те интересува? Нали не е от тебе! — казва тя озлобено.

— За това гарантирам с главата си — опитва се той да бъде остроумен. — Кажи ще дойдеш ли?

— Махай се от пътя!

— Ще те чакам в осем.

— Махай се! — почти изкрещява тя.

— Кажи, че ще дойдеш, и ще те пусна — захилва се той малко пресилено, за да защити мъжкото си честолюбие, понеже наоколо започват да се спират камиони и да се подават любопитни глави.

Елена дава рязко заден ход и се опитва да го заобиколи, но той също прави маневра и не я пуска. Започва борба, зяпачите наоколо възприемат това като поредната им лудория и започват да им дават съвети:

— Ленче, дай отляво!

— Пълен ляв! Пълен ляв!

— Жоро, назад!

— От другата страна!

— Дай напред! Дай газ!

— Сто-оп!

— Не така бе, маце!

— През канавката!

— Браво, Ленче!

— Внимавай резервоара!

Въпреки че е с по-голяма кола, като по-ловък шофьор, а и в изгодна позиция, Жоро не я пуска да мине. Няколко пъти ѝ подвиква дали ще дойде, но тя не му отговаря. Стиснала зъби, дърпа с ожесточение лоста на скоростите и върти волана със замах. Изведнъж дава повече назад и пред изумените погледи на занемелите шофьори извива рязко настрани и тръгва през изкопа. Каквато е лапавица и кал, само едно подхлъзване и пикапът ще да лети от шейсетметровата височина към дъното на открития рудник.

— — — — —
Под Елена спира един от самосвалите, които работят на шосето за дома. Шофьорчето се подава от кабината и виква:

— Хей, малката, искаш ли да те повозя?

— Ако искаш, аз тебе! — Елена се надига, зарадвана, че може би ще покара.

— Само че — след работа! — Момчето прави дланите си на фуния. — Ще те чакам в осем на моста.

— Не си познал — Елена се отпуска на гредата.

Багерът отсреща натиска припряно басовия си клаксон. Шофьорчето свирва веднъж със своя в отговор и се подава пак:

— Хайде бе, малката! Не ми се прави на светица!

В тоя момент от багера рипва едно момиче в панталон и работна рубашка, също така младо като Елена. Съвсем, съвсем прилича на нея. И също така шофьорка като нея. Затичва се към самосвала, а като я вижда, шофьорчето се вмква бързо и сконфузено в кабината, пали колата и потегля. Багеристката дотичва запъхтяна и настръхва като керкенез:

— Я се махай оттука ма, разтурийго!

Думите ѝ шибват Елена като вряла вода. Изведнъж до нея започват да тупат камъни, онай долу хвърля като навита на пружина и вика:

— Махай се ти казвам! . . . Махай се! . . . Мъжете ни ще подлъгваш, кучка с кучка . . .

Елена тича по пътеката нагоре, догонват я клаксони и закачки, тъй като долу са спрели още два самосвала.

Разгърдена и задъхана, тя е близо до портала на дома. Там е спряла лека кола, в която са един мъж и Гена.

— . . . Блъскам си главата денем и нощем — долита гласът на мъжа. Като виждат Елена, сконфузено млъкват.

— Ленче — подава се Гена. — Ела да те запозная с моя приятел. Владов.

Елена подава ръка с неохота и гледа Владов е неприязън. Та за нея той, с трийсет и петте си години, е почти чичко! Владов се усмихва гузно и изтърсва:

— Георгиев.

— Иванка — казва Елена презрително.

— Ленче — намесва се Гена, за да заглади конфузията. — Качи тоя пакет горе и кажете на Лолов, че слизам в селото.

Влизайки в двора на дома, Елена вижда, че Майчето, Ани и още няколко непознати момичета стоят на входната тераса и наблюдават колата. Приближава се и подава пакета на Майчето, а тя я пита нетърпеливо:

— Какво ти каза Гена? Заминава ли с него?

— Блъскал си главата денем и нощем — казва Елена равно.

— Ще си я блъска! Накарал я да запази детето . . . — Майчето започва да го имитира. — „Не го махай, Генче, аз съм нерешителен, това ще разреши колебанията ми, без тебе не мога да живея и тъ нъ, а сега започва да се офлянква.

— Никой не ѝ е виновен — казва Ани. — Като е била патица . . .

— Патица си ти, мойто момиче — сръзва я Майчето, — защото тоя глупак наистина я обича и всяка седмица мъкне пакети, а ти даже не знаеш това тука — тупва я по корема — от кого е.

— Много добре знам — повишава тон Ани, — но то ѝ не знае . . . Първо — защото още не ми е тупнало да се женя. Второ, какъв мъж ще ми бъде той? Още себе си не може да гледа, та ще гледа семейство! И най-сетне — човек трябва да има малко гордост. Като си направил нещо, ще си донасям последиците.

— Понасяш, понасяш! — казва Майчето. — Затова скимтиш всяка нощ като пребит кучка . . . — Изведнъж се обръща към Елена: — Ленче, иди да закусиш, леля Веса ти пази яденето.

— — — — —
— Хайде, Ленче, че чаят изстина — виква леля Веса готвачката още щом Елена се подава на вратата на столовата, и ѝ подава през прозорчето чаша димящ чай, едно огромно парче кашкавал и почти пълна чиния конфитюр, очевидно инструктирана от Майчето, че Елена не е вечеряла. — Нали знаеш, че последните или губят, или печелят — опитва се тя с шегата да обясни колосалността на порцията. Елена само кимва и се отправя към една маса, а леля Веса се подава през прозорчето и додава: — Ей, мило, когато огладнееш, винаги притичвай насам! Аз съм ги родила четири, та знам! Все ти се иска да хапнеш нещичко. . .

— — — — —
Елена чука на вратата на дежурната стая. Никой не отговаря, но вътре се чуват гласове, и тя отваря. На бюрото се е захлупила Тинка — момичето, което висеше снощи



на дървото, — а Лолов я успокоява:

— Хайде, хайде! Жива ще те одерат! Най-много да ти удари баща ти два шамара . . . Пък и никой не е рекъл, че непременно трябва да се върнеш на село. Свят широк — ще си намериш и работа, и някое добро момче. Никой няма да те знае . . .

— То като е за лошо, всичко се разбира — хълца момичето и става да си върви, а Лолов му се заканва:

— И такива глупости да не съм чул вече! . . . — Затваря вратата след нея и се обръща към Елена язвително: — И ти ли ще се давиш?

— Ако може да се обадя по телефона — казва тя.

— А, ти си по-лесна! — констатира иронично той и избухва. — Само че тука не е нито поща, нито черква! Превърнахте ме на арменски поп и на телефонист . . . — Размества книгата по бюрото, след което тиква ядосано телефона към нея.

Елена сяда на стола, от който стана Тинка, и набира номер.

— Ало! — обаждат се оттатък.

— Може ли да се обади Жоро?

— Няма го — оттатък затварят телефона.

— Ало! Ало! — виква Елена, но повече никой не отговаря. Тя набира нов номер. — Ало, майко!

— Ленче! Къде си мама? — изпищява гласът оттатък.

— При добри хора съм — казва с отмъстителна нотка в гласа си Елена и поглежда Лолов, който, бръкнал с джобовите на престилката си, гледа през прозореца.

— Кажи, в града ли си? Татко ти иска да се срещне с Жоро.

— А, с „долнопробния шофьор“! Как така?

— Ленче мама, стига си правила вече глупости! Кажи къде си!

Елена млъчи.

— За нищо не ни слушаш . . . — проплаква майка ѝ. — Станахме за резил . . .

Елена връща бавно слушалката, ст която се чува:

— Ленче, Ленче, ало! . . .

Лолов слага млъчаливо на масата две чаши със сироп. Кани с жест Елена и двамата сядат.

— Какво работи? — пита я.

— Шофьор.

— Е, и?

Тя се усмихва накриво и едва-едва повдига рамене. Ясно, класическият случай.

— Свастно момче ли е?

— Да.

— Да го извикваме?

— Защо ми е?

В тоя миг вратата се отваря с трясък и в рамката застава едно запъхтяно и уплашено момиче.

— Докторе! Тинка!

— — — — —

Момичетата от осма стая са се скупчили на леглото на Тинка. Вратата зее отворена, от някаква стая долита женски плач, по-точно — нареждане на умряло.

— Стани, Тите-е, стани, мама, сватбари са ти дошли-и, за черната земя да те женя-а-ат . . . Къде са ти даровете, сине-е, да даряваш кума и свекърва, зълви и девери-и . . . Къде ти е сега Монката, бог да го убие-е . . . „Имам си, майко, едно момче, много ме иска-а, напролет сватба да стягате-е . . .“ Това ли ти е сватбата, дъще, пролет дойде, Тине-е, стани, мама, сватба да сватбуваме-е . . . Защо така направи, майчино, къде ми е внучето, къде си ми ти, мамина душица-а . . . Защо ми не каза, сине, защо ме излъга, мама-а . . . Стани, Тине, тука са татко ти, бате ти, чичо ти Лазар . . . Ето ги, мамино, за тебе плача-а-т . . . Стани да ги видиш, мамина мила-а-а . . .

В коридора се зачува тропот от много стъпки, оплаквачката се чува съвсем наблизо, значи изнасят Тинка.

— Хайде, момичета . . . Да я изпроводим! — първа се съвзема Майчето и избърсва с два замаха очите си.

Момичетата стават като премазани и се потъртят навън. Долу в двора се струпва почти целият дом. Двама мъже водят майката на Тинка, дребна женица, цялата в черно, която продължава да нарежда, като ритмично разперва ръце и след това скрива в тях лицето си. Санитарите вкарват носилката в линейка, а другите се качват в един москвич. От дома излизат Лслов, Пеева, един цивилен и един униформен следовател. Цивилният и следователят се качват в милиционерската кола, която е спряла до линейката, и колите тргват. Когато излизат вън от портала, Лолес се обръща към всички:

— Да сте малки бебета, да ви обяснявам. Но вие сте жени! — Прави малка пауза, явно му е тежко да чете конско точно сега. — Не мога да сложа на всяка от вас по един милиционер да ви пазя. . . Какво направи сега Тинка? Отиде си в разцвета на младостта, уби още един живот, съсипа живота на майка си и баща си, а она мухльо, докато е жив, ще се хвали, че заради него са се убивали жени . . . Изведнъж избухва. — Ако искате да се бесите, на никоя няма да преча, ясно ли ви е! Трошете си главите, гъски с гъски!

Той се обръща рязко и влиза в дома, а момичетата са занемели наистина като стадо.

— Ако се беше върнала на село с козелето на ръце, щяха да ѝ вземат здравето, а сега — големите жалби! — обажда се плахо, но и малко ехидно някакво момиче.

Приближава се една сестра и казва, че няколко момичета трябва да помогнат за храненето на децата. Елена веднага тргва.

— Ти при кои искаш? — пита я сестрата, вече на третия етаж.

— При по-големите.

— Тогава в тоя бскс — посочва тя и отминава с другите две момичета.

Елена поглежда през стъклената врата, децата са по на година и нещо, някои плачат в кошарките, а една лелка и една сестра насипват храната в малки купички. Като я виждат, ѝ махват нетърпеливо, обядът е закъснял. Тя влиза и занемява. От всички кошарки към нея започват да се протягат ръчички и я плисва нестроен хор от много гласчета:

— Мама! Мама! Мама! . . .

— Ти за пръв път ли идваш при децата? — пита я сестрата, тя бързо избърсва очите си и се извинява, а сестрата додава: — Нищо, ще свикнеш. Така викат на всяка, която не е с бяла престилка, нали все им говорим, че ще дойде мама да ги вземе . . .

Елена започва с едно русо момиченце, хубаво като кукличка. Докато го храни, то непрекъснато я закача и се смее, разсмива се и тя и започват да си говорят, то цвърти като врачбе и произнася някакви свои думички.

— Това е Елена — казва сестрата. — Майка ѝ се представяше за естрадна певица, беше доста хубавичка.

— Значи ми е адашка — отвърща Елена зарадвана, но очите ѝ кой знае защо се напълват със сълзи, тя ги обърсва скрито и става. Пипва я по носето и отива да храни съседното дете, а малката Елена плисва подир нея и протяга ръчички.

— Те са петимни за сбич — казва бавно лелката, една месеста жена на около петдесет години. — Нищо сме им свикнали и затова много-много не ги глезим, ама като дойде така някоя като теб, и си поиграе с тях, те веднага разбират и се привързват. То детето е така. И кучето, че е куче, пък иска ласка . . .

Елена се връща, взима малката в едната ръка, тя веднага млъкна, и двете започват да хранят другото дете, дебелобузесто момченце. Колкото храни момченцето, два пъти повече Елена се занимава с адашката си. Казва ѝ, че е мама и че с нея ѝ сега ще нахранят бебето, а тя изглежда много доволна и сочейки към момченцето, повтаря „бебе“, само по

въпроса за „мама“ не могат да се разберат. Елена я сочи и ѝ казва, че тя е мама, а малката я хваща за нощницата и ѝ казва „мама“ с такъв чист детски възторг, че тя преглъща често-често и непрекъснато я целува.

— Ти май си само да работиш при нас — засмива се лелката. — Голяма детитишка си.

— Страшно обичам децата — отвърща Елена и се споглеждат с малката заговорнически. — Нали може да идвам тук всеки ден?

— Идвай, само че Елена вече е дадена и скоро ще дойдат да я вземат. Някакви дипломати — казва важно лелката, а Елена сякаш я поливат със студен душ. — Много я харесаха, а тя беше уговорена за едни . . . от по-простолудиято де . . . Та бре че кандърми, дадоха им хиляда лева да се откажат и за благодарност подариха на дома оня, кристалния полилей, дето е в салона. И на доктор Лолов искали да бутнат нещо, но той не приел, обаче на всички ни направиха подаръци, едно-друго . . . Отсрамиха се хората де . . .

Елена оставя бавно момиченцето в креватчето, след което излиза от бокса почти тичешком.

— — — — —

По диваните и фотьойлите в салончето на дома са насядали десетина момичета. Всяко държи в скута си тетрадка. Като ученици, които в междучасието си преговарят урока.

— Цо то йест? То йест мауо джйецо.

— Я йестем жона. Ти йестеш монж.

— Понеджяуек, вторек, срода, чвартек, пйонтек, сомбота . . .

— Я моге, ти можеш, он може, она може . . .

Влизат Ани и Елена. Всички са очаквали Ани, позамълкват. Тя сяда в центъра.

— Джйен добрий!

— Джйен добрий, пани Ани — отговаря нестроен хор.

— От днес имаме нова ученичка — усмива се Ани, поглеждайки Елена.

Елена сяда при Майчето, която ѝ прави място на дивана и продължава да преговаря, жививявайки се:

— Преше бардзо, пане! Пенкна погода! Слонце и вода!

Елена я гледа с едва скривана ирония:

— И ти ли ще лъжеш, че си била в Полша?

— Ами! — казва Майчето и продължава. — Добро нощ, пане!

— Тогава защо ти е това пши-пши?

— С морска цел! — най-сетне вдига глава Майчето. — Идеш на морето, а там наш Ганьо търси само чуждичко. Може от бимбистан да е, ама чуждичко да е . . . Вот тебе чуждо: пши-пши, бардзо-мардзо, вносна мадама! . . .

— Нали уж нещо семейно вече . . . — поглежда я тя насмешливо, но Майчето, както винаги, си има готов отговор:

— Семейството няма нищо общо с любовта. Те са като двете успоредни прави, които никъде не се пресичат, нито във времето, нито в пространството . . .

— Значи запомнихте, нали! — припомня предишния урок Ани. — Шопеновите концерти сте слушали в двореца „Лаженки“, до лятната резиденция „Виланув“ отива автобус 114, а най-евтините дънки струват двеста злоти. Днес ще се запознаем със „Старе место“ — най-стария квартал на Варшава.

— — — — —

След урока по полски Ани и Елена вървят по коридора към стаята.

— В славянска филология по-лесно ли се влиза от българската? — пита Елена.

— Навсякъде е еднакво. Но в славянска е по-добре, защото научаваш език.

— Ти кой курс си, казваш?

— Трябваше да бъда трети.

— И аз исках филология миналата година, но баща ми не накара насила да кандидатствувам медицина.

— Е, и?

— И. . . станах шофьорка, а той едва на получи удар. Половин година живях на квартира.

— Сега?

— Зависи . . .

Замълчават, а когато стигат до вратата на стаята, Елена неочаквано я запитва:

— Ани! Няма ли да ти е мъчно за детето?

— Какво те прихваща? — отвърща тя уж самоуверено, но в очите ѝ нещо трепва.

— Все пак . . . — казва Елена колебливо. — Защо не се обадиш на твоя китарист?

Може да се е променил . . .

— А ти защо не се обадиш на Жоро? — пресича я тя, гласът ѝ става изведнъж твърд. —

Нито те ще ни потърсят, нито ние ще ги търсим, ами раждай и се измъквай оттука, ни лук яла, ни лук мирисала. Това е!

— Ние тука общество ли сме? — изгърмява изведнъж зад тях гласът на Майчето, която ги подбира и ги вкарва в стаята. — Общество сме. А в обществото без сватба може ли? Не може, поне засега. Затова мадам Елена трябва да се приготи за венчавка в най-скоро време. Да не се разсейваме, защото вече стана цял месец.

— Ще се мине и без тая венчавка — казва Елена почти безучастно.

— Не може — отрязва Майчето и се обръща към Гена, която лежи и си прави маникюр, тя не идва на полски. — Гено, дошла е пощата.

Гена рива веднага и излита навън, Елена ѝ подвиква да види и за нея.

— Майче — изведнъж се засмива Ани. — А с тебе правили ли са венчавка?

— Мен няма какво да ме венчават, аз съм се венчала сама — отвръща Майчето и погалва нежно корема си. — Мамина рожба!

— Ще го оставиш и това — казва пренебрежително Ани. — Мене слушай.

— Всеки отговаря за себе си — отвръща Майчето. — Преди и аз бях наперена като тебе, обаче сега вече между нас има разлика колкото от небето до земята.

— И каква е тая разлика? — не спира да я дразни Ани.

— Каква ли? — изведнъж се ядосва Майчето, но в първия момент не може да намери отговор. — Ще ти кажа, ако ти ми кажеш защо Христос е разпънат на кръст точно на годините, на които е Майчето. А? Можеш ли да кажеш? . . . — Тя прави кратка пауза, в която Ани трябва да отговори, после додава победоносно. — Не можеш! А Майчето може. Защото нейният кръст е тук, вътре. Ето това е разликата!

— Така като те гледам, ми приличаш повече на Мария-Магдалена блудницата, отколкото на Христос — засмива се хавливо Ани.

— Блудница, ама светица, нали! — не се предава Майчето и е готова отново да подхване Ани, но влетява Гена с писмата.

— Лолов и Пеева идват. Оправяйте!

В стаята всичко е разхвърляно, Пеева им се заканва, но пак с дежурната си усмивка, която е повече служебна, а Лолов сядна на леглото на Милка. Отвива я и заопивва корема ѝ. Пеева също присяда, опипва и тя, нещо си казват с Лолов. Влиза и сестрата, която всеки ден бие на Милка инжекциите за задържане. Милка стои като търпеливо добиче, докато я опипват, после се обръща все така покорно, само когато сестрата забива инжекцията, прехапва устни и лицето ѝ се сгърчва. После се обръща внимателно, придръпва одеялото и поглежда докторите тревожно.

— Не се бой — пуска усмивката си Пеева.

— Ами тия болки и тая кръв отново? — най-сетне отваря уста Милка.

— Нищо няма — казва Лолов, докато ѝ мери пулса. — Ще полежиш малко, от нервите е. Казал съм ти да не се ядосваш за нищо. Ще те обадя на Димо.

— Вие по-добре се обадете в райсъвета да им дадат квартира, че да се оженят хората — срязва го Майчето.

— А детето? — пита тревожно Милка, сякаш глуха за това, което става около нея.

Лолов става и я дозавива.

— Ако слушаш, обещавам ти момче. Може и две! — казва той, а Пеева добавя усмихната:

— Има такива признаци. — След това излиза.

Сестрата завива спринцовката в торбичката, а Лолов вади цигара, очуква я в кутията „Слънце“ и казва:

— А бе идваха от селото едни младежи, искат да им помогнем нещо в украсата там, в радиопредаванията и не знам що си, та реших да ви предложа . . . Хм! — засмива се той. — Имаше с тях едно моме, наперено такова . . . Ние, вика, искаме и да направим някои срещи с тях, да поговорим по техния въпрос . . . А бе, казвам ѝ, моето момиче, те и сами достатъчно си обсъждат въпроса, та от това се откажете, ами по-добре да измислите нещо да ги поразвлечете . . . — Той млъква, изглежда, усеща, че се е увлякъл малко, а Майчето се обажда:

— Па защо да не поговорим по техния въпрос, той е по-висящ от нашия! Тя, нашата вече е ясна, ами тяхната не се знае. . . Сега са оттатък желязната завеса, ама утре може да се окажат и отсам, при Майчето! . . .

Всички се засмиват, а Лолов продължава:

— Та понеже Ани рисува, а и вие сте все окумуш момичета, ако искате, облечете се и идете, аз ще ги предупреда по телефона. В младежкия дом, културно-масовата работа.

— Па що да не идеме! — както винаги, води преговорите Майчето. — Ние сме точно по тая работа: хем културна, хем масова . . .

— Само довечера не закъснявайте — казва Лолов на вратата. — Да не се тревожи сестрата, тя е дежурна.

— Аман от бащи! — вика Майчето през пижамата, която вече изхлужва през главата си.

— Щом има майчета, ще има и бащи — отговаря Лолов от коридора.

Всички се засмиват, да бъде наддумана Майчето е рядък спектакъл, от това тя се ядосва и каквато си е безцеремонна, застава на прага само по гащи и размахва след Лолов огромната си пижама:

— Да има, да има! Ама тая година ще има и нещо друго!

— Какво? — Лолов се спира и като я вижда такава, се засмива под мустак, явно е свикнал на шуротните ѝ.

— Какво ли? Две-три бройлерчета по-малко от осма стая! Няма да си изпълните плана-а! И ония, мангизлиите с мерцедесите, ще останат на сухо! — изстрелва тя с някакво хлапашко злорадство, след което врътва към Лолов огромния си задник, влиза в стаята с походка на цирков кон и казва, безкрайно доволна от победата си: — Айде, рожби! Културно-масовата работа ни зове! Гледайте да сте по-готини!

— Ленче! — изведнъж казва Гена, сякаш подсетена от нещо, и спира да се гримира. — Вярно ли е това, дето го разправя Майчето?

— Кое?

— Ако не е вярно, ще стане вярно! — казва Майчето сопнато и поглежда многозначително. — Ленчето да не е като някои тука развейпрах, та да си хвърли детето! Така, както гледам, само Ана, като най-учена, ще си отиде чиста като младенец . . . Хайде, майченце, обличай се — додава тя, обръщайки се към Елена, която сякаш е изгубила желание за каквото и да е, и казва:

— Не ми се ходи.

— Хайде, хайде! — повишава изведнъж глас в своя стил Майчето. — Да не започна от тебе! . . .

— — — — —

— Виж колко несправедливо е устроен светът — казва Елена на Майчето, вече по пътеката закъм селото. — Ние с Ани какво не даваме, за да махнем децата, а Милка иска да го задържи, пък не може.

— Искате да ги махате, защото нямате акъл в главите си — отвръща Майчето. — Ти знаеш ли колко жени в света дават мило и драго да забременеят, ходят по какви ли не лекари и курорти, дават маса пари и са готови да се откажат не от мъж, ами и от господ, само и само да си добият рожба! А вие сте се разлигавили като кисели краставици!

— Да, ама и ти си си оставила първото, нали?

— Оставила съм го — казва тя с непознат глас, като че прекършен изведнъж, — защото не е имало кой да ми запретне полата, па да млати по дебелия задник. . . — Тя преглъща.

— Е добре де, как смяташ да отгледаш това дете сама?

— Ох, милото, то нека се роди, пък. . . — тя прави малка пауза. — Елено, ти знаеш ли какво е да се събудиш една сутрин на трийсет и кусур години и първата ти мисъл да бъде — ти си сама! Сама! . . . И че ако умреш, няма кой . . . Глупости! — махва с ръка тя. — Но си казах: господи, ако мога да зачена пак, и дяволът не може да ме накара да го махна или да го оставя . . . А ти какво, ще го оставиш ли?

— Искам да следвам, Майче.

— Че какво ще ти пречи детето? Ясли, стипендия — всичко ще имаш . . . Пък и вашите ще ти помагат, няма да те оставят, я! . . . Абе ще те питам за тебе, когато започне твоето да ти гука и да посяга към пазвата ти, как ще го оставиш . . . Ето, аз си мислех, че лесно ще забравя моя Ивайло, а става точно обратното. Все за него си мисля. Това лято той ще навърши някъде три години . . . Мамин! . . .

— — — — —

В малкото салонче на младежкия дом на селото освен Елена, Майчето, Ани и Гена са още две момчета и две момичета. Младен е симпатичен, висок, с дълга коса, но срамежлив. За разлика от него Захари, нисък и дебел като Санчо Панса, е страшно отворен, устата му не спира и каквото и да каже, все излиза смешно. Диана е миньонче, гледа момчетата някак особено, като че подозрително, а Искра се отнася към тях страшно със съчувствие, от което непрекъснато ги напушва смях. Сигурно тя е момето, дето е предлагало да обсъждат в п р о с а. Майчето и Захари веднага са се подушили, че са от една мая, и започват да се поднасят, а Ани, която е на върха на щастието от наличието на толкова много четки и бои, веднага се заема да рисува карикатури на присъстващите. Всички я заобикалят и започва общ смях.

— Ти с тия ръце — казва Захари, — ако беше мъж, нямаше да разбереш нищо от казармата, живот щеше да си живееш . . . Нас веднага ни събра майката на ротата, демек ротният фатмак, и вика: „Който могат да пишат, да излязат две крачки пред строя!“ Излизаме пет-шест души, а той пита: „Ти как пишеш — красиво или умно“? Който казаха, че пишат умно, демек писатели, ги върна обратно, а които пишехме красиво, ни нарече редколегия и ние правехме украсата. На мен, вика, ми трябват художници, които да пишат красиво. А умно всеки е длъжен да пише, щом му заповядам . . .

— Вие, мъжете — засича го Майчето, — когато сте в казармата, говорите само за

мадами, а когато сте с мадами, дрънкайте само за казармата.

Захари се кани да отвърне нещо, но Ани изпреварва:

— Сега ще ви нарисувам две гатанки, да видим дали ще ги отгатнете. — След това с няколко замаха разделя големия лист и в едната му половина се появява голям пагон, а в другата — един огромни женски гърди с ангелски крила.

— Дълг и любов! — претрашва се срамежливият Младен.

— Не — казва Ани. — Това са символи на хора.

— А! Ясно! — извиква Захари. — Пагонът е майката на ротата! Символ!

— А другото — казва Ани — е нашето Майче на нашата рота.

Докато се смеят, Диана дръпва настрани Елена.

— Извинявайте, искам да ви питам нещо — казва тя с огромно смущение. — Вярно ли е, че лекарите много често лъжат, че уж не може да се направи аборт, или пък те размотават докато стане късно?

— Има такива случаи — отвърща Елена и я поглежда с любопитство. — На вас какво ви каза лекарят?

— А не... Аз не... — запелтчва Диана и е страшно мила в смущението си.

— Ако има нещо, оправяй се на време — пресича я Елена и се опитва да ѝ се усмихне сзаклятически. — И не вярвай много на любимия...

А Майчето отново води някакъв спор със Захари.

— Прав си бе, златен, прав си — казва тя. — Ние сме ваши и вие сте наши. Само че после децата са наши, а не са ваши...

— Майче, като те изписват, от мене имаш един вагон цветя.

— Майчето предпочита един вагон такива като тебе — засмива се тя, после изведнъж се сеща нещо: — Слушай бе, златен, я щом си толкова ербап, да те видя дали ще направиш нещо.

— Само кажи и веднага.

— Ние сме се наканили да идем на ресторант — изтърсва тя. — Що не дойдете и вие? Така, да покажете на селото, че имате по-друго отношение към нас. А?

— А бе... Виж какво — запъва се за миг Захари, но веднага намира изход. — За това — винаги, но тая вечер имаме мероприятие... Среща с младежите от силажния комбинат и трябва да подготвяме тука. Обаче друг път...

Елена се измъква незабелязано.

Ето я в опушената чакалня на малката селска гара. Чука на една врата с пощенска емблема.

— Може ли пощата за...

— Сега ще дойде с влака — отговаря чиновничката, разглеждайки я с любопитство.

С излизането на Елена от стаята нахлува грохотът на пристигащия влак. Пет-шест души се качват, двама-трима слизат, а от отворените светещи прозорци долита възбудената пътническа глъчка. Зад едно опушено стъкло Елена наблюдава малката суетня около влака, който вече тръгва. Покрай нея прелитат с грохот един след друг прозорците на вагоните, понесли към примамливия, към желания свят толкова много свободни, щастливи хора...

Ресторантът е на гърба на младежкия дом, момичетата кажи-речи излизат от едната врата и влизат в другата. Двама-трима от вечните зяпачи на входа се ухилват проташки и подмятат нещо, тъй като е явно кои са посетителките, на Гена коремът ѝ е вече доста голям. Майчето се спира, за да им се изрепчи, но Гена я побутва и влизат.

— Друго нещо? — пита келнерът, който взима поръчката им.

— Една кутия марлборо — казва Ани.

Келнерът се отдалечава, а Ани казва високо:

— Не може да няма марлборо. Аз други не пуша. — Тя очевидно провокира двете дебели жени, които седят с мъжете си на съседната маса, и хвърлят към нашите момичета съвсем определени погледи.

— Грънци има — казва по-тихо Гена, но в тоя момент келнерът наистина донася марлборо, момичетата са изненадани и той пита:

— Нали марлборо беше?

— Да, да — казва Ани. — Мерси.

Келнерът се връща, донася чиния хляб и пак изчезва.

— Брей! — казва Ани, пак високо. — Да му се не надяваш на това село. Аз го мислех за по-скромно... — Тя отваря кутията с опитни пръсти и черпи, но само Майчето си взима. Двете запалват, но не гълтат, а само пуфкат дима.

— Аайде бе, златен! — виква Майчето към келнера, който минава край масата. — Какво става с това шуменско пиво? Докарахте ли го вече, или е още във фабриката?

— Ще дойде, ще дойде — механично подхвърля той, докато обслужва съседната маса.

— Трябва да ги съдят тия — долетява гласът на едната от дебелите жени. — Пия-

ници! И цигари пушат! Само повреждат децата.

Другата кима с натъпкана уста, а Ани дръпва дълбоко, прави с цигарата широк полукръг като артистка, издишва дима към съседната маса, но без да поглежда натам, и казва бавно и спокойно:

— За родилки бирата я препоръчват лекарите. Обаче за з а т л ъ с т е л и хора е адски вредна.

Едновременно се засмиват и момичетата, и мъжете от оная маса. Единият от тях се провиква, обърнат към момичетата:

— Евала! Запуши ѝ устата! Аз вече десет години не мога да го постигна . . . Мончо! — виква той към келнера. — Бирите на балончетата са от мене!

— Балончета са твоите шамандури, ясно ли ти е! — сяжда го веднага Майчето. — Ние каквото консумираме, сами си го плащаме! — виква тя многозначително към келнера и ги изглежда победоносно, както винаги доволна от себе си, когато каже нещо двусмислено, а оная, вбесена, тропва вилицата на масата и казва задъхана от ярост и от глътнина:

— А така! Покажи се да те видят хората! Те това си ти, очите ти са все у курвите! . . . Захвърли ме де, захвърли ме! Иди при тях! Да те разберат барем всички колко ти е акъла! . . .

От това на момичетата им става още по-весело, келнерът, който в момента им сервира скарата и по една бира, също се подсмива.

След малко от мешаните скари и от бирите не остава нищо, момичетата ближат високите чаши и гледат тях, които танцуват при оркестъра. Майчето изведнъж се надига и казва:

— Хайде, рожби! И ние знаем да танцуваме!

Момичетата са изненадани от предложението ѝ. Само за танци са сега! . . .

— Хайде бе! Ние не сме ли хора? На нас не ни ли се живее! — казва Майчето с някаква неочаквана злоба и задърпва Гена. — Гено, ставай веднага!

Гена се колебае и прави опит да се измъкне:

— Абе я ме виж, моят корем стърчи най-много.

— Ако! — казва инатливо Майчето. — Ако моят беше като твоя, щях да им изиграя един балет соло. Хайде! — И я дръпва така силно, че Гена волею-неволею става.

Още докато отиват към дансинга, от две-три маси се извърщат след тях. Хващат се и започват да танцуват, свирят някакъв блюз, но той скоро свършва, и оркестърът започва нещо бързо, всички се пускат и започват да го играят. Майчето и Гена се включват също, обаче с тия кореми са много смешни, особено Майчето, която подскача като мечка и го играе повече на кючек. Оттук-оттам започват да се чуват смехове и подвиквания, вече целият ресторант гледа само тях. Изведнъж на дансинга се появява управителят, казва им нещо, Майчето му отвърща през рамо, тогава той отива при китариста, прави му знак с ръка и след малко оркестърът спира. Момичетата си идват, Майчето е бясна, едвам се съдържа и още отдалече виква:

— Айде! Тръгваме!

Елена и Ани стават, хвърлят на масата по няколко банкноти и всички тръгват към изхода. Когато минават покрай масата, на която седи управителят с още двама мъже и една жена, Ани се спира и угаса фаса си в техния пепелник. Майчето също се спира пред масата и казва:

— Слушай, келнер! Кажим на тия пуяци до тебе, че ония, за които ни мисли, не опират до твоята долнопробна кръчма, защото за тях има барове и баровци!

— И кметове — подхвърля язвително Гена към пуяците.

— — — — —

— Айде сега да идеме на забавата — казва Майчето вече навън, развеселена и някак особено възбудена. — Да им видиме сеира и на ония синковци, че сестрата вече се т р е в о ж и за нас.

На вратата на младежкия дом има две момчета, единият е Младен. Може би не е искрен, но казва доста сърдечно:

— О-о! Много се забавихте! Заповядайте!

— Как е мероприятиято, върви ли? — пита го Майчето троснато.

— Почти като в казармата — засмива се Младен, а другият само гледа, ту него, ту тях. — На едната страна стоят момчетата, а на другата — момичетата.

Вмъкват се във фойето и в тоя момент отнякъде се появява една около трийсетгодишна жена, която виква на момчетата:

— Какви са тия другарки?

— Те са . . . — започва Младен, но явно се затруднява с обяснението, а тя го пресича все така, без да се обръща към момичетата, сякаш те отсъствуват:

— Имат ли покани?

— Няма, обаче ние с тях . . . — започва той и тя отново го прекъсва:

— Тогава да напуснат! Веднага! — И изчезва в една врата.
— Влезте, влезте — усмихва се гузно-извинително Младен, а другото момче добавя:
— Тая е стара мома. Винаги се престарава.
— Не, мойто момче — казва Майчето. — На вас евала. А на другарката ѝ кажи, че ние и сами можем да си направим забава.

— — — — —
— Знаете ли защо ни мразят? — казва Ани вече навън, по пътя към дома. — Защото, както казват философите, те имат свобода, но не са свободни, а ние нямаме, обаче сме свободни. — Момичетата, естествено, не разбират нищо, тя усеща и пояснява. — Те имат всички условия, но не искат да раждат. А ние нямаме тия условия и пак раждаме.

— Ще раждате ами! — засича я злобно Майчето. — Къде ще вървите на майната си! . . .

— Ще раждаме, ще раждаме! — не се предава Ани. — Всички хора се раждат по един и същи начин, само някаква си хартийка в райсъвета е разликата. И тая хартийка се поставя по-високо от човека! — довършва тя в същия леко помпозен декларативен тон, но с искрено озлобление.

— Тогава защо не си вземеш детето? — засича я саркастично Гена. — Като те слуша човек . . .

— Защото не живея на Марс, а на Земята! — отвръща Ани, все така озлобена. — А на Земята съществува обществено мнение — тя посочва с палец назад към ресторанта, — което утре ще сочи това дете с пръст. Защото ще му липсва хартийката . . .

— — — — —
В неголемия салон на дома са се събрали почти всички момичета — около петдесетина. Няколко гледат телевизора, две играят шах, други са насядали по фотойлите и диваните и се смеят на една, която е седнала на масата като йога, заела е будистка поза и вика:

— О, Буда! Помогни ми да изпадна в нирвана и пак мома да стана!

Две момичета връзват на полилея голям бял кадастрон със снимката на Жоро и написани наоколо в безпорядък, с големи букви, много мъжки имена. Всички са се омотали с по един чаршаф.

Влиза Майчето, а зад нея Ани и Гена водят Елена, чиято глава е забулена. Довеждат я до белия кадастрон и застават там с нея, така че главата на Елена и снимката да са една до друга. Майчето запалва две големи свещи, някоя угася лампите и наставя тишина.

— Какво сте ми довели, жрици на невинността? — казва Майчето тържествено.

— Една девица за венчаване, богиньо на любовта и красотата! — отвръщат в същия стил Ани и Гена, които са застанали от двете страни на Елена, и отбулват главата ѝ.

— Ти, жена — обръща се Майчето към Елена, — си най-святото създание на Земята! Затова — бъди благословена!

Казвайки това, тя повдига свещите нагоре, а след нея повдигат ръцете си всички момичета и повтарят в хор:

— Бъди благословена!

— Ти — подема пак Майчето — си любила един мъж, както всички други жени, и си била щастлива. Затова — бъди благословена!

Всички отново повтарят:

— Бъди благословена!

Майчето повишава тон:

— Ти носиш и ще родиш своето дете, както всички други жени, но хората ще те сочат с пръст, защото си извънбрачна. И ще страдаш много. Затова — бъди благословена! И останалите повишават тон, някои почти викат:

— Бъди благословена!

— Но ти няма да се радваш на детето си! — Гласът на Майчето започва да трепери. — То ще иде у чужди хора и ще го сънуваш и мислиш цял живот. Скришно ще му празнуваш рождените дни, скришно ще го изпратиш първокласник, после абитуриент и войник. Всяка година ще го жениш и ще получаваш дарове — жежки майчини сълзи. Ще се вираш в чуждите деца — Майчето почти плаче — и при всяко ще се питаш: дали не е моето? Ако имаш после други деца, по-лесно. Но ако нямаш — тежко ти! Твоята мъка и в ада няма да я има! Затова — бъди благословена!

— Бъди благословена — отговаря глух хор, някои момичета плачат с глас, а Майчето държи дебелите свещи заплашително, сякаш е хванала тояги, и изведнъж виква злобно към кадастрона със снимката на Жоро:

— А ти, мъж! Ти, който гледаш на жената не като на майка, а като на блудница — бъди проклет!

— Бъди проклет! — викат и момичетата нестройно и също така злобно.

— Сваляш звезди, лъжеш, докато ти ти повярва — казва едно Майчето, — а после я захвърляш! Затова — бди проклет!

— Бди проклет! — викват всички.

— Докато ние се крием тука като лалугерици, ти беснееш като необязден жребец, а нас ни наричаш какви ли не! . . . И няма съд и възмездие за тебе! Затова — бди проклет!

— Бди проклет!

Гласът на Майчето изведнъж слиза две-три стъпала надолу:

— А не можеме без тебе, мамичата ти, и затова — бди най-проклет!

— Бди проклет! — повтарят момичетата, но тук-таме се дочуват и по-весели нотки, а някакво момиче се обажда:

— Ами, не можеме! Във вемеи правят изкуствено забременяване.

Момичетата зашумяват, тук-таме се чува приглушен смях, но гласът на Майчето взема надмощие:

— Абе ти остави твоеи вемеи! Все по-друго си е проклетото мъжленце!

Тоя път се засмиват повече, шумът става още по-голям, но Майчето пуска корабната сирена и отново ги надвиква, те замлъкват постепенно:

— Венчавам рабиня челоуешкая Елена за нейната съдба, от която тя вече никога няма да може да се отърве. Тая венчавка е по-страшна, отколкото с мъж, защото с мъжа си можеш да се разведеш, но със съдбата си — никога! Мъжа си можеш и да послъгваш, и даже е полезно, но съдбата — цъ! . . . Ти, Елено, си обичала този мъж тук, но той не заслужава твоята любов. Затова трябва да изгори на кладата! — Майчето се обръща тържествено към Ани и Гена. — Запишете го в списъка на смъртните! — И поднася свещта към снимката на Жоро.

Ани измъква един фулмастер и написва върху кадастрона с големи букви: Ж О Р О.

— Елено! — казва строго Майчето. — Дай го на огъня!

Едва сега Елена, която е пребледняла, идва напълно на себе си. Без да изтрие сълзите от очите си, тя грабва бързо снимката и побягва.

— — — — —

Елена е отново в детското, помага при обяда на децата. Вероятно идва често тук, защото се чувства вече много по-свободно и се занимава с децата по-уверено и спокойно.

Влизат Лолов, сестра и едно около двацет и пет годишно хубаво момиче.

— Ето, ела да видиш, че я няма — казва Лолов. — Дали сме я. Ако е тука, защо да не си я вземеш? Твое дете си е.

Момичето има много разстроен вид, очевидно току-що е плакало. Тръгва между кошарките и се взира в децата.

— То . . . Няма и да я позная сигурно . . . — казва почти на себе си.

Сестрата, която храни децата, става и отива при Лолов.

— Подписала декларация, дали сме детето, а сега — върнете ми го, ще се самоубия! — започва той да обяснява ядосано, а момичето се завръща от обиколката си разплакано.

— Дайте си ми я, докторе! Дайте ми я! . . . Сестричке! . . . Нали сте хора . . . Моля ви се . . .

— Хайде, хайде! — казва Лолов примирително. — То с молби не става. Да си мислила навреме.

— Пари ще ви дам, докторе! — Момичето започва да плаче отчаяно. — Цял живот ще се заробя! Ще ви позлатя! Само ми я дайте! Върнете ми я! Детенцето ми! . . .

— А бе ти разбираш ли, че не може? — виква Лолов, сериозно ядосан. — На какъв език да ти обяснявам? . . . Първо — законът не дава. Второ — хората вече толкова време я гледат, успели са да излъжат всички, че им се е родила в чужбина . . . Как сега да я сменят? Това да не е лека кола — днеска москвич, утре лада! . . . Хайде де! На себе си се сърди! Естрадна звезда искаше да ми ставаш . . .

— Но детето е мое! Мое! — започва да крещи момичето истерично.

— Беше твое — казва Лолов ядосано. — А сега е тяхно.

— Тяхно! — започва да крещи момичето още по-истерично. — Аз съм го носила! Аз съм го раждала!

— Родила си го и си го хвърлила — каза Лолов по-спокойно. — А детето иска майка отук нататък . . .

В тоя миг Елена чува, че някой свири под прозорците на дома познат сигнал. Изправя се светкавично така, както е с детето на ръце, и поглежда през прозореца. В двора на дома стои Жоро и свири сигнала. Гледа наред към всички прозорци и пуши.

Елена тича по коридора, по стълбите. На вратата спира, поема си дъх. Трудно е да се каже какво точно е изписано на лицето ѝ: дали готовност светкавично да покаже таралежовите си бодли, или възможност да падне в краката на мъжа, когото обича. Всъщност — и двете неща.

— Ленче! — Жоро е напрегнат, не знае как ще реагира. Току виж го изгонила, познава характера ѝ, и мисията му ще пропадне. Има нещо угодливо в израза и в позата му,

от самонадеяността му като че не е останало нищо. Поне външно.

— Сега кой ти глади ризите? — пита го тя, вече на пейката в градинката на дома, и разглежда крадешком дрехите му.

— В града ги . . . нося.

— А как ме намери?

— Кина ми каза. Писала си ѝ, но цял месец работихме по две смени и не можах да се измъкна.

— Не е било нужно да се разкарваш — казва тя с пресилено безразличие, но той се прави, че не е чул.

— Ти защо не ми каза веднага бе, батко? Можеше да се оправи всичко навреме. Знаем един лекар . . .

— Я не се прави на ударен! Кина като ти каза, ти какво? „Не е от мене“! . . .

— Ама ти защо на Кина? На мене трябваше . . . Тя ревнува и ти е подпалила фитила.

— Какво значение има кой ще ти го каже? Ама ти обичаш всички да се унижават пред тебе . . . аз не съм всички!

— Слушай, батко. Ще видиш, че не съм такъв, за каквото ме мислиш.

— А какъв си?

— Абе . . . — започва той и примижава хитро. — аз искам да ти бъда мъж, ама. . .

Ти ако не искаш . . .

Миг — и безумна прегръдка.

— — — — —
В селото има панаир и Елена и Жоро се приближават до едно стрелбище.

— Искаш ли? — пита с пресилен веселост Жоро.

— Да! — усмихната, щастлива, казва Елена.

Той се обръща към жената вътре:

— Дайте ми една „център“. — Поема пушката и я поставя в ръцете на Елена, обяснявайки ѝ: — Точката, мерника и мушката да бъдат на една линия.

Той придържа пушката, Елена стреля, но не улучва. Тя му бутва пушката, смеейки се:

— Не ставам за убиец! . . .

Жоро поема пушката и стреля, но и той не улучва. Стреля още два-три пъти, но резултатът е същият.

— Нещо не ме бива днес — усмихва се извинително към Елена, която наблюдава фигурките на таблото, някои от които, улучени от стрелящите по тях момчета, се кланят или въртят безсмислено. Понякога един удар „по така“ е в състояние да превърне и човека в ей такава безсмислено въртяща се, безпомощна фигурка. Разбира се, Елена е далеч от подобни мисли, тя сега е щастлива.

— Обаче — додава Жоро — другата неделя ти обещавам всичките награди тука . . .

Върху Елена сякаш е блиснал студен душ.

— Защо . . . другата неделя? — казва тя с пресипнал глас. — Нали ние . . . аз съм вече в петия . . .

На лицето на Жоро отново се връща жалкият израз:

— Ама ние . . . Не сега.

— А кога?

— А кога?

— Като родиш.

— Ти си побъркан! С детето — в гражданското!

— Защо . . . с детето? Това ще го оставиш тука. Нали искаш и да следваш . . .

— Но защо? — в очите ѝ има и недоумение, и ужас от това, че започва да разбира играта му. — Нали това ~~си~~ е наше! Ще го хвърлим на хората, пък ще раждам друго!

— Така е неудобно . . . Хората ще приказват. А и старите, нали ги знаеш, ще получат удар . . . Слушай, Ленче, така е по-добре и за тебе . . .

— Като не знаеш да стреляш, не задържай пушката! — казва троснатата жената от стрелбището и дръпва пушката от ръцете на Жоро. — Трийсе стотинки.

А Елена се е обърнала и се е подпряла на стрелбището. Зад гърба ѝ пушките стрелят, стрелят . . . Нови фигурки, ударени от момчетата, се премятат безсмислено. Улучен от нечия пушка, малкият барабанчик на таблото започва да барабани бързо, като на разстрел.

— Ти все пак какво ще правиш с детето? — гузно пита Жоро, те са някъде из панаира. — Ще си го вземеш ли?

— То си е моя работа — отговаря тя след малка пауза. — Бъди спокоен . . . Теб никой за нищо няма да те търси. — Спира и го поглежда в упор. — Напразно си се разкарвал!

В стаята в дома всички спят. Или поне така изглежда. Елена се надига от леглото-отваря шкафчето си и изважда нещо. Драсва клечка кибрит и поднася към пламъка сним, ката на Жоро.

С най-интимните неща човек се разделя винаги насаме.

— — — — —

Няколко големи кухненски ножа кълцат ожесточено, вместо да белят, един голям куп картофи. Нашите момичета са дежурни по кухня. С тях е и едно младо, около седем-найсетгодишно момиче с бебешки миловидно лице.

— Ние си перем, ние си гладим чаршафите, ние си готвим, ние си чистим, а пък всички ни натякват — вижте какви ху-у-бави условия са ви осигурили, само раждайте! — казва Гена и удря с ножа още по-ядно.

— Да не мислиш — казва Майчето, — че ако си в къщи, някой ще те гледа като принцеса? Ще готвиш, мойто момиче, ще переш, ще чистиш, ще гладиш ризите и гащите на любимия султан и ако почнеш да се оплакваш, свекървата ще ти рече: „Е, можехме ние едно време и на нивата да ходим трудни, що се е работа изработило, а сега — ах, ох, глезотии . . .“ Условия има, не си криви душата.

— Нали ще ни се дават и всички привилегии на младите майки? — казва с искрена, мила и малко смешна наивност момичето с бебешкото лице.

— Майка! — кипва Гена и излива яда си върху момичето. — Два картофа не може да обели като хората, и тя майка ще ми става! Пикла с пикла! Я иди горе в детското да си поиграеш с куклите! . . .

— Ние се обичаме и след матурата ще се оженим, ясно ли ти е? Знам защо те е яд! — проплаква момичето, все така мило и малко смешно и в обидата си, захвърля ножа и побягва.

— Гено, станала си една зла . . . — казва Майчето. — Какво ти прави момичето, та се заяждаш?

— Заприличахме на дом за малолетни престъпници — казва Гена ядосано.

— Ще заприличаме — отвързва Майчето, — като в училище ги учат на какво ли не, само на най-важното няма кой да ги научи . . . Те не са виновни.

— А пък тоя сополанко, дето още мустаци няма, баща ще ми става! — не се предава Гена, малко пресилено ядосана, понеже е гузна от прибръзаната си грубост към момичето.

— Това не е твоя работа — срязва я Майчето. — Не плачи на чужди гробища.

— А, пука ми на мен за вашите гробища — казва Гена ехидно. — Моята е наред,

— Абе ще ти го гледаме сеира и на теб. Високо летиш, ама гледай да не паднеш ниско.

— По-ниско от заводските курви—никога.

— Какво каза? — настръхва Майчето и тръгва към нея, но Елена и Ани се хвърлят между тях и задържат Майчето.

— Хайде бе, омръзнаха ми вашите караници! — казва Ани. — Май ще посрещате гостите с щипките на главите.

— — — — —

Момичетата са в стаята, увлечени в приприя, типично женска суетня: Майчето си оправя фризурата, Гена и Ани се гримират, а Милка държи пред Елена едно огледало и ѝ помага да си подреже косата.

— Защо не опиташ вече да си направиш кок?—предлага ѝ Милка. — Косата ти порасна.

— А! Само до кок ми е сега.

— Кокът отново е модерен.

— Вече не е. Сега е модерна къса, ситно къдрава коса. Знаеш ли колко коси има вече изгорени — засмива се Елена.

— — — — —

В двора на дома пристига микробусче, от което слизат Кина, Огнян, Митко, Стефчо и Тасо, колеги на Елена от бригадата. Кина, която е шофирала, се връща една крачка и натиска приприяно клаксона. По прозорците наизскачат момичета, нашите също се показват. Момичетата виждат Елена и започват да махат с букетите:

— Ленче-е!

— Слизай долу!

А Майчето ще пошурее от радост:

— Ох на кака мъжленцата! Глей ги бе! . . . Сега, сега! — виква към момчетата. — Идваме!

— — — — —

— Първо, имаш специални поздрави от всички — казва Кина на Елена, вече долу, в градин ката на дома. — Второ, господинът е запас. Дамянов му го издействувал и му

казал, докато Ленчето лежи в болницата, ти ще миеш баките, ще набиваш крак и ще копаеш противоатомни укрепления, да ти дойде акъла, па после ще видим. . .

— Не ме интересува — пресича я Елена твърдо. — Каж ми построи ли новото общежитие.

— Построиха го, обаче ще бъде само за семейни. Идеално е — казва Кина замечтано, С парно, топла вода. . . Въобще мечта. Малки апартаментчета.

Наблизо са се разположили останалите. Появил се е цял куп лакомства: портокали, фъстъци, шоколади, банани. . . Всички се шегуват, но всъщност момчетата се чувствуват страшно неловко.

— Аз тук съм служил — разправя Стефан на Ани. — Голяма мъка беше. Нали казват, че мъж, който не е служил войник, и жена, която. . . — Изведнъж се усеща и размахва ръка. — Така де. . . Въобще. . . То си е раждане. . .

— Как ще го кръстите? — обръща се към Ани и Митко, колкото да каже нещо.

— Не знам. . . Аз няма. . . Те после си ги кръщават. . .

Стефан вади бързо и смутено цигари и предлага на Гена:

— Пушите ли?

— Да, но сега не трябва.

— А, да бе! Сега е вредно! . . . — отново се сконфузва той.

Само Майчето, Огнян и Тасо се забавляват както трябва, тя ги е прегърнала и двамата и се смеят за нещо.

Елена и Кина идват при групата, Огнян веднага оставя Майчето и идва при тях. Кина тактично се оттегля и отива да бели портокали.

— Какво става, четеш ли? — пита той Елена стеснително, тя прави съответната физиономия и Огнян продължава. — И аз се отказах. . . Вече съм в София. В такситата. . . Построиха ни апартамента, обаче майка ми отиде да гледа на брат ми децата и ще си остане при тях, в прованса. . . — Той прави пауза, набира смелост да каже това, за което е дошъл. — Защо не дойдеш при мен?

— Но аз. . . Както виждаш, не съм сама — опитва се тя да отбие с шегата, а той поема шегата с усмивка:



— Аз ви каня и двамата. Или и двете.
 — И за какво ще сме ти? — пита Елена с равен глас.
 — За семейство — отвърща той сериозно, чо все така усмихнат. — Не ставам ли за мъж и за баща?
 — На чуждо дете?
 — Защо чуждо? Нали е тове?
 — Но не е твое.
 — Това няма значение. Косто е твое, е и мое.
 — Какво те е прихванало? — опитва отново да отбие с шегя Елена. — Шофьор на такси, хиляди мадами, апартамент. . . Огняне, я не се излагай. . .
 — Ти само кажи. Другото си е моя работа.
 — Слушайте — обръща се Кина към всички. — Огнян ни кани тая вечер на освещаване на новия си апартамент. Ако искате, да заминем за София, утре вечер ще ви върна.
 Майчето и Гена приемат с овации, всички се обръщат към Елена, след кратко колебание тя се съгласява.
 — След десет минути сме тук — казва Майчето.
 — Аз не мърдам никъде — заявява Ани.
 — Моят вече трябваше да реши — заканва се Гена. — Сега ще ида аз да му резреша колебанията. Или ав, или даи!
 В стаята момичетата приготвят припряно багажите си, а Милка вика Елена.
 — Ленче, вземете и мен.
 — Миле, опасно е.
 — Нищо! — почти проплаква Милка. — Не мога повече тук! Не мога! — Хваща я за ръката. — Ленче, ако си приятелка, не ме оставяй! Моля ти се!
 Елена поглежда към Майчето.
 — Много е опасно — казва Майчето, — ама тя тук наистина ще откачи. Ще я сложим да легне. . .

Момичетата излизат крадешком, Гена върви напред и разузнава дали е чист пътят, а Майчето и Елена водят подръка Милка. Микробусчето ги чака извън портала, зад люляците, вмъкват се все така крадешком и след малко вече летят по софийското шосе. Шофира Кина, Милка лежи на една седалка, Майчето пак се смее за нещо с Митко, Стефан и Тасо, а Огнян седи до Елена, която гледа прелитащите коли, ресторантчетата и изобщо всичко по пътя — като затворник, пуснат на свобода. Няколко пъти поглежда крадешком към Огнян, а той очевидно се смущава и като че се страхува да подеме разговор. Присъствието на приятелите от бригадата, а може би и предложението на Огнян отново карат Елена да си спомни разни неща.

— — — — —
 Тя и Жоро са на терасата на някаква сладкарница и ядат сладолед.

— Стига да искаш, и ти можеш да кандидатствуваш — увещава го гальовно тя. — Аз ще те подготвям безплатно.
 — Пф-ф! — мъчи се да изрази колкото може по-убедително презрението си Жоро. — Какво? Българска филология. За да взимам след пет години вкретениясване колко? Пет пъти по-малко от сега. Без мене!
 — А Огнян как може?
 — Огнян се е разлигавил с тая филология заради тебе. Като ти харасва толкова — върви при него.
 — Глупчо! — усмихва се Елена мило. — Знаеш, че си имам само тебе.
 — И българската филология — добавя той.
 — Добре де, никой не е казал непременно българска филология. Може в МЕИ.
 — Все тая е.
 — Не е все тая. Ще бъдеш инженер.
 — Хм! Мухльовци.
 — Мухльовци, ама началници. С дипломи.
 — Като искаш не мъж, а диплома, върви при Огнян. Той се е разлигавил с тая филология заради тебе. И ще бъде с диплома. Хайде, ако искаш, още сега отивай! — искрено ядосан, тръсва той.
 — Защо да не отида? Да не мислиш, че си само ти на земята?
 Разбрал, че е прекалил, Жоро не отговаря. След кратка неловка пауза казва:
 — Хайде яж. Ще ти изстине сладоледът.
 Елена разбърква сладоледа си бавно и замислено.
 — Последно ще ходим ли на кино? — пита Жоро.
 — Нали знаеш, че не — казва тя непреклонно.
 — Два часа.
 — Тоочно половин тема — казва тя все така непреклонно и започва да яде, поглежда

дайки го дяволито. — След изпита двацет и пет часа в денонощието ще гледаме кино.

— Ти си жена за напушане — изпъква той театрално и вика на минаващия келнер. — Още по два сладоледа!

На другия ден Елена стои в кабината на пикапа си, а на кормилото е разтворила учебник и учи нещо наизуст. Една ръка се протяга през прозорчето и с пръст подмята и затваря книгата. Жоро и Огнян.

— В два часа! — Жоро показва в някаква посока с палец и отминава, а Огнян спира.

— Новата тема е за Яворов — информира я той. Не му се тръгва, но гласът на Жоро е категоричен:

— Айде бе, професори! Производството няма да ви чака!

Правейки няколко крачки след него, Огнян се спира и казва на Елена с театрално пренебрежение:

— Ограмотявам го на обществени начала, имам поръчение. — Идвайки при него, добавя. — Стигнали сме до буквата. . . О-о-о! — вика пресилено трагично, защото Жоро го е пернал светкавично по върха на главата.

— — — — —

Оглеждайки се насам-натам, Огнян се измъква покрай Жоровия самосвал и подсвирквайки си, се отдалечава с театралната си, чарличаплиновска походка. Тъкмо той изчезва, на същото място се появяват Жоро и Елена. Гумата на огромното предно колело бързо спада. Жоро се спуска и започва да оправя винтила.

— Това ако не е професора, на! — заявява решително той, сваля ризата си и започва да подготвя за смяна на колелото.

Елена сяда наблизко и вади от битовата си торба учебник, а Жоро вика:

— Я стига си чела! Ела да помагаш!. . . Казах нещо! — вика той още по-сърдито, понеже тя се прави, че не е чула.

— Какво да помагам! Да духам на гумата ли?

— На мене ще духаш! — отвърща троснато той.

Тя идва и започва да му духа с книгата, гледайки с любов мускулестите му плещи.

— Жоренце, хайде да не ходим, а? Имам тема за Яворов.

— А-а! — спира изведнъж той. — Скапани филологии! На мен ще ми правите номера, а?

— Никакви номера — тропва го тя галовно по главата с книгата, — ами ще ни хванат някой ден с тоя камيون и ще пострадаш.

— Кой ще пострада, аз ли? Аз съм станал шофьор, маце, за да не мога да пострадам, ясно ли ти е? Да не мислиш, че тая глава не може да изкара една пиклива филология? Обаче днеска се търси това — той показва ръцете си, — а не филологията! — Чуква се по главата. — Ще пострадам, ама тоя куп желязо — сочи с палец камiona — ще хване паяжина.

Елена хваща ръцете му, поставя ги на бузите си и ги целува.

— — — — —

Радиото в микробусчето гърми, Демис Русос пее „Гуд бай, май лав, гуд бай“. Майчето Стефан, Тасо и Митко пригласят с пълно гърло, а по шосето задминава един елегантен бял мерцедес, открит, с ремаркенце отзад и две руси момичета на предната седалка. Красавиците махат, нашите момчета им отговарят въодушевено, а Митко вика:

— Кино, карай направо за морето!

И така, както се смеят, Милка получава страшен кръвоизлив. Побледняла е като платно, Гена взема главата ѝ в скута си и се мъчи да я успокои, а Майчето натирва мъжете в задната част на микробусчето и двете с Елена започват да попиват кръвта ѝ. Отначало Милка хапе устни и стени, после започва да крещи като луда и става ясно, че ще ражда. Огнян сяда на мястото на Кина, включва фаровете и клаксона и колата полита с пълна газ. Майчето намества Милка в удобна за раждане поза и след малко в ръцете ѝ се появява едно мъничко, сгърчено и червено шестмесечно човече, прилично на гола кукличка. Милка постепенно притихва, само стени отчаяно.

— Хайде, стига, майченце — поплясва я по бузата Майчето. — Друго ще си родиш. Това така и така нямаше да бъде човек след толкова инжекции и лекарства.

След малко микробусчето спира пред някакъв родилен дом, вече са влезли в София. Огнян затичва към входа, а улицата там е задръстена от хора и от коли, закичени с цветя, като на сватба. От някакъв магнетофон гърми сръбска музика. На площадката настъпва раздвижване, от входа излиза един нисичък, елегантно облечен мъж с брадичка, който вдига високо бебе, увито на пашкул. Викове, ръкопляскания, светкавици, отварят се бутилки шампанско. До мъжа се кипри една екстравагантно облечена млада жена, която се хвърля на очи главно с красотата си и с много късата си кожена пола.

До микробусчето изникват двама санитари с носилка и един лекар. Прехвърлят внимателно Милка и детето и ги понасят към главния вход.

— Направо в операционната — казва лекарят.

Но тъптата е препречила входа и санитарите спират. Лекарят се опитва да пробие, но просташки развеселената тъпта почти не му обръща внимание, тогава Майчето се хвърля напред и започва да пробива път яростно с юмруци и рамене. Чак сега започват да правят място и след малко носилката и групичката влизат. Санитарите и лекарят хлътват с Милка в някаква врата, а Майчето казва на пресекулки, озверена:

— Знаете ли коя е тая!... Лиса! ... Царицата на шантонерките!... Лично я познавам! Мръсна курва! — Блъсва стъклената врата, която едва не се счупва, излиза на площадката и виква колкото има сили: — Шампанско, а!

Поема дълбоко въздух, чак се извива назад и заплува към тъптата с все сила. Но в шумотевицата никой не я чува и не ѝ обръщат никакво внимание. Лиса и брадатият се качват с бебето в един ситроен с кукла върху предния капак и колите една по една тръгват. След малко цялата улица се опразва, а там, в долния край до един огромен куп сгурия, се свива самотно микробусчето.

На площад „Възраждане“ Гена слиза, а Майчето ѝ напомня:

— Значи довечера ви чакаме двамата с любимия.

Апартаментът на Огнян е нов и почти необзаведен. Четиримата мъже играят карти в хола, а Елена простира пране на балкона. С вързана на главата кърпа, препасана с прес-тилка, същинска домакиня. Една възрастна комшийка се навдесва от горния балкон:

— Ей, булче!

— А?

Секунда запъване и въпрос:

— Ти ли си?

Елена се засмива, защото разбира, че жената иска да каже „Ти на Огнян жената ли си?“

— Аз съм.

— Не съм те виждала друг път.

— И аз.

Махленското любопитство е безгранично:

— Отдека си?

— Отдалече.

— Па кога подписахте с Огнянчо?

— Който много знае, бързо остарява — казва Елена троснато, взима легена и влиза вътре, съпроводена от гръмогласния смях на момчетата, а комшийката се навеща още повече, аха да влезне в долния балкон:

— Що рече?

Елена влиза в кухнята, там Майчето и Кина готвят. Отваря печката, опитва каймата, вади чинии, дава някакви наставления за готвенето. Елена в ъ р т и д о м! Мечтата на всяка жена.

Кина излиза за момент и Майчето се протяга към нея през масата поверително:

— Слушай! Всичко знам. Да не си посмяла да откажеш!

— Ама...

— Никакво ама! — облещва се още повече Майчето. — Вижда ми се добро момче, даже е малко баламче, ще го командваш, както си искаш... От тоя късмет по-голям, здраве му кажи...

— Като не го обичам?

— Ти хлапачка ли си ма?! Детето ѝ баща ще има, седнала да ми дрънка врели-некипели!...

Гена говори по телефона от улична кабина.

— Владов?

— Няма го, на работа е — отговаря около трийсет и две-три годишна жена.

— Секретарката казва, че е в къщи — настоява Гена.

Оттатък — малка пауза, след която:

— Ти пак ли почваш, ма?

— Моля? — казва спокойно-предизвикателно Гена, разбрала, че е открита.

— Аз ще ти дам едно моля! На богородица ще ми се правиш! В миша дупка ще те натикам, да знаеш!...

— Виж какво — казва Гена. — Той тебе не те обича. Не може да те понася. М е н е ме обича, ясно ли ти е?

— Е, и ти какво си мислиш? Че ще си оставя децата и къщата и ще тръгна да се развеждам заради тебе ли?

— Върви си. Остави го на спокойствие да си урежда живота! Аз имам дете от него.

— И си върви! Барбар с копелето ти! Мръсна натрапница!

Гена не издържа:

— Жалка еснафка! Не виждаш ли, че всички ти се смеят!

— Ха-а! Ще видим на кого ще се смеят! — Жената на Владов трясва телефона и се срича във фотойола.

Гена отваря колебливо една врата, на която пише „Икономически сектор“, и влиза. Вътре — зала с двадесетина бюра. Тракат изчислителни и пишещи машини. Всеобща изненада.

— О-о, Генче!

— Оздравя ли вече?

— Я! Ама ти. . . От кога тъй? Ха честито!

— Откъде е момчето?

Гена не отговаря, тръгва бързо към дъното на залата, където има врата с надпис „Зав. сектор“.

— — — — —

Зад бюрото си се е изправил сащисан самият „зав.“ — Владов. Зад бюрото си се е изправила, не по-малко изненадана, и новата секретарка, която се окопитва първа:

— Гено, ама ти. . . бременна ли си?

— А ти още ли не си? — казва Гена, с внезапен порив на обида, озлобление и ревност.

— Гено, затвори вратата! — вика Владов уплашен, а секретарката изведнъж разбира всичко и се измъква навън, затваряйки вратата.

Владов се спуска към Гена и я хваща за раменете:

— Гено! Ти си луда!

В ръцете на Владов Гена изведнъж притихва: та това е почти прегръдка! Разридава се, поддал се на взаимния порив, Владов също я прегръща, но в следния миг я отблъсква и се озърта. Поставя я на секретарския стол и уплашен и жалък, говори объркано:

— Това е наистина лудост!. . . Сега не може, разбираш ли!?

— А като не може, защо ме накара да го оставя? — отново се наостря тя.

— Генче, разбери — подхваща той умолително и измъква някакъв лист. — Ето виж!

Ставам генерален директор! Ако избухне скандал. . . Нека да почакаме!. . .

— А-а! Значи така! — започва да крещи Гена. — Топлото местенце! Карниерата! Жената! Децата! За тебе все има оправдание. . . А аз? Аз съм жертвата, така ли?. . . Само че тоя път няма къде да мърдаш драги! На всички ще кажа! На всички!

Спуска се към вратата и я блъсва, но в залата няма никой.

— — — — —

— За щастieto на новодоумците! — казва Митко и компанията в дома на Огнян вдига чаши. Всички отправят многозначителни и съчастнически погледи към Огнян и Елена, очевидно тайната е вече обща. Огнян е нескрито щастлив, а Елена все още не е определила твърдо решението си, затова повече се притеснява, отколкото да се радва. Майчето я предупреждава с поглед да не направи някой гаф и чукайки се с нея, пуска в обичайния си маниер една двусмислица:

— Ние да внимаваме с пиенето! — след това отсипва няколко капки на земята, вероятно заради детето на Милка. Жестът ѝ не остава незабелязан от останалите и това внася малка натегнатост, всички млъкват. В тоя момент се звъни и Елена рипва да отвори. Очакват Гена.

На вратата е наистина тя. Носи някаква бутилка и изглежда някак особено възбудена.

— Закъснах ли? — пита с насилена веселост.

— Не си, не си, заповядай — обажда се зад Елена Огнян. — Тъкмо започваме.

— Къде ти е Владов? — пита я Елена в антрето, но тя не отговаря и бърза да влезе в хола.

— О, добре дошла! — посрещат я шумно, а Майчето ще умре от любопитство, вика най-силно:

— Къде е другарят любим образ?

— Ще дойде — отвръща Гена, без да я погледне. — Има важно заседание, защото го правят заместник-министър.

— Ох-о! — възкликват всички, а Огнян домъква още един стол и ѝ го предлага церемониално, той си пада малко артист:

— Пани министерша! Бите!

Тя сядва, Тасо с дългите ръце налива вино, като стига до нея, я пита с поглед колко, тя казва:

— Сипвай — и той напълва чашата ѝ догоре.

— А другото? — навежда се Майчето към нея, тя се замисля за миг и казва:

— Развел се е.
— Ура-а! — плясва с ръце Майчето и става с чаша в ръка. — Да пием за новото семейство Владови и за всички други нови семейства, за скорошни сватби. . .

Чукат се, вдига се шум, а Стефан се опитва да надвика:

— Майче, да не си решила да се жениш?

— Защо не? — тоя път Майчето надвиква общия смях. — Нали се разбрахме да дойда на работа при вас, все ще ми намерите някой. . . атлет.

— Новоселския! Новоселския! — вика Огнян и избухва гръмък смях, а Стефан започва да обяснява на Майчето:

— Два метра и нещо, работи като вол, стар ерген е. . .

Гена изпива чашата си на един дъх, сама си я напълва отново, пали и цигара, пак пие.

Кина разказва на Елена:

— Най-напред се пусна слух, че си се оженила, после — че си в болница, обаче накрая всичко се разбра. Повечето защищаваха Жоро, а той започна да говори, че си била курва, че кой знае от кого е детето и все от тоя род. Тогава тия, дето ги виждаш тука, го сташиха една вечер в гаража и му казаха, че трябва веднага да се ожени за тебе. Той им тегли една и те му хвърлиха такъв бой, че два дни не идва на работа. Вика го и Дамянов и затова е дошъл при тебе. . .

Елена не доизслушва разказа на Кина, става и избягва в кухнята. Захлупва се на леглото и ридеа както Милка в микробусчето.

В другата стая Майчето, както винаги, е в центъра на вниманието и на вселената.

— Не! — казва Тасо. — За Майчето е само бригадира на багеристите!

— Млад ли е? — пита тя.

— Не е много стар — отвръща Тасо. — Има-няма шейсет лазарника. Чака го тлъста пенсия.

— Там без мене — казва тя. — С дъртаците ходят само проститутките. А Майчето е за любов! Ние сключваме шефства всякакви, но само с младежки бригади!. . .

Гена продължава да пие чаша след чаша, а Кина е неспокойна и няколко пъти се кани да иде при Елена, но се отказва.

Елена става, наплизква лицето си и приготвя две чинии със салата. Хваща ги в едната си ръка, в другата взима някаква бутилка и се отправя към хола. Когато влиза, едната чиния се изплъзва от пръстите ѝ и полита да падне, тя виква към Огнян, който е най-близо:

— Жоро!

Това трясва на масата като гръм, защото в момента шумотевницата е поутихнала. Чинията пада, Елена побягва назад. Хвърля престилката и събира с трескави движения нещата си в чантата. Огнян ѝ говори нещо, но тя крие от него лицето си.

— Мръсници! — започва да крещи оттатък Гена. — Всички сте мръсници! И ти, и ти! Всички!. . .

Събарят се чинии и чаши, Гена крещи все по-силно, а Елена побягва по стълбите надолу. Огнян тича след нея и я настига на входа, опитва се да ѝ говори, но тя трепери цялата и нищо не чува. Слизат и другите, Гена продължава да крещи и след малко микробусчето поема по обратния път към дома.

Сякаш като продължение на кръсъдите на Гена идва нейният родилен вик. Около нея, в стаята за раждане на дома, се суетят доктор Пеева, една сестра и Майчето.

— Нищо няма — успокоява я Майчето. — Ей сега ще мине. Ще дойде и доктор Лолов.

— Майче — вика я настрани доктор Пеева. — Тичай на телефона и викайте София.

Майчето се втурва в дежурната стая, където на телефона е Елена.

— Ленче, викай пак! Ще изтървем детето!

Елена бързо набира номера.

— Ало! Ало! Пак от доктор Лолов се обаждаме. Бързо пратете кола!. . . Какво? И тука има трудно раждане! И тука е важно! — крещи тя. — И тука човек се ражда, мамичата ви!. . . — вика тя през плач.

А пред вратата на родилното се е струпала една много голяма група момичета, загърнати зиморничаво в халатите си, и лицата на всички са изопнати така, както при изпращането на Тинка.

— — — — —

Едно голямо мече се смее безмилостно и безучастно върху шкафчето на Гена. До него има и букет цветя. В стаята освен нашите момичета има още четири-пет от други стан. Всички са облечени празнично. Правят погача на бебето на Гена.

Майчето разчупва погачата, намазва парчетата с мед и ги раздава, пред всяка има и чаша сироп. Седят, мълчат и си гледат сиропите. Като на погребение.

— Хайде наздраве — казва Майчето, след като раздава на всички от погачата, и вдига чашата си. — Да е жива и здрава. . . щерката.

— Владимир — подсказва Ани, а Майчето продължава:

— Те, тия имена, стоят, докато ги вземе някой. После най-често ги сменят, за да се заличат следите.

— Аз ще му сложа на моето такова име — обажда се пак Ани, — хем хубаво, хем единствено, та да не искат да го сменят, и след време, ако го срещна някъде, да го позная.

— И като го срещнеш, какво ще му кажеш? — с глух глас, но предизвикателно пита Гена, без да я погледне, след което настъпва мълчание. А от погачата почти никоя не е отхапала.

— Гено, ела за декларацията — показва се на вратата една сестра, Гена се надига бавно, почти механически и взима багажа си.

— Айде стига толкова — казва тя като че на себе си и тръгва, всички стават след нея. Тя не се сбръща, отива право към кабинета на Лолов.

— Първо прочети, после подписвай — казва доктор Лолов.

— Няма какво да чета — казва глухо Гена.

Без да чукат, в стаята влизат Елена, Майчето и Ани.

— Там пише две неща — започва Лолов търпеливо. — Първо, че с тоя подпис се отказваш от всякакви майчински права. И второ, че е подсъдна всяка твоя намеса в живота на детето, след като вече бъде осиновено.

— Мога ли да идвам да го виждам? — пита тя уж твърдо, но с пресечен глас.

— Няма смисъл — отвърща Лолов. — Него ще го вземат веднага.

Гена се обръща бавно и тръгва към вратата, момичетата ѝ правят път и се качват подир нея в детското. Майчето ги спира с ръка на вратата и гледат през стъклото. Гена отива при бебето си, застава пред кошарката, после се отпуска на колене, обхваща кошарката с две ръце, като че е разпъната на нея.

Изведнъж Ани е обръща и забързва по стълбите надолу. След нея, почти тичешком, избягват и Елена и Майчето.

— — — — —

Елена и Ани са в таванското помещение на дома, по чиито стени са накичени самодейни графики.

— Добре че Лолов ме пуска тук да рисувам — казва Ани, рисувайки Елена върху импровизиран статив. — Иначе щях да откача.

— Само за собствено удоволствие ли рисуваш?

— Не само. Догодина пак ще кандидатствам в Художествената. Докато ме приемат. Пък и да не ме приемат. . . Никой голям художник не е завършил академия. . . Аз там имам приятели. Ще те запозная с тях, много интересни момчета са. С бради и без пари — засмива се тя. — След Нова година ще правят тяхна изложба и аз ще участвам с пет работи. И с тебе — посочва портрета, който прави. — Ще дойдеш на откриването.

— А! — усмихва се Елена. — Само до изложби ще ми е тогава! С бебе на ръце!

— Ще те докарам с такси и пак ще дойдеш — казва категорично Ани. — И даже ще напишеш за изложбата в някой вестник. . .

— . . . Дописка? — засмива се Елена.

— Казва се рецензия — поправя я Ани. — Като бъдещ литератор, не трябва да бъркаш термините. Защото римското право казва: сбъркаш ли закона, тежко не на закона, а на теб.

— Кое по-напред? Човек непрекъснато трябва да научава разни неща.

— Естествено — става сериозна Ани. — Затова е човек.

— Елено! — застава на вратата Майчето. — Родителското тяло е дошло за свиждане. Елена е изненадана, в първия момент не реагира.

— Иди — казва след малка пауза Ани. — Родители са ти в края на краищата. Те ако не те разберат. . .

— Преди няколко месеца те ме разбраха и ме обявиха за позора на фамилията. Няма какво повече да им кажат — отвърща Елена.

След малко трите слизат от тавана и пак така, в пакет, влизат в салона. Майката на Елена става и се спуска към нея, прегръща я, но Елена е съдържана. Държи се с достойнството на бременна жена в осмия месец.

— Ленче, мама, защо така направи, чедо. . . — почти проплаква майка ѝ, докато сядат на дивана, и тя се наостря:

— Ако сте дошли да ми опявате. . .

— Не, не. . . — пресича я майка ѝ. — Било какво било, млада си била, глупава си била. . . Дошли сме да оправим работата. . . — Тя започва да вади от чантата разни работи. — Донесла съм ти малко плодове, мама. . . И от наденичките, дето ги обичаш. . . Баба ти, като тръгнах,вика: „Чакай да опека едно пиле за Ленчето, че то сега ѝ се прииска.“

Елена изпитва страшно желание да посегне към лакомствата, но се загръща в халата:

— Тука всичко ни дават.

— Е, не си е то като в къщи! — усмихва се насила майка ѝ. — Що не си дойдеш, мама? Всички ни упрекват. Изгонихте го, викат, Ленчето с дете на улицата, как ви даде сърце? Грешило, грешило, ама нали и то е човек, и то душа носи, чедо си ви е. . .

— Аз в къщи няма да се върна — казва Елена твърдо. — Знам им добрия ата. Не ме знаят къде съм и що съм и няма какво да приказват клюкарките, това им е. . .

— Не е така — казва примирително майка ѝ, но и с укор. — Ако ни беше казала веднага. . .

— Кога сте ме питали нещо, та да ви казвам?

— Не сме се интересували за тебе, така ли? — докачено казва баща ѝ.

— А, интересували сте се. . . — с горчива ирония казва Елена. — Дали съм била облечена винаги според ученическата униформа, дали съм се прибрала в осем и дали не съм си развалила някоя от задължителните шестиици.

— Съгласи се, че за нас това са били важни неща. И главно за. . .

— Покрай важните сте изпуснали да помислите за най-дребното — за собствената си дъщеря! От какво се интересува, какво мечтае, какво иска да учи!. . .

— Тая дъщеря от много самостоятелно мислене ето докъде е стигнала! — засича я баща ѝ. — Та сега да не мога да гледам хората в очите.

— Да, представете си, тя е имала любов! — саркастично казва Елена. — И за разлика от сина на чистачката в съвета не иска да кандидатства медицина. И е компрометирала принципите си баща с едно извънбрачно дете. . .

— Ти това дете да си го избиеш от главата отсега! Ясно ли ти е? — предупреждава я той. — Иначе — да си търсиш квартира.

— Аз и досега съм била при тебе като на квартира — казва Елена и става. — А ако мислиш, че не мога и сама да отгледам едно дете, много се лъжеш!

— Ленче, ние искаме за твоё добро, мама — надига се уплашен майка ѝ, но Елена вече не може да се владее и се нахвърля и върху нея:

— За мое добро! Не за мене се мъкнете тука, а за себе си! Хората да залъгвате!. . . Загрижили стесел!. . . А това тука?! Него кучетата го яли! То не е ваша кръв! То не е човек! Махайте се и не искам да ви видя повече!. . .

Обръща се и тръгва към вратата, майка ѝ я застига чак в коридора.

— Ленче, кажи от какво имаш нужда!

Елена е отново на селската гара. Отново прелитат с трясък светещите прозорци на влака. Към нея, зад опушеното стъкло, през което тя гледа, се приближава чиновничката от пощенската служба.

— Отдавна не си идвала — сепва я гласът ѝ.

Елена се обръща, жената ѝ подава една много голяма червена ябълка.

— От нашата градина е — усмихва се тя. — Специален сорт. Ще ти хареса.

— Ани спиш ли? — протяга Елена ръка към съседното легло.

— Не — отвърща Ани.

— Знаеш ли — подхваща Елена, — че ония деца, които никой не ги вземе, отиват в сиропиталище за сираци?

— Не се бой. Нашите няма да останат за там.

— Ани, не си оставяй детето.

— И какво ще прави с него? Ще му търся баща? Баламите умряха. . . Знаеш ли какво значи да си без баща?

— И на разведените деца растат без бащи, нали?!

— Да, ама тях никой не ги сочи с пръст. Те са з а к о н н и. Та ако ще разводът да е бил и само месеци след сватбата.

— Ани, нашите деца са създадени от любов. Не като техните.

— Кой ти го признава?

— Ние нали си го знаем!

— И какво ни грее? Това ще им пречи ли да ни наричат курви, а децата ни — копелета?

— Защо Майчето да може да се издигне над тия неща — навежда се Елена към Ани, — а ние да не можем да се издигнем?

— Майчето няма да си вземе детето — казва Ани след кратка пауза.

— Какво! — съвсем се надига Елена. Новината наистина си я бива.

— Снощи ми го каза. И аз се изненадах като тебе. Уж на христовата си възраст била ра збра ла, че детето е по-важно от мъжа и семейството, но нямала сили. И без това всички я смятали за курва, ако се появяла и с незаконно дете, никой нямало да иска да я

погледне. . . Рева ми като заклана, била ходила да се хвърля под влака, но се уплашила... Скита по цяла нощ като караконджул. И сега я няма. . .

Елена става от леглото, мястото на Майчето наистина е празно. Отива, отваря широко прозореца и диша дълбоко нощния хлад.

— Каза го на мен, защото я било срам от теб — обажда се Ани. — Все едно че не знаеш. . . Не съм, вика никакво майче, а мръсна пикла. Елена е майче. . .

— — — — —

Елена и Ани се приготвят за излизане. Влиза сестрата и ги оглежда ядосано. На празното легло на Гена все още си стои голямото мече, а на шкафчето — дрешките, които Владов е носил преди за детето.

— Това легло и това шкафче да се освободят! — нарежда сестрата троснато. — Идват нови. — След това усеща неловкостта, която е създала, тъй като момичетата спират да се обличат и я гледат мълком, но казва: — Нали Гена ги остави на вас?

— Но нали детето ѝ е още тук! — казва Ани, взима дрешките и ги тръсва в ръцете ѝ.

— А къде е Майчето? — запитва сестрата остро, с предчувствие за победа.

— Отиде в селото за билетите — лъже Ани.

— Билетите са в мен — казва ехидно сестрата и ги изважда от джобчето на престилката си. — Колко пъти ще ви се казва, че без разрешение няма да излизате?

— Правилникът ли е за хората, или хората за правилника? — обажда се Елена.

— Щом много знаете, вашата стая няма да ходи на кино! — отсича сестрата и излиза.

Обаче Ани и Елена продължават да се обличат.

— — — — —

Вече свечерява, група от около двайсет-трийсет момичета от дома влиза в селото. По пейките пред къщите са насядали хора, предимно възрастни. На едно място момиченца играят на кукли. Като виждат момичетата от дома, бързо си прибират играчките и побягват при бабите. Една баба се кръсти и нещо фъфли с беззъбата си уста, а момченцето, което е до нея, ѝ вика силно:

— Ами, гявола! Тия са балончетата! — после слага ръце на устата си и започва да пее силно известната песничка: „Балона се надува, балона се надува, бързайте дечица, че ще се пукне, бу-у-у-у-м!“. . . “

Към него се присъединяват още детски гласчета и подхващат песента отново.

Ани и Елена спират пред стъклената витрина на голямата селска сладкарница. Вътре, в най-скрития ъгъл, гърбом към тях, седи на една маса Майчето, а пред нея е поставена торта, на която горят три свещички. Обхванала е с две ръце някаква чаша. Днес е рожденият ден на нейния Ивайло.

Елена и Ани се споглеждат колебливо и влизат. Тя ги усеща чак когато застават до нея, вдига бързо глава и прави опит да се усмихне:

— Хайде бе, откога ви чакам. Тука. . . — гласът ѝ изведнъж потреперва, тя стисва зъби, посочва тортата и изтръсва. — За бог да прости! — Бутва рязко стола и тръгва навън. Елена и Ани излизат веднага след нея, но тя крачи към киното бързо и се настигат едва в киното. Взимат си билети, няколко от зяпачите на входа ги закачат, но те не им обръщат внимание и влизат. Сядат най-отпред, тъй като само там има места.

— — — — —

— Майче, колко е часът? — прошепва Елена по някое време, филмът е вече към средата.

— Десет и нещо. Да не ти е лошо?

— Малко.

— От задухата е. Като излезем, ще ти мине.

— Аз май ще трябва веднага да излезна — казва Елена. — Одеве нещо ме пробождаше.

— Какво те пробуждаше? — Майчето изведнъж се обръща изцяло към нея.
— Тука, долу. Два пъти, но спря.
— Щом е спряло, добре. Излез малко на въздух, аз ще дойда ей сега. Искam само да видя дали ще убият шерифа.

— Стига там бе, ей! Няма само вас да слушаме! — обажда се някой отзад.
— Я си гледай работата! — срязва го веднага Майчето.
— Аз работата си гледам, ама филма не мога да гледам.
— Аман от тия — обажда се някаква жена, уж тихо, но се чува в целия салон. — Не трябва да ги пускат в киното.

— Да не е на баща ти киното ма, стрино! — подхвърля през рамо едно от нашите момичета.

— Киното не е на баща ѝ, но не е за уличници — казва назидателно някакъв разтреперан от възмущение пенсионерски глас.

— Уличница е майка ти бе, дъртак! — сяжда го Майчето и това изведнъж повдига шум в целия салон.

— Тия трябва да ги махнат някъде! Какво ни ги натресоха в нашето село!

— То пък едно село!

— У-у-у-у-у-!

— Въ-ън-ъ-ъ-н!

— Балончета!

Всички вече са рипнали едни срещу други, всички викат. Проекцията се прекъсва, светват лампите.

Някакво дребно човече с тъпа физиономия е стъпило на един стол, размахва юмруци, и изведнъж прави мръсен жест с ръка и виква колкото има сили:

— На-а! . . . Е тоя е за вас!

Около него избухва смях, на който момичетата отвърщат с общ вик, а Майчето изревава:

— Дръжте го, момичета, неговата мамица!

Юрват се всички момичета към него, а той побягва. Обхванати от някакъв бяс, тежки и задъхани като стадо диви животни, момичетата го подгонват и навън и първите го погват с камъни. Той се вмъква в един двор и се скрива в къщата, а камъните, хвърляни по него, започват да трошат прозорците. Звънът от непрекъснато трошачи се стъкла — както на тази, така и на съседските къщи, е примесен с неистови викове, в които се е отприщила цялата мъка на тия момичета:

— На ви балончета!

— На ви уличници!

— Еснафи мръсни!

— Бийте, момичета!

— Мамицата ви. . .

Изведнъж на едно място няколко момичета се скупчват.

— Ей! Ей! — започва да вика някакво момиче, дотичват още няколко. Майчето ги разбутва и коленичи до падналата Елена.

— Елено! Какво ти е? — Но Елена се гърчи от болка и тя се обръща към останалите. — Бързо дайте одеяло! Бързо! Тичайте на телефона за линейката!

Ани, току-що дошла, забързва към най-близката къща, чиито прозорци са изпочупени.

— Хора! Лелю! Дайте одеяло! Тя ражда! — виква тя панически.

На терасата се появява една жена, застава за миг, после плясва с ръце, спуска се вътре и изскача с някакво чаршафосано одеяло. След нея излиза още една, момичетата веднага им правят път и подлагат одеялото под Елена, чийто пристъп става все по-силен.

— Няма нищо, моето момиче! Няма нищо! — започва да я успокоява жената. — Аз все така съм ги раждала — на път. Моя беше железничар и първото се роди на десет метра

от кантона. . . Е тая баба тука е акушерка. Нищо че няма диплома, половината село е извадила на бял свят. Няма да те изтървем, не се бой! Ще изкараме един юнак за чудо и приказ. . .

Вдигат Елена и я отнасят в стаята. Някой донася леген и голям чайник с вода, бабата дава някакви нареждания, хора влизат и излизат, най-сетне се чува воят на линейката.

— — — — —

Най-напред се появява доктор Пеева, след нея Лолов, без престилка. Зад тях внасят носилка.

— Какво става? — пита тревожно Пеева.

— Изтече само водата — казва бабата-акушерка. — Няма страшно. Ние и тука се бяхме приготвили, ама. . .

— Какво става бе, бебо! — щипва Лолов Елена по бузата. — Какви са тия изненади от тебе? Много рано поръча щъркела!

— Той, щъркела, не пита — казва поучително бабата. — Може и есенес, и лятос, и зиме да дойде. . .

Поставят Елена на носилката, а Майчето държи главата ѝ.

— Много ме боли, Майче — простенва тя.

— Нищо, майчице, потрай — погалва я Майчето. — Тя е хубава болка. Най-хубавата! . . .

Качват Елена в линейката, която потегля с вой. Групата на момичетата се отдалечава бавно по пътя към дома, а от фасадите на къщите зеят счупените прозорци. . .