

Интерпретацията на един мотив

ВЛАДИМИР ИГНАТОВСКИ

Мотивът на адаптацията, според мен, се наложи в цяла поредица от филми на съвременното ни игрално кино. Опитях се да проследя постепенността на този процес: появата на композиционния похват, при който драматизмът на филмовото произведение се явява като следствие на извършила се (най-често преди започването на собственото филмово действие) промяна на външните обстоятелства; личността на героя е заставена да действа и се ориентира в тази нова, променена и неуталожила се среда; на преден план излиза проблемът за приспособяването към мобилната обкръжаваща среда към рязко променящите се условия на живот — и в бита, и в труда. Стремехът ми бе да очертая разширяващото се значение на този мотив за игралното ни кино.

Бе ми интересно да открия сред произведенията, носещи белезите на мотива на адаптацията, и филми, пряко свързани с близкото историческо минало, и филми, разработващи сюжети от съвременето. Независимо от пласирането си във времето те използваха мотива на адаптацията като средство за доближаване до съвременния зрител. Мотивът на адаптацията се оказа, според мен, един от главните мотори на раздвижилия се през първата половина на 70-те години механизъм на масовото зрителско съучастие.

Бих искал да подчертая, че независимо от своята разпространеност, независимо от това, че се оказа успешен ключ към навлизането в проблемите на съвременния живот, че допринесе за спечелване довернето на зрителите, мотивът на адаптацията в съвременното ни игрално кино нито е единственият драматургичен похват, нито изчерпва тематическото му, стилистично или художествено разнообразие при разработването на един или друг значителен проблем. . . . Нещо повече, този мотив, въз основа на който си позволявам да обединя значителна група от филми на съвременното ни киноизкуство, в никакъв случай не означава унифициране на отделните произведения, заличаване на индивидуалността на художниците в тях, на особеностите на творческото им присъствие, нито изравняване на заслугите на техните различни произведения за развитието на българския игрален филм.

Не съм убеден, че мотивът на адаптацията се е появил съзнателно обмислен, плод на предварително разчетени и пресметнати ходове. Навярно твърде често той е идвал на бял свят и помимо волята на своите автори, налагал се е по силата на обективните връзки на художника с реално съществуващите в обществото проблеми и настроения. . . . Дори не бих могъл да твърдя, че филмите, които обединявам в съответствие с присъствието в тях на интересувания ме мотив, са планирани като филми от една „група“, филми на художници, работещи в едно направление и обединени от еднакви желания и търсения. . . . Тази общност идва по-късно като плод на критическа преценка, в построяването на определена и поради това до известна степен обединена схема на общото развитие.

Но, мисля си, тъкмо за това несъмненото присъствие на мотива на адаптацията в нашето днешно игрално кино е особено интересно. Несъзнателно или не, но то очертава усилията на нашите кинематографисти да овладеят и поднесат от екрана проблемите на своето време,

да се доближат до съзнанието на възприемащия плода на техните усилия зрител. . . При цялото си разнообразие като субективни намерения тези усилия не могат да не се срещнат, стига да не са откъснати от реалната действителност. Защото, ако творецът е чувствителен към своето време, а това е задължително условие за всяко творчество, ако има зорък художнически поглед, ако не сковава таланта си с изсушаващи тези и предубеждения, той не може да не улови и да не отрази някои от съществените процеси в обществото, при това най-често с мотивите, които са най-близки до предпочитанията на съвременното му социално мислене. . .

Филмите, в които откривам мотива на адаптацията, по количество надхвърлят произведенията, които неточно бяха наречени „цикъл за миграцията“. Мотивът присъствува и във филми, разказващи за преместването от селата към града, за отмирането на старите селски традиции или за тяхното трансформиране. Но дори тези, сякаш съсредоточили се върху демографските проблеми, филми са с много по-широки идейно-художествени внушения. Можем ли да считаме „Последно лято“ единствено за филм на миграцията? Мисля, отговорът е очевиден за всеки непредубеден зрител или читател. . . А твърде много филми, формално несвързани с процесите на миграцията, демонстрират в структурата си наличие на този мотив. . .

Това означава, че нашето кино се занимава не с едно конкретно социално явление, или не само с него. То се опита да се насочи към социалните проблеми, разглеждайки техния психологически-нравствен аспект. . . Киноизкуството точно улови, че в очите на участниците социалните движения, размествания и изменения са преди всичко разместване на пластовете в съзнанието, възприемат се като индивидуални преживявания. Тъкмо затова киното ги погледна не през очилата на социолога или администратора, а от единствено верния и плодотворен за изкуството ъгъл — като отражение във вътрешния свят на индивида, участващ в процесите на социално развитие. Мисля, че това е едно от най-сериозните постижения на игралното ни кино в последния период от неговото развитие, едно от най-значителните му завоевания.

В отделните филмови произведения мотивът на адаптацията позволи да се обвържат и взаимно обусловят промените в индивидуалното съзнание с динамичната социална обстановка. В център за изследване на цяла група от филми се превърна човешкият характер, разположен с динамична и рязко променяща се обстановка. Това бяха промените, предизвикани от натиска на индустриалното развитие, на научно-техническата революция, на демографските процеси, на засилващите се темпове на обществено и икономическо развитие, отекващи в съзнанието на отделната личност. Твърде често те изпреварват възможностите на индивида за приспособяване, тогава възникват тревожни, конфликтни ситуации. Не случайно се появили филмови произведения, на които не е чужда мисълта не само да се изследва поведението на човека, но и да му се предложат модели за поведение, да му се представят различни варианти, без да се натрапва подчертано един избор. Желанието да се встъпи в пряк диалог със зрителя, да се скъси дистанцията до него породи и успокоителни картини, стремеж да се компенсират неудобствата посредством премахването на противоречията, отстраняване на конфликтите. . .

В тази статия ще се опитам да анализирам как в различни вариации се осъществява във филмовото произведение мотивът на адаптацията. Естествено, тук става дума за индивидуалните предпочитания на отделните художници, мащабите на дарованieto им, за личната им и обществената им позиция. В обрисованата рамка на мотива на адаптацията се вместват твърде различни, дори противоположни по характер произведения. Ще се опитам да съсредоточа вниманието си върху интерпретацията на този мотив, която у отделните художници варира в твърде широк диапазон.

Няма съмнение, че място на едната от границите на този диапазон заема филм като „Най-добрият човек, когото познавам“ на Л. Михайлова и Л. Шарланджиев. Без съмнение, за героите на това произведение адаптирането е жизнено важен, централен проблем. Важен е не само за учителката, завършила висшето си образование и за първи път застанала пред черната дъска и пред едни странни ученици: работниците от минното управление, дошли във вечерния техникум, със съдбите си, характерите, индивидуалностите си. По едни или други причини те се чувствуват излезли от релсите на „нормалния“ път и трябва да навакват, да догонват пропуснатото.

По волята на авторите на филма тази разнородна общност се доближава до онова, което социолозите наричат „неформална“ група. Не само защото тук има представители на различни поколения: и едва навлизащи в живота младежи, и вече улегнали, възрастни хора, чиито деца сега правят първите стъпки в професията. . . Тази група е обединена от един център — учителката. В екранното битие на групата ще се случат почти всички събития, съпровождащи човешкия живот: сватба, влизане в нов дом, любов, раздяла, катастрофа, смърт. . . Създателите на филма май са пропуснали в този списък само появяването на нов човек на бял свят. . .

В своята пъстрота героите издават желанието на авторите да намерят адресат сред сравнително широк кръг от зрители. Събитията на филма следва да обединят в едно и представителите на различните поколения, на различните професии — и момчето, изгонено от училище за кражба, и момичето с трудната съдба, и селянина, все още здраво впит с корени в земята. . . Основна роля в този стремеж е възложена на учителката. Тя не само обединява персонажите. От първия момент на запознанството си с тях тя дълбоко се вълнува и интересува за всеки един от своите ученици. Тя е онзи човек, на когото всеки може да изплаче мъката си, да довери страданието или радостта, да намери разбиращество, душевна ласка, онази топлина, която може да се окаже трудно достъпна именно при разместването на огромни маси от хора, разтурили малките компактни групи. Този образ носи нещо от махленския уют и достъпността до всеки, така трудно осъществима в един сформиращ се колектив, чиито членове следва да се преборват с високите изисквания на една нова социална технология.

„Потребността от човешки връзки“, както я нарича Ерих Фром, или „потребността от емоционални контакти“ (К. Обуховски), ние задоволяваме дори с елементарните стереотипни разговори при случайна среща на улицата, от типа „здравей, как си?“ — „благодаря, добре!“. . . Психологията е доказала, че отсъствието дори на такива контакти може да доведе до сериозни проблеми за човешкото съзнание. А колко етаж се извисяват над този първичен пласт на „емоционалните контакти“ и колко лесно те могат да се нарушат! Без съмнение, тъкмо обществото в епохата на научно-техническата революция създава условия за недостиг от „емоционални контакти“. . . И не е учудващо, че едно или друго филмово произведение сякаш се нагърбва със задачата да успокои зрителя, да подскаже преодолимостта на проблемите на адаптацията. „Най-добрият човек, когото познавам“ не е единично явление. Да прибавя примера на „Сиромашко лято“, където историята на песнионера, на героя, намиращ се в аналогична ситуация, изискваща приспособяване, е разказана с една умиротелна интонация. . .

И все пак проблемът е другаде. Съветският изследовател, психолог А. Добрович пише, че страшно идва, когато стереотипните, елементарните контакти-разговори се превърнат в „единствена форма“ на общуване“. Точно така резултатите биват печални, когато компенсирателната функция изчерпи особеностите на едно филмово произведение, подтисне останалите му задачи — и художествени, и идейни. . . Разбира се, подобен тип филми имат своето място, разполагат със симпатии на зрителите, но, мисля, кръгът от проблеми, който могат да поставят или засегнат, е твърде малък, художественият им обхват — незначителен, крайните художествени резултати без съмнение — ограничени. . .

На противоположната граница, шом сме приели това разделение, следва да бъдат разположени и като художествен резултат, и като социално мислене двата филма на Христо Христов: „Последно лято“ и „Дърво без корен“. Те са съсредоточени върху дълбокия драматизъм, дори трагизъм на невъзможността от адаптиране. Драматичното напрежение в двете произведения на Христо Христов се поражда от особеностите на човешката индивидуалност, разположена в сложната, променяща се социална обстановка. Не случайно Христо Христов построи и двата си филма по произведения на двама от писателите — Й. Радичков и Н. Хайтов — може би най-силно всеки по свой начин отразили в съвременната ни литература тъкмо промените в народната душевност, драматизма на отмирането на определени традиции, подвижността на днешния ден.

Особено подчертан е трагизмът в „Последно лято“, лично за мен по-цялостното и по-силно от двете произведения на режисьора.

Филмът започва с документални кадри, преки интервюта, репортаж от изнасянето на селото от мястото, където след време ще се разлеят язовирните води. Очевидно те са не обикновени като своеобразен камертон на достоверност, тъй като стилистичната природа на произведението е определена от пищната изобразителна живописност на дарованието на режисьора Христо Христов: то е ярко пластично — един художествен свят, неограничаваш се само с видимостта на вещите, но проникващ и в съзнанието на човека, и в пластостта на миналото, на традицията, на народното съзнание.

В тъканта на филма наистина съществуват сцените, в които присъствуват селяните, така и не успели да се превърнат в жители на големия град и пренесли сред панелните блокове и навичките си, и разговорите, и бурканите с туршия. Но те не звучат като противопоставяне на света на селото и света на града. Защото не са основа на интереса на режисьора. Христо Христов наистина разработва темата, която съществува у Йордан Радичков: невъзможността на човека, дълбоко враснал в своето минало, в земята и традициите, да се адаптира към напълно чуждата му друга, непозната действителност, отчаяната му, обречена на неуспех съпротива. Мъдростта на авторското решение обаче е в това, че макар наистина съпротивата на героя да се определя като обречена, то основна причина за това все пак не е само враждебността на урбанизирания свят.

Вътрешният свят на героя не е монолитен и химически чист, не е идеализиран и откъснат от чужди влияния свят на земята, на миналото. Съзнанието на героя е сложна

смеё от традиционно и съвременно, в него се е извършила странна хибридизация на различни епохи. . . В интонацията на филма ще почувствуваме тъжния възглас на писателя Радичков: „Само че, хора, недейте кова тези пусти телевизионни антени върху комините на новите къщи. Къде ще мътят нашите щъркели?“ Но тази носталгия е само една страна на позицията на авторите. Ще почувствуваме и страха от един свят, в който възрастните „ще обясняват на децата, че едно време е имало съвсем истински свраки, дето не ти иска нито батерия, нито курдисване, ами се развъждали съвсем естествено и си хвърчели също тъй естествено и просто. . .“

Всяко отстъпване на старото пред настъпващото ново-е-неминуемо драматичен процес. И художникът няма право да го рисува единствено с розови бои. Но „Последно лято“ не бива да се изчерпва с тези мотиви. В неговия масив е въздиган и философският възглас на писателя: „Мир на старите къщи, новите къщи да бъдат благословени!“

И Христо Христов съгражда един свят, в който присъствува и старото, и новото. Огнян Сапарев, според мен, много точно определи особеностите на това изображение: „С удивителна кинематографичност са споени разнородните елементи на архаичното и модерното: обредни маски и булгаралпини, коне и велосипеди, каракачани и космонавти. Ако нерядко българските филми са информационно рехави и със сетни усилия стигат до края на регламентираното време, то „Последно лято“ е информационно наситен. . . Това е темпераментен филм-спектакъл, богато наситен с образно-предметна национална символика от различни хронологични времена.“

Особено важно е да отбележим хронологичната симултантност. В „Последно лято“ тя идва от творчеството на Йордан Радичков, където съвременните селяни са и враснали в своето минало, но в същото време не са изолирани от света, лък и не могат да бъдат, щом благодарение на средствата за масова комуникация световните новини се разпространяват с бързината на махленската клюка. В съзнанието на Радичковите герои живеят и митичните, и фолклорните представи, често добили гротесков характер, и атрибутите на съвременността.

Христо Христов намери свой екранен еквивалент на тази сложна хронологична смесица, пресъздаде на екрана изключително богат в информационно и живописно отношение свят. Той не прояви слабост към гротеската на писателя, извърши може би най-правилното: отдалечи се от оригинала, за да се доближи до духа му. . . Пластически филмът е съсредоточен тъкмо върху разместването и съчетаването на пластове с различен произход във времето. Сложното преплитане на епохи и обстояновки, погледът назад в миналото и напред във времето, освободеното движение на камерата са по-скоро поглед на режисьора. Светът на филма е негов. Той не се покрива със света на героя, по-богат е, по-сложен. Тази особеност позволява на автора да се отстрани от героя си, да види неговата обреченост. Филмът на Христо Христов притежава диалектично художествено мислене. Чувствата, които авторът изпитва към своя герой, нито са прости, нито еднозначни. Ще открием и разбирането на неговия драматизъм и съчувствие, но и прещенката за безнадеждността на поведението му. . . Сложността на авторското мислене, сложността на съзнанието на героя се отразиха върху изобразителната природа на филма, превърнал се в техничен екранен еквивалент, в едно патетично-поетично повествование, свободно преминаващо временни и пространствени граници.

„Дърво без корен“ логично би могъл да бъде продължение и развитие на темите от „Последно лято“, тъй като фабулно е осъществяването на следващата крачка, престъпването на бариерата, която бе непреодолима за героя на първия филм: Гатьо е вече в града.

Но той не е Иван Ефрейторов в нова ситуация. За героя от „Последно лято“ тази ситуация бе невъзможна, немислима. По-скоро в нова ситуация е авторът на филма и той променя своя интерес на изследване. Режисьорът сега не се интересува от сложната картина на разместваните пластове на времето и на съзнанието на героя. Гатьо е далеч по-монолитен: проследява се неговият конфликт с обкръжаващата го среда. .

Христо Христов е използвал в сюжетиката на филма още един разказ на Хайтов — „Към върха“. Но промените, които претърпява литературното произведение, не са случайни. Философската същност — вечната борба на човека с природата, която е едновременно и единение с нея, огромната сила на индивида, проявяваща се дори в безсилието му, вечният устрем нагоре, дори срещу очевидността на фактите — тук е променила своето значение. Мотивите от разказа идват по-скоро като обозначение на връзките на героя с природата, като белег на характера му, като допълнителен аргумент в сблъсъка на Гатьо с градската обстановка. Градът му е враждебен, и не само с равнодушното отношение на едни или дребнавата хитрина у други; дори неутралните на вид вещи му оказват съпротива. И той не е в състояние да я преодолее. Оттук и трагизмът на героя, неспособността да се адаптира.

Конфликтът в „Дърво без корен“ не е сблъсък на отделни индивиди, той е трагично противоречие между личността и необичайната за нея среда, това е драма на неосъществявана адаптация. Вероятно затова Гатьо в сравнение със своя предшественик е страдателен, пасивен. . . Той е противопоставен на градската среда и център на режисьорския

интерес са не вътрешните му дилеми, а взаимоотношенията му с външния, заобикалящия го свят. Не е ли тук причината за поутихването на страстите от „Последно лято“, за поизстудяването, рационализирането на изобразителния ред?

Заслугата на Христо Христов извън неговите пластично-образни постижения е в това, че той откри и пренесе на екрана два образа, трагедийни по своята същност. Не може да не буди уважение позицията на твореца, който наблюдава света без предубеждение, без сантименталност, оценява диалектиката на социалните явления, анализира човешкото съзнание в момент на прелом, пресъздава сложността на този прелом, изразила се в разместването на хронологичните пластове.

За мен по-важно е, че дори в творчеството на един и същ режисьор сходни проблеми и герои намират различно решение. А с още по-голяма сила тази разнообразна интерпретация се налага в произведенията на различните художници. В рамката, която набелязах — от идиличната интонация на „Най-добрият човек, когото познавам“ до трагичността на „Последно лято“, — се „вмества“ цяла, значителна по обем група от филми, всеки един по свой начин разработващ проблемите на адаптацията.

Не бих могъл да разгледам всички произведения, а и задачите на тази статия не са в рецензирането им. По-скоро бих искал да огледам някои техни особености, представителни не само за един отделен взет филм.

Качествата на „Вечни времена“ вече бяха коментирани. Мога само да добавя, че съм сред онези, които считат режисьорския дебют на Асен Шопов в киното за изключително успешен и отдават дължимото на неговата висока театрална култура, трансформирала се в една кинематографична зрелост.

Но ако огледаме филма от онзи ъгъл на зрение, който в момента ни занимава, не можем да не отбележим, че в материална, предложен от сценария на Васил Попов, има нещо остаряло. . . Изцяло споделям мнението на Христо Кирков, който във връзка с този сценарий писа: „Оказа се, че консерватизмът на Горския почти напълно е лишен от социални корени. Той просто е упорито и непоколебимо привързан към своето обезлюдяващо се село и към безплодната земя около него. Миграцията на селяните му също е депробиализирана до стилизация: те просто, естествено и без вътрешни драми заменят по-лошото с по-доброто.“

Любопитно е да сравним изследването на драмата на Горския с принципите на изследване от „Последно лято“. Наистина, не бихме могли да се усъимам в искреността на тяхното поведение, нито в реалността на безнадеждната им съпротива. Но ако „Последно лято“ бе изследване на съзнанието на човека, в което са разместени временните пластове, ако произведението анализираше културните, духовните корени на човешката същност на героя, за да ги използва като доказателствен материал за неговата неспособност към адаптация, то във „Вечни времена“ се среща по-скоро с едно поведение, което е затворено в себе си, поднесено готово и не предполага допълнително обсъждане или анализ. . . Дори връщанията в миналото във „Вечни времена“ са по-скоро повествование, а не опит за обяснение, обосноваване поведението на главния герой. Така обвиненията срещу Горския в консерватизъм, в противопоставяне на реалния ход на живота, налагащ измененията, не звучат толкова несправедливо!

В „Последно лято“ Христо Христов запазва спрямо своя герой определена дистанция, не крие авторското си присъствие, но то не отменя съзнаването на диалектичната сложност на процесите и в действителността, и в човешкото съзнание. Във „Вечни времена“ съществува, ако мога така да я нарека, една съчастническа нота, едно прекалено съчувствие към усилията на героя. И то обеднява авторското внушение. Като следствие образите на хората, напускащи родната земя, придобиват във филма особено звучене. Мисля, тук Христо Кирков не е прав: тяхната миграция не е депробиализирана. Просто проблемите са търсени в друга посока. Авторите не търсят вътрешната драма на напускащите селото, които наистина естествено заменят по-лошото с по-добро. Но с тази си постъпка, не само в очите на героя, но и от гледна точка на авторите на филма, те губят в нравствено отношение. И онзи, който броди между селото и града, без да е в състояние да вземе окончателно решение, и онзи, който е взел решение, но то е продиктувано единствено от изгодата, и онези, които просто напускат селото, изглеждат едва ли не дезертьори. . .

Посочвам тази тенденция не защото тя е централна във филма или най-ярко се е проявила именно във „Вечни времена“. Ще я открием и в много други филми, по-силно или по-слабо изразена. В най-категорична форма тя бе изразена от един възмутен гражданин, който на обсъждането на филма „Щурец в ухото“ заяви, че щом като това произведение е посветено на проблемите на миграцията, то основната му слабост той вижда в отказ на филма да определи: положително или отрицателно явление е миграцията! Настояването на всяка цена да се сложи етикет на едно или друго обществено явление, да бъдат разпределени героите в различните полюси на социалния процес и от техните симпатии, тяхната принадлежност към една или друга тенденция да се определи, дори изчерпи тяхната характеристика, тяхната нравствена същност издава, според мен, от белезите на едно остаряло „възпитание на чувствата“ у кинозрителя отглас на превъзможван вече стереотип на комполиране на филмовото произведение. . . Във „Вечни времена“ неговите отзвучи присъст-

уват, вярвам, не по волята на авторите, но се пораждат от логиката на тяхната позиция, от избора на драматургичния принцип. . .

Подобна тенденция е присъща не само на филмите, свързани с демографските процеси на произведенията, анализиращи протичането или невъзможността на адаптацията, тя е валидна за далеч по-обширен кръг от филми. Особено показателна е за така наречените производствени филми, където принадлежността на героите към определена технология често се е превръщала в единствено изчерпващо доказателство на техните лични човешки качества. Но разглеждането на тази тенденция, нейното преодоляване, рецидивите ѝ е, струва ми се, предмет на отделен разговор.

Доколкото ме интересуват интерпретациите на мотива на адаптацията, бих искал да приведа още две филмови произведения, които разглеждат процесите на приспособяване в различен стадий, като при това демонстрират стремеж към внимателно, сериозно изследване на човешкия характер в точно определено социално пласиране. Става дума за „Щурец в ухото“ и „Селянинът с козелото“.

Филмът на Никола Русев и Георги Стоянов като основна ситуация е изцяло потопен в света на онова, което наричаме миграция: насъбрали своя пъстър, небогат багаж, двама младежи са застанали край пътя, за да „ловят“ кола, която да ги отведе до „големия“ строеж. Лесно е да си представим от това начало филм, в който ще бъдат проследени последователно приключенията на двамата герои в града и на строежа, т. е. тяхното конкретно адаптиране. Присъединяването към колектива, именно в рамките на строежа и в производството не веднъж и дважд е бивало основа на художествени произведения. Но авторите на „Щурец в ухото“ не избират този път, те проследяват своите герои в момента, последвал вземането на решението и преди неговото конкретно изпълнение. Това са герои, ако мога така да ги определя, на предадпацията.

Според елементарната житейска логика двамата герои лесно биха преодолели тридесетината километра до големия строеж, респективно до новия живот. Но те не са в състояние да изминат тези километри не поради битови затруднения. Трудността е много по-сериозна от механичните прегради: спира ги някаква вътрешна съпротива, тя отдалечава изпълнението на безвъзвратното и окончателно решение.

Тази ситуация позволява филмът да се съсредоточи върху анализа на характерите на двамата герои. Ако се вгледаме в тях, ще открием, че взаимно се допълват, особеностите им сякаш ги правят две половини на един цялостен характер. Но това наблюдение важи не само за двамата централни персонажа. Така се проектират и всеки един от хората, които те срещат по пътя. Те идват функционално-дидактично. Разбира се, Никола Русев и Георги Стоянов отбягват съблазните от раздаване на леки оценки, да видят в оставащия при своите „корени“ човек единствено добродетелите, а да отрекат на заминаващия правото на морални качества. Изходната позиция на филмовото произведение е приемането на специфичните черти на човешкия характер, сформирал се в едно продължително историческо развитие и неостанал изолиран от въздействието на съвременните социални условия. Тази душевност не е изтъкана единствено от добродетели и за чест на авторите те не бият срамежливо от подобно наблюдение.

Различните истории, твърде „поучителни“ по своя характер, ако се вгледаме в тях, биха ни разкрили принципите на авторския подход. Те са разказани като притчи, с една почти фолклорно-дидактична интонация. Те оглеждат душевността на хората, вече повлечени от вълната на огромния човешки поток. И авторите на „Щурец в ухото“ извършват една твърде рискована операция, която без таланта на Никола Русев и на Георги Стоянов твърде лесно би превърнала техния филм в едно съвременно „моралитѐ“. . . Георги Стоянов още в „Птици и хрътки“ доказва, че е в състояние да обедини в едно органично цяло някоя-то пласта с различна степен на условност. В „Щурец в ухото“ с убедителен артистизъм той съумява да вдъхне живот на героите, да ги превърне от единични фигури, представляващи определени проекции на един цялостен характер, варианти на едно възможно развитие, като цяло характеризиращо човешкото—индивидуално и масово—съзнание в конкретния момент на разместване на пластове.

Задължително е да подчертая още една важна страна на този филм. В него има „заложби“ за една тежка правоучителност, за несъмнена дидактичност. Георги Стоянов съумява да я преодолее леко, естествено, артистично. Тъкмо тази лекота и артистичност съотвествуват на принципите на композиране на сценария, където като че ли преобладава случайността. При по-внимателно вглеждане се оказва, че движението на мисълта, на фабулата е логично и внимателно премислено. При цялата си външна незадължителност развитието на действието във филма на Никола Русев и Георги Стоянов притежава задължителността на психологически и социално обусловеното. Мимоходом бих искал да отбележа противоположния принцип на драматургично решение във филм като „На чисто“. Той коментира сходни характери на хора, напуснали селото и преместили се в града, естествено изпитващи сериозни затруднения тъкмо в усвояването на новите „правила“ на поведение. Но те се оказват ръководени от низ случайности. Случайности, които биха могли и да не съществуват. Тогава изведнъж би се оказало, че проблемите им нямат онзи драматичен харак-

тер, на който настояват авторите на филма. Породени по-скоро на базата на недоразуменията, тези проблеми се оказват с видимост на социално необходимо обоснование. Противоположен е принципът на построение в „Щурец в ухото“. Тук случайността присъства във фабулата, но зад нея на бял свят излизат социално обусловени, реални проблеми, конфликтни ситуации и черти на човешкия характер.

Вероятно най-малко внимание ще отделя на филма на Георги Мишев и Людмил Кирков „Селянинът с колелото“. То няма да се дължи на неприемане на този филм, напротив, считам го за едно от най-сериозните постижения на нашето игрално кино през последните пет години. Но качествата и особеностите на това произведение бяха твърде широко коментирани, а проблемите, които той поставя, са колкото свързани с интересувашата ме тема, толкова и водещи извън нея. . .

Какво имам пред вид? „Селянинът с колелото“ предлага свой, напълно различен вариант на обработката на мотива на адаптацията. Той е като че ли най-миграционният от всички изброени филми. Негов герой е типичният „селяниногражданин“: човек, участващ в индустриалното производство, живеещ в големия град, а в същото време изцяло свързан със земята, със селото, дори физически намиращ възможността да не се откъсва от миналото си.

Особените черти на таланта на Георги Мишев и най-вече, струва ми се, на режисьора Людмил Кирков породиха поетичната атмосфера на този филм, неговата одухотвореност, лиричност. Филмът на Людмил Кирков няма страстната напрегнатост на „Последно лято“, нито неговата изобразителна пищност. Но стилистиката, качествата на изображението, способите на повествование, присъщи на Людмил Кирков, са обект на самостоятелно изследване. Тук ме занимава това, че натюрелът на създателите на „Селянинът с колелото“ ни отвежда към друга страна на интересувания ни проблем.

И тук мотивът на адаптацията е център, но самото приспособяване добива други очертания. При цялата си поетичност филмът е делничен, обикновен. Людмил Кирков успява да осъществи нещо изключително трудно: да опоектизира обикновеното, всекидневното. Животът е реалност и в нея съществува Йордан. Това далеч не означава, че в неговото съзнание не се извършват сложни процеси, че той няма своите дълбоко драматични изживявания. Напротив. Но този герой е друг тип силна и ярка личност. Той е приел новите правила, той съществува с тях, труди се, обича. Той е герой на извършващата се адаптация. Неговите усилия срещу промените са също така безрезултатни, когато се сблъскват с обективните условия. Но силата на героя е в това, че той съумява да живее и при раздвоеността си, да се движи към преодоляването й. . . Цялото му поведение, субективно насочено към преодоляване на раздвоеността с връщане към миналото, е обективно движение към адаптирането. И наистина, само силната личност е в състояние да приеме това раздвоение, да съществува с него, да го преодолее. Това сочи и финалният жест на филма.

Мишев и Кирков не напускат реалността, не се отделят от почвата на жизнената правда. Ежедневието е изпълнено с проблеми и драматични ситуации. Но то е ежедневието на хората, пребиваващи в него, а не извън него. Основният проблем тук е индивидуалната позиция, индивидуалните нравствени ориентири. Както нравствеността не се свързва с принадлежността към един или друг хронологичен пласт, така и привързаността към земята все още не е индулгенция за всички грехове. Противопоставянето Булгуров — Йордан е точен израз на авторската позиция.

И колкото и странно да звучи на пръв поглед, точно така, както силната, душевно богата и цялостна личност не е в състояние да приеме приспособяването, именно такава силна, духовно богата личност е в състояние да осъществи адаптацията, без да претърпи съществени емоционални и психически загуби, без да загуби най-важното: човечността, нравствената си позиция. Защото е очевидно, че недостатъците на „едноизмерното“ съзнание, парадоксите на консумативността не са единствено порождение на демографски движения или единствено на урбанизирането. Те са развитие на реално съществуващи черти, добили почва за изява.

Тъкмо затова не е случаен изборът на изпълнителя на централната роля и тъкмо затова така категоричен бе успехът на Георги Георгиев-Гец, изцяло покрил изискванията на този образ.

В общата структура на филма „Селянинът с колелото“ ще открием още много проблеми, свързани с отношението към технологията, с деликатността на поднесените проблеми и т. н. Но за мен този филм е интересен преди всичко с това, че като интерпретира по свой начин мотива на адаптацията, той в същото време ни отвежда и извън разглежданата група от филми. Защото той е едновременно филм и за адаптирането, и за адаптиралото се съзнание, за проблемите, които идват, когато се поуталожи вълната на човешкия поток, и които възникват веднага след новото пространствено и временно пласиране, проблеми, неотменно присъстващи, когато адаптацията се превърне в реалност. . . Защото, ако адаптиращото се съзнание е дълбоко драматично и достига до трагизъм, то не по-малък драматичен потенциал крие и вече адаптиралото се съзнание. . . И нашето кино не отмина покрай този потенциал.

Важен момент от еволюцията на актуалния филм

ИСКРА ДИМИТРОВА

Във всяко изкуство, съответно и в нашето кино, непрестанно се извършват процеси, които водят както до очертаването на определени тематични тенденции, така и до смяната им на една с друга под въздействието на обществените потребности на собствената логика на художественото развитие. Така най-новите ни филми откритиха един интерес към темата за миграцията, вследствие на което и критиката ни през последно време съсредоточи почти изцяло вниманието си върху анализа на тъй наречения „миграционен“ цикъл. В същото време обаче един друг съществен според мен етап от развитието на съвременната тема в нашето киноизкуство остана като че ли не докрай огледан, не докрай теоретически осмислен и обобщен. А именно в този етап, или по-точно, в тематичната тенденция, която е характерна за него, нашето кино реализира поредица от успехи, чието значение се разпростира и върху днешния ден на кинематографичните търсения и открития. Преди всичко заради активния граждански патос, който се съдържа във филмите от тази тенденция и който не би могъл да има само преходно, само обслужващо момента значение.

И така, предмет на дадената статия ще бъдат наречените на времето от Иван Стефанов „критични филми за нашата действителност“, в които прицелът е насочен главно срещу явлението еснафство¹, с всички негови негативни обществени последици. Същевременно трябва да бъде подчертано, че определеното „критични филми“ се съпътства от разбирането, че създаването на такъв род произведения е свързано с

определена опасност или немалки трудности от идеологически характер, защото да се критикува едно общество от позицията на пълното му отричане (прогресивното западно изкуство) е значително по-лесно, отколкото да се критикуват отделни явления и същевременно да се утвърждава прогресивната същност на нашето общество. Но както вече казах, създадените у нас критични филми се оказаха израз на ангажираното, гражданско отношение на творците към проблемите на действителността, което има в основата си една мирогледна зрелост и дълбока идейна убеденост в принципите на общественото ни развитие. Поради това появата на критичен граждански патос в киноизкуството ни се превърна във важен момент от еволюцията на нашия филм. Неговата значимост се определя от онази социална роля, която изкуството трябва да изпълнява в социалистическото общество. Защото знаем, че то е един от необходимите фактори, които трябва да подпомагат дълбоките социални изменения, извършвани в името на човека и заради бъдещето на обществения прогрес. А към това бъдеще не може да се отива, ако не се бие тревога за всичко онова, което пречи, спъва движението на прогреса и изграждането на хармоничната човешка личност. В този смисъл критичният граждански патос е свидетелство за порасналите възможности на нашето киноизкуство, за все по-утвърдено осмисляне на съвременната ни действителност от художественото познание.

Своеобразната тематична тенденция, имаща за цел критичното изобличение на възвращащото се и адаптиращото се към новите условия потребителско отношение към живота, в най-чист вид намери израз във филмите „Рицар без броня“ (1966 г.) на

¹ Необходимо е да направя уговорката, че напоследък твърде много разширихме смисъла на понятието „еснафство“, поради необходимостта да се определят усложнените, осъвременени форми на явлението.

Валери Петров и Борислав Шаралиев, новелата „Ако не иде влак“ (1967 г.), „Преброяване на дивите зайци“ (1973 г.) и „Вилна зона“ (1974 г.) и трите филма на Георги Мишев и Едуард Захариев. Но тези относително малко на брой произведения все пак достатъчно категорично се обособиха в отделна тенденция преди всичко заради точното фокусиране на вниманието на създателите им върху проблема за еснафското съзнание. Както и заради недвусмисленото и художествено защитеното в тях критично отношение към изследваното явление — отношение, имащо в основата си един общ идеен критерий. При това трябва да се подчертае и фактът, че търсенията в дадената тематична посока оказаха силно влияние въобще върху развитието на съвременната тема в нашето кино през последните години, в резултат на което в значителен брой филми, паралелно с поставянето и интерпретирането на други актуални проблеми, намираха и продължават да намират място тревожните въпроси за наличието на бездуховно, потребителско съзнание у наши съвременници. Така например подобни въпроси неприкрито бяха поставени в „Шведски крал“, „Сбогом, приятели“, „Момчето си отива“, „Обич“, „Мъже без работа“, „Къщи без огради“, „Дневна светлина“, „Селянинът с колелото“, „Неделните мачове“, „Силна вода“, „Не си отивай“, като към тези заглавия сигурно биха могли да бъдат прибавени и други. А тази поредица от своя страна красноречиво говори, че темата за еснафството, разработвана от нашето кино, има очевидно своите жизнени основания и своето актуално значение.

Какви са обаче тези жизнени основания?

Известно е, че дехуманизираното отношение към живота, каквото по същество е еснафското съзнание, е присъщо преди всичко на обществото, характеризиращо се с антагонистични класови противоречия. Психологическите последици от тези противоречия се проявяват в индивидуализма, в егостичните съображения, в лишения от хуманно отношение към другия човек морал. Еснафството процъфтява там, където в името на личното благополучие (преди всичко материално) се прилага максимата — целта оправдава всички средства. С развитието на цивилизацията то намери особено широко разпространение в съвременното капиталистическо, не случайно наречено още и консуматорско общество. Зад това определение се крие печалният социален факт на едно бездуховно, лишено от идеали и нравствена хармония човешко съществуване — продукт на характерното за капиталистическото развитие отчуждение на човека от неговата „родова същност“. „Отчужденият труд — писа К. Маркс — отчуждава човека от неговата човешка същност. Непосредствено следствие на това е отчуждението на човека от човека.“ Това отчуждение се разкрива в различни аспекти — икономически, социал-

но-политически и духовно-психологически. Фактически еснафството е проява на духовно-психологическото отчуждение, което естествено е обусловено от структурата на общественото производство от икономическия базис.

Ето защо с извършването на социалистическата революция в нашата страна бе логично да се предположи, че еснафството ще се окаже от онези явления, които завинаги останаха погребани в миналото. Теоретично, като се вземе пред вид зависимостта на духовно-психологическото отчуждение от социално-икономическия строй, това явление действително би следвало да изчезне с премахването на социално-икономическите предпоставки, които го обуславяха. И може би тъкмо защото обществото ни разчиташе на автоматичното умиране, на самоликвидацията на еснафското съзнание, то не съумя веднага да отреагира на първите симптоми за неговото възвръщане, а започна да бие тревога едва след като отричането на присъствието на това явление в действителността стана недоказуемо.

Очевидно причините за възвръщането на еснафството се нуждаят от едно специфично обяснение, съобразено с условията на нашето социално развитие. Но къде трябва да търсим тази причина? Безспорно отговор на този въпрос могат да ни дадат само специални социологични проучвания на проблема, каквито, доколкото ми е известно, са все още твърде оскъдни или предлагат главно емпирични наблюдения. (Такъв интересен фактически материал, доказващ наличието на явлениято, е изложен в книгата „Сенки по магистралата“ на М. Семов.) И все пак, струва ми се, че въпреки отсъствието на пълно научно обяснение на това явление от страна на социологията, някои най-общии причини за възвръщането му днес могат да бъдат потърсени въз основа на известните ни закономерности на нашето социално развитие.

Фактът, че проблемът за еснафското съзнание се оказа актуален не само за нашето кино, но и за други социалистически кинематографии, поставя въпроса за някои общи социални фактори, които биха могли да обусловят възвръщането на едно негативно явление.

С установяването на социалистическия строй народното ни стопанство (това се отнася и за останалите социалистически страни, в които революцията се извърши едновременно с нашата) започна да се развива с много бурни темпове, което в кратък период от време доведе до рязко повишаване на жизнения стандарт, до повсеместно материално обезпечение. Процесът на развитие на производителните сили и на производствените отношения бе много бърз, много динамичен, поради което социализмът извоюва окончателна победа в един твърде кратък срок. Но същевременно се оказа, че

съпътстващият икономическото развитие процес на преустройство на човешкото съзнание (да си припомним широко разпространения лозунг през първите години след победата „Ние строим завода, заводът строи нас“) се извършва значително по-бавно, по-трудно и по-сложно, отколкото можеше да се предвиди. В привыките на хората, в начина им на мислене, в разбиранията им, в морала им, т. е. в цялостната им духовна нагласа много неща трябваше да претърпят коренна промяна и претърпяха. Но все пак някои останаха непроменени, останаха като психологическа обремененост от изградени в миналото представи за смисъла на живота, за личния просперитет, за моралните отношения. А съблазните се увеличи- ваха. Те събуждаха у някои, преди всичко у тези, които нямаха развита потребност от духовни интереси, уж подтиснатите чувства на егонизъм, жажда за материално доволство, стремеж към повече вещи. С консумацията апетитът се разрасна и тъй като именно този апетит е бил винаги съществена пречка за едно духовно развитие, порочният кръг взе да се затваря. Превърна се, ако мога така да се изразя, в болест, която започна да застрашава нравственото усъвършенстване на личността, духовния живот на известна част от съвременниците ни. Още повече че в повечето случаи засегнатите от тази болест не осъзнаваха нейните симптоми. Не ги осъзнаваха, защото удоволствието да „консумират“ си го създаваха с честен труд, без никого да експлоатират — просто икономическият прогрес се оказа твърде благоприятно условие за събуждения вкус към консумация на блага.

Логиката на горните разсъждения обаче ни най-малко не цели песимистичен социологичен извод. Както вече казах, тук става дума за отделна група хора, чиято консумативна нагласа в никакъв случай не бива да се възприема като неизбежно следствие от повишаването на жизнения стандарт. Той може да бъде само благоприятно условие за проявите на тази нагласа, докато самата тя е причинно обусловена от нещо друго. От степента на нравственото и духовното развитие на личността. За никого не е тайна, че сред съвременниците ни има хора, които поради едни или други обстоятелства не са имали възможност да се развият духовно, да се изградят като личности с широки интереси, да постигнат за себе си идеята за нравствения идеал. Утвърждавайки и отстоявайки идеалите на нашия строй, днес ние не гледаме утопично на действителността, а напълно съзнаваме, че постигането на идеала за човешката личност ще се осъществи постепенно, че за това трябва време, много време, защото исторически погледнато, човечеството току-що прекрачи в новата фаза на своето развитие. Поради това съвсем не е случайно, че на обществото ни предстои още много неща да преодолява,

с още много неща да се преборва — едно от тях е именно еснафството като явление.

Същевременно като очертавам тези най-остри социални закономерности във връзка с поставения проблем, би трябвало да съпратя вниманието си и върху едни други, по-специфични предпоставки за възраждането му днес, които произтичат от някои исторически обусловени особености на националния ни характер. Тези предпоставки имат преди всичко психологически характер.

Аз ще си позволя тук да отбележа само един момент от този въпрос, и то дотолкова, доколкото, както ще посоча по-долу, той има отношение към своеобразното на филмите от разглежданата тематична тенденция.

Социалистическата революция се извърши в нашата страна само малко повече от половин век след освобождението от турско робство. Петвековното робство, съчетано с голяма икономическа изостаналост, е породило в българина мечтата за собствено „парче земя“ (подхранена и от късното възникване у нас на капиталистическите производствени отношения), а упорството на народа ни да се съхрани като нация е намерило израз и в превръщането на семейното огнище в непреземаема крепост. Не случайно у нас се заговори на времето за своеобразната драма на българския средняк изправен пред необходимостта да приеме колективния начин на обработка на земята. Неговата драма беше преди всичко психологическа, а не толкова класова, както в други страни, защото потомствени и крупни собственици у нас почти нямаше. А той драматично изживява преосмислянето на вековната си мечта. . .

Също така не е случаен и обликът на типично българската народна архитектура, която сама по себе си като че ли е материализирала стремежа за недостъпността на дома. Очевидно дедите ни са разбирали щастieto в отстояването на патриархалната устойчивост и непоклатимост на семейния порядък. В името на българското. Като форма на бунт срещу турското национално и гръцкото религиозно робство. И някъде дълбоко в националния ни характер са се сформирали като устойчиви качества стремежът към „притежание“ и необходимостта от един установен, патриархално регламентиран бит. Първите години на социалистическата революция, с характерното за страната ни всенародно опиянение от нея, наред с тежкото ни икономическо състояние след войната просто не създаваха условия за изява на тези особености на психологическата ни нагласа. Едва когато страната ни се стабилизира икономически и когато се задействаха психологическите механизми, които посочих по-горе, тези положителни в друга историческа обстановка черти на националния характер по силата на традициите, съхранени до днес, започнаха да се проявяват в благоприятните за тях материа

лни условия, но вече с негативен знак. Т. е. обусловиха национално специфичните особености на явлението еснафство, което у нас се оказа „подхранено“ с изработената през сложното ни социално-историческо развитие ценностна система на българина. Ето защо възраздането му до известно време безконфликтно се съчета с революционното съзнание, с революционния дух на нашия народ, който искрено и всеотдайно започна да строи социалистическото общество. Поради това симптомите на явлението не се очертаха навсякъде напълно категорично. В този смисъл „констатиният“ характер на нашите филми, в които се постави на критика еснафството, се оказа най-съответен на обществената потребност. Киното ни като че ли интуитивно разбра, че особено важно е да се открият и посочат преди всичко симптомите, за да се дискредитира маската на явлението, за да се открие проблемът и точно да се насочи критичният прицел.

Любопитно е, че фактически у нас именно изкуството — театърът, литературата, киното — първоотреагира на това негативно за обществото ни явление. А вече след като се създадоха произведения, третиращи този проблем, той стана предмет на внимание за нашата общественост, за него заговориха публицисти, социолози, философи, пристъпи се към борба с проявите му. Би могло даже да се твърди, че тревогата, която изкуството ни първо изрази, допринесе за създаването и провеждането на национална програма за естетическо възпитание на младежта като една от главните задачи на нашата партия днес. Тази програма си постави за цел хармоничното изграждане на личността на младия човек с акцент върху нравственото и духовното развитие на съзнанието.

* * *

„Рицар без броня“ бе филмът, който откри, постави проблема. Неговите създатели Валери Петров и Борислав Шаралиев, очертаха този проблем в една оригинална художествена трактовка на моменти от днешното ни ежедневие. На ежедневието, видяно през очите на едно дете. Но тук само на пръв поглед детското съзнание бе парадоксално използвано като призма за критичното осмисляне на първите белези на потребителския възглед върху живота. Само на пръв поглед, защото гражданският патос на авторите бе продиктуван именно от загрижеността за подрастващото поколение и точно тази загриженост правеше тяхната критика особено активна и обществено многозначима.

Образът на малкия главен герой, както отбелязва на времето критиката, имаше едновременно две драматургически функции. От една страна, като представител на поколението, което личностно ще се формира в зависимост от характера на възпитанието,

той бе пряк обект на авторско наблюдение. От друга — критерий, който позволява точно да се регистрират онези малки отклонения от социалистическата нравственост, онези малки компромиси спрямо моралните принципи, от които не всички са предпазени и които постепенно могат да обусловят проявите на едно дехуманизирано отношение към живота. Така създателите на филма диалектично разкриха връзката между двата свята — този на възрастните и на децата. В тяхната трактовка на образите тези два свята се оказаха сложно обвързани и многозначни. Светът на възрастните едновременно бе интерпретиран и като „пример“, който възпитава, и като „антипример“. А този на децата — като застрашен от „антипримера“, но и като критерий, оставящ на изпитание, на проверка взаимоотношенията и постъпките, думите и делата в света на големите.

Да си припомним как в първата новела на филма забелязахме нещо скрито обезпояващо в реакциите, в отношението на главата на семейството към новопридобитата собственост (лека кола). Как от някои на пръв поглед съвсем незначителни негови жестове, думи, емоционални реакции бе изведено внушението, че за този герой вещта, придобивката бе станала по-ценна от хората до него, от тяхното настроение, самочувствие, достойнство. Че удоволствието „да притежаваш“ подменя най-естествената необходимост от топлината на човешкия контакт. А това бе вече симптом за определена девалвация на ценностите, за това, че съблазните на потребителството са започнали да подменят не само бита, но и да влияят върху начина на мислене на онзи, който е склонен да ги превърне в смисъл на живота си, върху неговото духовно отношение към обкръжаващия го свят.

Във втората новела опасността от девалвация на духовните ценности бе заявена по-остро. Тук малкият герой, с чистотата на своето детско съзнание, болезненоотреагира на отказа на бащата да помогне на несправедливо уволнената учителка. Т. е. на потълкването на истината заради личното благополучие и еснафско спокойствие на разминаването на думите и делата, на конфоризма, който откровено, почти с цинизъм, прояви бащата, воден от егоистичната логика, че срещу силните не се рита, камо ли за друг човек. Тук авторската присъда бе недвусмислена и категорична. Място за съмнение в дехуманизацията на съзнанието на героя нямаше. Неговата лична ценностна система бе почнала да ерозира — първото отстъпление влече второто, третото. Един процес, който може да се покаже необратим. И именно заради това създателите на филма посочиха опасността. Именно заради това тях особено ги тревожеше проблемът за подрастващото поколение — за да не се окаже примерът на възрастните фатален за личностното изграждане на това поколение.

Следващата крачка в осмислянето на феномена направиха Георги Мишев и младият режисьор Едуард Захариев. Ако в „Рицар без броня“ критиката на явлението бе проведена все пак твърде деликатно, и то като вътрешен подтекст на едно като цяло лирично повествование, в тяхната филмова новела „Ако не иде влак“ (1967 г.) авторското отношение намери израз във формата на острокритично разобличение. Наистина, тук Мишев и Захариев също не си поставиха за цел да изследват причините за възраждането на еснафството. Тях ги вълнуваше преди всичко идеята точно да разкрият същностите му признаци като предупредят за опасните последици. Т. е. поставяйки отново проблема, киното ни запази „констативния“ си характер, очевидно в отговор на обществената потребност от точното открояване и дескредитиране на явлението.

Новелата „Ако не иде влак“ бе решена като своеобразен психологически репортаж. Любопитно е, че нашето кино прояви своевременно интерес към новелистичната форма, която се оказа особено подходяща за целите на едно конкретно насочено критическо изследване. Защото, както отбеляза Николай Хайтов: „Както разказът, така и киноновелата не търпят колебания и несигурност в прицела, просто защото няма време да се преправя и пренагласява мерникът.“ И този закон на новелистичното повествование предопределя лаконизма, точността и наситеността на художественото мислене, т. е. онова, което е особено присъщо и ценно за киното.

В „Ако не иде влак“ филмовото действие имаше нравоописателен характер. Тук особено функционални бяха точно намерените детайли — на наблюдавания провинциален бит, на всяко едно, макар и незначително събитие, на психологическите състояния на героите. Защото авторите можеха да постигнат убедителност на критичните си внушения само въз основа на подчертано обективно и изключително точно изследване. На изследване, което да открие един по един най-ярките, релефните белези на еснафското съзнание в житейски незабележимите му, ежедневни прояви.

Обект на сатиричното отрицание в новелата бяха трима герои от неговия провинциален град — трима от местните, натоварени с някаква малка власт хора: майстор от фабриката, пътен инспектор, инструктор по шофиране. По волята на случая в компанията на тези трима герои попадна пристигналият на стаж млад инженер — неговият образ е бил необходим от драматургическа гледна точка като претекст за надникването в битието на това малко провинциално общество. Т. е. създателите бяха предпочели разказът да не се води от първо лице, а действието да бъде видяно през очите на едно от действащите лица с цел да

се дистанцират от критично изследваното явление. Също така в известен смисъл образът на инженера се яви продължение на търсенията от „Рицар без броня“ — като един косвен аргумент за гражданската тревога на авторите относно бъдещето на младото поколение. Само че тук проблемът за примера на възрастните бе само маркиран, тъй като художественият анализ в случая имаше по-друга, бих казала, определено сатирична задача.

Да вземем например инструктора по шофиране (Наум Шопов). Качил една от младите жени в града, той **самодоволно** ни продемонстрира как може да злоупотребява със собствените си права и задължения. Подчертавам — **самодоволно**, черта, типична за еснафската психика, защото е трудно да си представим недоволен от себе си еснаф. Към проявената от него морална нечистоплътност се прибавиха и лошо прикриваните му еротомански комплекси. А малко по-късно същият този герой предложи служебната си кола и личното си участие за едно нощно браконьерство.

Друг епизод откри житейската философия на майстора от фабриката (Г. Георгиев), която той, също **самодоволно**, в момент на „откровение“ сподели пред младия инженер. И която се оказа не по-малко цинична и пошла от тази на приятеля му. Авторите умело ни накараха да прочетем в думите му угодничество, кариеристична страст, една ерозия на нравствените принципи. И да направим за себе си „откритието“, че смисълът на живота му се изчерпва с обилното ядене, с благосъстоятелно, но без вкус подредения му дом и с малките удоволствия от рода също на нощното браконьерство. Никакви интереси, никакви морал, никакво хуманно отношение към света — присъдата на авторите бе жестока.

Но още по-жестока бе тя в третия случай — при обрисването на образа на пътния инспектор (К. Янев). В очите на авторите неговата пошлост бе войнствуваща, безотговорността му — нагла, злоупотребата му с принципи, власт и хора — съзнателна. „На мен ми плащат, не за да мисля, а за да глобявам“ — гордо, **самодоволно** казваше той. В тази реплика намери обобщен израз същността на еснафското отношение към живота, поради което тя се оказва значима не само за този герой — разхождащ се с „властта“ си по пътищата или организиращ престъпните нощни разходки — но и за останалите двама от компанията.

Авторското отношение към тези герои бе явно безпоощадно. Създателите на новелата не само извеждаха обобщението, че потребителският възглед върху живота води до духовно разложение, но и аргументираха тезата си, че крайната степен на духовното разложение, прераства в престъпление. Новелата не случайно завърши със самото нощно браконьерство, в края на което отдели-

лият се от дружината инженер загина случайно (но всъщност съвсем не случайно) под колелата на минаващ влак поради счупената безотговорно от пътния инспектор в началото на филма барьера. Престъплението на екрана беше конкретно, реално, но по същество то се изпълни с метафоричен смисъл при извеждането на основната авторска идея: духовното разложение е само по себе си престъпление — спрямо личността и спрямо обществото. Защото даже само погаването на нравствените принципи, на хуманното светоусещане е вече престъпление.

Особена заслуга на филма бе, че неговите създатели се бяха свързали с факта, че явлениято се проявява в най-различни форми, че еснафското съзнание може да намира израз в най-различни черти на човешкия характер, запазвайки обаче своята същност — бездуховно, потребителско отношение към живота. В този смисъл умелата индивидуализация на героите (постигната не без помощта на самите актьори) и типологическата им характеристика прерасна в сатиричен образ на еснафа.

Тук обаче следва да се отбележат стиловите особености на филма. На пръв поглед новелата имаше едва ли не характер на документално наблюдение, сякаш камерата бе уловила неподправени моменти от течението на живота. Както фактурата на средата, в която се развиваше действието, бе напълно автентична, така и психологическата обрисовка на героите беше максимално достоверна и убедителна. Но откъде идваше тогава внушението за гротеска, за сатира, което излъчваше филмът?

Просто в новелата авторите не се бяха задоволили само с точното поднасяне на фактите, колкото и пристрастни да са били те към тази точност и тези факти. Наблюдението-изследване прерасна в художествено обобщение с интонацията на сатира, именно поради присъствието на критичното начало. И в това прерастване се криеше ключът както към особеностите на естетическото решение на филма, така и към безспорното доказателство за кинематографичния усет на създателите на новелата. Още повече че и за сценариста, и за режисьора тя бе дебютът им в игралното кино.

В „Ако не иде влак“ без ни най-малко да се урушаваше илюзията за документална достоверност, бе проведена една своеобразна стилизация чрез незабележимото акцентиране точно на всички онези малки детайли, които в своята съвкупност изграждаха реална и осезаема представа за същността на провинциалната еснафщина. И без сами да усетим в съзнанието ни се запечатаха характерните за бита на еснафа безвкусни килимчета по стената, подробностите от домашния му бит, някои типични за хора като героите жестове, реплики, интонации и реакции. На всички тези малки подроб-

ности, обрисувачи ежедневието и психиката на еснафа, бе отделено малко повече място, малко повече екранно време от необходимото за една добросъвестна регистрация на фактите. И именно благодарение на това „малко повече“, което неизкушеният зрител трудно би могъл да улови, благодарение на ритъм(навяващ усещането за „провинциалната“ скука) бе постигната художествена органичност на стилизацията, отличаваща естетическото решение на филма. Стилизацията далеч не бе само момент от художествената форма, а имаше пряко отношение към художествената идея; подчинена бе на изобличителния патос на творбата.

Анализирайки „Ако не иде влак“, не може да не си дадем сметка за онези нови за нашето кино завоевания, както по линия на проблематиката, така и по линия на художествените търсения. Тези търсения, според мен, бихме могли да определим като търсения на един „гротесков реализъм“ — не толкова в теоретичен смисъл, колкото като „образно“ определение на оригиналния художествен почерк в „Ако не иде влак“, намерил израз и в следващите филми на Мишев и Захариев — „Преброяване на дивите зайци“ и „Вилна зона“ — при цялото им различие. Защото има нещо много самотно, неповторимо, а и дълбоко национално в режисьорското виждане на Едуард Захариев. Той съумява да съчетае два като че ли противоположни един на друг метода — този на „неподправения“, на документалния реализъм и на условното, стилизираното, притчовото интерпретиране на материала. Филмите му имат сатирично внушение — без да са сатира в класическия ѝ вид, носят гротескна интонация, — като че ли без да подправят жизнените събития.

Интересно е, че създадените у нас филми с критичен патос срещу еснафството — „Рицар без броня“, „Ако не иде влак“, „Преброяване на дивите зайци“, „Вилна зона“ — се явиха едни от най-художествено ярките произведения на българското кино със съвременна тематика. Конкретните постижения в тези творби отбелязаха важни моменти от еволюцията на българския актуален филм. Ако се опитаме да си обясним защо именно в тази тематична сфера нашето кино реализира поредица от успехи, не можем да не подчертаем факта, че в голяма степен творческите резултати очевидно бяха предопределени от гражданското мислене на техните създатели. От това, че за тях тези филми не са били просто въпрос на професионална изява, но и израз на техния личен ангажимент към обществото, към проблемите на съвременното, болезнено авторско изстраждане на отрицателните явления. Т. е. става дума за вътрешната творческа и гражданска отговорност, за онова цялостно отдаване, без което истинското, пълнокръвно изкуство е неосъществимо.

Следващият филм на Георги Мишев и

Едуард Захариев „Преброяване на дивите зайци“ (1973 г.) в по-голяма степен социологизира проблема за еснафството. Докато в „Рицар без броня“ и даже в „Ако не иде влак“ явленията се проучваха на нивото на отделната, конкретна личност, то тук, в „Преброяване на дивите зайци“, вече се изследваше един модел на социални отношения с негативен характер, обусловени обаче именно от наличието на еснафско съзнание. Или с други думи, в първите два филма в центъра на авторското внимание бе психологическият анализ, чрез който се постигаха внушенията за опасните обществени последици, криещи се в потребителското отношение към живота, докато в „Преброяване на дивите зайци“ обект на авторския интерес се оказаха самите тези опасни последици, от които по обратен, асоциативен път художествената логика потърси първопричината им — наличието на хора с еснафска психика, чиято философия на едно лишено от духовност съзнание.

„Действието на „Преброяване на дивите зайци“ започна в малко служебно помещение в село Юглар, където по строгата заповед на председателя на селската ловна дружина един по един се събраха участниците в мероприятията, служещо за сюжетна основа на филма, за да бъдат инструктирани от др. Асенов за целите, характера, значението и начина на неговото провеждане.

Но още самият инструктаж очерта една абсурдна ситуация. От устата на инициатора и ръководителя на акцията се сипеха изрази като: „сериозно мероприятие“, „достойно да изпълним задачата“, „можем да се срещнем лице в лице със самия“; неговата интонация варираше между убеждението и заплахата — нещо опасно се прокрадна във високочислените му обяснения и нещо нелепо прозвуча в заканите му за евентуалните последици, ако някой реши да се противопостави на замисленото дело. А в същото време камерата с невероятна търпеливост обхождаше лицата на седящите в малката и мръсна стаячка, вглеждаше се в почти неуволнимите мимически реакции, фиксираше всеки нюанс, всеки жест и момент от поведението на Асенов. И преди да бяха изминали само няколко минути, в съзнанието ни се роди усещането, че тези хора се изследват на екрана така, както микроорганизмите през оптичките лещи на микроскопа. Това наше усещане се допълни и от неочакваното откритие, което направихме, че потокът от думи бе напълно безсмислен, че никъде, нито Асенов, нито който и да е от останалите, не назова точно с името му мероприятията. То не бе назовано и до края на филма въпреки многословните обяснения за неговата важност. За характера на акцията говореше само заглавието и само един път обектът на статистиката бе споменат във филма, и то единствено с думата „дългоухите“.

Този използван от режисьора прием бе една от онези важни и оригинални художествени находки, които определяха особения характер на пределно автентично поднесения на пръв поглед филмов разказ. Едва забележимите деформации в репликите и поведението на действащите лица имаха смислов характер. Чрез тях създателите изразяваха и акцентираха собственото си критично отношение към героите и тяхното социално поведение. И именно съчетаването на документалния маниер със стилизацията, на автентичното с условното ни позволяват да говорим по повод и на този филм, както при „Ако не иде влак“, за един „гротесков реализъм“.

Но да се обърнем отново към „мероприятието“ и към социалния модел, който се очертава в него. Става дума за „Преброяване на дивите зайци“. Метафоричният смисъл на детайлно проследената на екрана акция бе твърде ясен — нашият народ често използва поговорката „да изпуснеш питомното, та да гониш дивото“. Въпреки че онова, което видяхме на екрана, далеч не бе плод само на едно авторско въображение. Но създателите на филма съвсем не са целели да окарикатуряват този сорт мероприятие. Те просто бяха използвали възможността за метафорично интерпретиране на такава една акция с цел да разобличат определен тип социални взаимоотношения. Особена стойност имаше хрумването да се вземе за обект точно преброяване на дивите зайци, което извън обсега на статистиката наистина изглежда твърде неразумно и нелепо занимание. И което се оказва особено подходящо за постигането на художествената идея — да се осмее един обществен феномен с антиобществен характер.

Траговката на образа на Асенов (Ицхак Финци) ни даде ключа към същността на поставения във филма проблем. В негово лице се срещнахме с формалиста-бюрократ, който, верен на своята природа, е готов да извърши и най-неразумни, безсмислени действия, стига да намира оправдание за това в някой параграф и буква на закона. Никакви разумни доводи, логични обсъждания, пък камо ли чисто човешки чувства могат да бъдат за него пречка към целта, която си е поставил. И ние станахме свидетели на това, как във филма Асенов преодоля абсолютно всички трудности, всички по-решителни реакции срещу набеязаното от него мероприятие.

Но проблемът във филма далеч не се изчерпваше само с бюрократичния конфликт. Блестящо пресътвореният образ на бюрократа се оказва необходим за очертаването на един по-друг проблем — на проблема за съзнанието, способно да се подчини на една такава неразумна воля. Пред този проблем ни изправи обрисовката на останалите персонажи. Тук бе интерпретирана още една българска поговорка — „не е луд този,

който яде зелника, а този, който му го дава“. Защото, ако приемем, че Асенов олицетворява глупостта, то как да си обясним поведението на другите — на „елитните“ представители на селото, които макар и не съсем доброволно, но все пак му се подчиниха. Тук възниква въпросът за тоталната команда и тоталното подчинение в името на една абсурдна или най-малкото неразумна цел.

Филмът изследваше прецизно механизма на тази команда и това подчинение. И се оказва, че „глупакът“ Асенов добре знае как да спекулира с човешките слабости, с хората, страхувачи се да имат собствено мнение, собствено мислене. А създателите на филма ни доказаха, че тези слабости и този ирационален страх от чувството за лична свобода имат своята причина тъкмо в омазани духовна неразвитост на съзнанието, която скочава личната воля, лишавя човека от индивидуалност и в подобни случаи го кара да предпочита смирените пред несъгласието.

Сред „героите на подчинението“ бяха и учителят, предпочел да провали цял учебен ден, защото това не го плаши толкова, колкото евентуалният опит да се откаже да участва в гонитбата на дивото; и ветеринарният лекар, проявил повече упорство, но и той не се решил да се противопостави категорично, докрай на мероприятията на Асенов. В крайна сметка всички поеха пътя към полето с тайната мисъл, че поне нещо ще им се плати (!) за този пропътиден ден.

Така маските бяха свалени. Личното удобство бе предпочетено от всички пред здравомислещата воля. Вината за безсмислената акция се подели, стана колективна. А механизъмът на смешния, но злъчен фарс се окажа задвижен от циничното в същността си приспособяване към обстоятелствата, от „умението“ на героите да се изпълнят от лична отговорност, да не проявяват собствено и гражданско мислене. И ние видяхме как всичките тези „герои“ се впуснаха в нелепото приключение из зеленчуковите градини, където, естествено, не откриха нито един заек, но в края на което всички, вече единодушно, успокоено и самодоволно намериха общ език в един гуляй сред полето. Сладкото хапване и веселото пийване стопиха и последните остатъци от предишната скрита неприязън към госта и неговата акция, за да се отпусне и той „по човешки“ сред тях и вече позабравил неуспеха си с дългоухите, да се провикне: „Хубав край. Хубави хора. . .“ И за да отнесем и ние, зрителите, излизайки от салона, една събудена тревога за собственото ни отношение към разумното и неразумното, за социално опасното присъствие на приспособленчеството в нашия живот, на удобната примитивна философия — аз да съм добре, пък да става каквото ще — т. е. на модернизиралата се еснафщина.

По отношение на тематичната тенденция „Преброяване на дивите зайци“ изведе на повисоко стъпало проблемно-художественото и гражданското критично мислене в нашето кино, като постави и разгледа явлението еснафство на нова плоскост, очертавайки една еволюция от психологическия към социологическия анализ.

„Вилна зона“ потвърди тази еволюция. В своя трети филм Мишев и Захариев, оставяйки верни на тематичното си предпочитание, насочиха търсенията си към синтез на вече изпробваните от тях различни аспекти на подход към изследваното явление. Или по-точно — опитаха се чрез детайлен психологически анализ да изведат социологично значима теза.

За филма „Вилна зона“ се писа много. На страниците на това списание бе публикуван обширен разговор между група критици и създателите на филма, който бе направен изчерпателен и многостранен анализ на идейно-художествените и жанрово-стилистичните особености на произведението. Тъй като не бих искала да преповтарям вече казани за филма неща, ще си позволя да акцентирам само няколко момента, които свидетелствуват за извършената еволюция в трактовката на темата.

Ако в „Рицар без броня“, пък и в „Ако не иде влак“ явлението бе очертано с помощта на два-три, имащи самостоятелно драматургично развитие образа, то в „Преброяване на дивите зайци“ за целите на критичното обобщение бяха потърсени преимуществата на груповия портрет. Във „Вилна зона“ също е налице подобен колективен портрет, но вече значително разширен и обогатен именно по посока на същностните белези на еснафското съзнание. И точно този колективен портрет е послужил за основно ядро на драматургичната структура. Пътят, очертал се в посочените филми — от анализа към синтеза, от единичния образ, носител на негативното явление, до колективния портрет на една социална прослойка, — говори за успешно навлизане от киното ни в дълбочината на третираната проблематика, за стремеж да се изследва и разобличи потребителското съзнание не само като индивидуален менталитет, а като социален феномен, пуснал корени в днешната ни действителност.

Защото, ако проявите на еснафската психика в „Рицар без броня“ и в „Ако не иде влак“ бяха третиранни като симптоми на едно отрицателно явление, което трябва да бъде безпогрешно разпознато и критично оценено; ако в „Преброяване на дивите зайци“ зад определен тип социални взаимоотношения трябваше да открием далеч непохвалната готовност за адаптация към обстоятелствата, продиктувана от дребните интереси на еснафа, то във „Вилна зона“ вече стига до социологично обобщение, до типологическа характеристика на потребител

кото съзнание в неговия най-чист и завършен вид.

Във „Вилна зона“ се изследва най-пълно и най-цялостно същността, философията, нравствената и духовната нищета на еснафството. При това в многообразните превъплъщения на това „едноизмерно“ съзнание, благодарение именно на колективния портрет, изграден от създателите и актьорите с виртуозно майсторство, психологически преизпитно и убедително достоверно.

Достойнствата на филма не се изчерпват единствено с яркото художествено обрисване на определена социална прослойка. Мишев и Захариев не са се задоволили само с изразяване на собственото си критично отношение към еснафското съзнание, характерно за тази прослойка. Те правят още една крачка — моделират ситуация, в която баналното, до болка познатото в привидно безобидните си външни форми еснафство да разкрие опакото си „лице“. И се оказва, че това „лице“ е страшно, жестоко, деформирано от социално вредни инстинкти и разрушителни страсти. Че в духовното си съществуване еснафската психика акумулира безпосочно отрицателни енергии, които при повод могат да задвижат механизма на насилие, на престъпление в една социална плоскост. Този втори пласт в съдържанието на филма „Вилна зона“ своеобразно доразвива внушенията от „Ако не иде влак“. Там присъствуваше идеята, че потребителският възглед върху живота води до духовно разложение, а духовното разложение в крайната си степен прераства в престъпление. А тук, във „Вилна зона“, вече самият механизъм на това прерастване е подложен на анализ и се стига до откритието, че той е социално обусловено, че причините му се крият в деформацията на социалния контакт, или по-точно, в изпразването от съдържание на този контакт, в социалната стихия на потребителството.

И тъкмо тази социологична теза, защитена убедително с оригинални художествени средства от авторите, придава на филма

„Вилна зона“ стойност на дълбоко проблемно произведение.

* * *

Разгледаната тематична тенденция е свързана с утвърждаването на един нов (по отношение на традициите от петдесетте и началото на шестдесетте години) художествен подход към съвременната тема. Подход, който се основава на разбирането, че на днешния обществен етап социалните проблеми и конфликти са потопени във външно-спокойния, мирен ритъм на ежедневието. Поради което този подход изисква по-голямо доверие от страна на авторите към онази драматургична структура, която не „укротява“ жизнения поток в строги сюжетни рамки, а в която организацията на жизнения материал следва логиката на авторското наблюдение и съответно на авторския размисъл.

И този подход се оказва особено резултатен в изследването на противоречиви и негативни явления от съвременната действителност, именно защото такъв род явления нямат отчетливо очертани външни белези. Откриването им предполага творческо умение да се наблюдава и изучава животът в неговите детайли и подробности така, че зад привидно незначителното да се видят реални закономерности, зад благовидните постъпки или събития — скрити конфликти, зад определени жестове или емоционални реакции — драми или симптоми за тревожно състояние на съзнанието.

С други думи, дадената тематична тенденция откри възможности за една еволюция на художественото мислене, която определено има перспективно значение. Защото благодарение на повдигнатите проблеми и на естетическия подход, характерни за тенденцията, в киното ни намира израз едно активно, гражданско отношение към съвременното. Отношение, което предопределя на актуалния ни филм ролята на важен обществен фактор.

„Изгори, за да светиш“ — телевизионен роман?

ВЛАДИМИР МИХАЙЛОВ

След съветския многосериен тв филм „17 мига от пролетта“ мислех, че дълго няма да имаме възможност да видим приключенски филм, поднесен така убедително в повествователен маниер. Но неотдавна ние се сблъскахме с героите на друг съветски тв филм „Вариант „Омега“,“ където отново е предпочетено вътрешното напрежение пред външно атрактивното действие, разкрита е човешката същност на централните образи. А ето че сега и на нашия телевизионен небосклон изгря подобна „звезда“ — седемсериен филм „Изгори, за да светиш“. Този филм с право може да претендира, че исторически погледнато е първият представител у нас на перспективното направление в телевизионното серийно кино, наречено условно „телевизионен роман“.

Впрочем, за да бъде честен, трябва да кажа, че летоброенето на нашия телевизионен роман започна от тв филма „На живот и смърт“, но неговият сценарий е написан по едноименния роман на Димитър Ангелов. Все пак той постави първите жалони на телевизионното филмово повествование и е редно макар само за ориентация разговорът ни за жанровата определеност на „Изгори, за да светиш“ да започне именно от него. Още повече че режисьор и на двата серийни филма е Неделчо Чернев, един творец, който се е отдал изцяло на телевизионната муза и има до този момент заснети 33 тв филма!

И така, на базата на постигнатото в „На живот и смърт“, общото ми впечатление от „Изгори, за да светиш“ е, че филмът се приближава до изискванията на телевизионния роман, гледа се с интерес, но и в ред отношения има какво още да се желае. . . Основната отлика на романното телевизионно повествование е стремежът за полифоничен разказ със сложен вътрешен живот, в който има възможност да се проследят по-пълно човешките съдби, да се вникне по-дълбоко в тяхната същност.

При преобладаващото предимство на фабулата, на остросюжетните перипетии да се проникне в психологията на героите, да се покаже по-дълбока личностна характеристика. Безспорно тук и Павел Крилов, и Вера Свиленова, и Савин, и Ева Вебер, че и двамата Даневи са живи хора с личен живот извън задълженията им по фабулата на филма, ако мога така да кажа. Налице е едно хуманизиране на приключенския жанр, което ни кара да вярваме на героите от малкия екран, да се вълнуваме за техните лични съдби. Вече няколко пъти употребих думата „личен“ и това не е случайно. По-рано („На всеки километър“, „Синята лапма“ и др.) героят беше завършен във всяка серия, не се развиваше, а за лични проблеми почти не можеше и дума да става. В тази насока романният „пробив“ на „Изгори, за да светиш“ е значителен, но толкова по-голям е недоумението от някои пропуски на сценариста Антон Дончев, който с лека ръка разрушава изградената личностна представа за даден образ. Ще спомена само по-фрапиращите сцени: Ева Вебер, Ранке и Крилов в кабинета на Ранке, Данева и Ранке на тавана, бягството на Ранке (при партизаните ли?!) и т. н.

Явно желанието е в духа на многопластовото описание на един роман, чрез определени човешки съдби да се проследят историческите събития и конкретно борбата срещу фашизма. Това предполага тънък усет за психологизиране, способност да разтовариш цялата действителност върху плещите на трима или четирима души и да заставиш зрителя да стане съучастник в развиващите се събития. Защото той може да гледа филма, дори да реагира в хода на действието и въпреки това ще остане равнодушен. Т. е., да не се получи така, че подмаменият да проникне зад външната страна на филмовите събития зрители да не открие там нищо! В никакъв случай телевизионният роман не трябва да бъде само фасада, зад която, ако малко повече протегнете врат, ще видите старите декори на откровеното приключенско кино. . .

Мисля, че повествователният тон в значителна част от седемсерийния филм е издържан, макар и не дотам верен на единния стил на изложението (техниката на телевизионния разказ не търпи прекъсванията, бързите преходи и разни други „хватки“ на киномонтажа). Зрителят се потапя в обстановката и спокойно следи перипетиите на сюжета. Но във филма има ред уловки, за чиито последствия създателите му като че ли не са си дали достатъчно ясна сметка. На първо място сред тях за мен е честото несъответствие между същността на телевизионния роман и ефектните дълготрайни сцени на външен динамизъм. Действието на много места подвежда (да не говорим за замисъла на филма като цяло), че ни предстои да видим психологически двубой между умове, стълкновение на идеи, на политически позиции, а вместо това изведнъж някой се спуска по въже или полита в смъртен скок от прозореца на петия етаж. Чудесни, пълни с вътрешно напрежение са срещите между Крилов и италианския дипломат, разговорът между Крилов и Савин на Нова година и др. Редом с тях обаче съжителствуват сцени, издържани в примитивен приключенски план, които целят да се поправят на един по-принизен вкус. Разбира се, основната първопричина за това не навсякъде получено покритие на предложения от самия филм повествователен принцип е в сценария, но, струва ми се, че и Неделчо Чернев е платил данък на спомените си от „На всеки километър“.

Героите в предишните серийни филми бяха по принцип условни (майор Деянов например) и, следователно, ефектът на достоверност не беше задължителен. В телевизионния роман героите са от плът и кръв, с родово минало и развитие на характера и ето защо документалността, особено присъща на

Цветана Манева и Коста Цонев в сцена от филма



телевизията, намира тук благоприятна почва. Какво е нейното място в „Изгори, за да светиш“? За съжаление налице е отново едно половинчато разрешение на принципен въпрос, което според мен се е отразило на общото въздействие на филма. Пострадали са психологическите характеристики на някои от героите, тъй като недостатъчно художествено защитеното съжителствуване на документалната действителност и измислените случки са обеднили възможността на сценариста за задълбочаване в човешките индивидуалности. Това навярно е станало причина опитни актьори като Цветана Манева и Коста Цонев, изпълнители на централните образи, да бъдат позастинали в своята интерпретация и малко по-отдалечени от неповторимото пресъздаване на определена човешка съдба. В желанието за автентичност (отново повече външна) за първи път в наш тв филм всичките роли на чужденци са поверени на актьори от съответната националност. Този факт е приятен за отбелязване, тъй като ни дава възможност да се срещнем с изпълнителското майсторство на Алексей Баталов — Савин (дублиран от Владимир Смирнов) и изявите на силната немска група, от която бих изтъкнал Фридрих Юнге — д-р Делиус (дублиран от Николай Бинев). Заслужава да се споменат с добри думи Георги Черкелов, който е успял да отдели до известна степен Данев от познатия Велински, и Петър Чернев, осъществил за първи път отрицателен персонаж (провокаatora Михайлов).

В крайна сметка „Изгори, за да светиш“ като цялостно звучене изпълнява своята роля. Филмът дава на зрителите светлия пример на хората, които с це-

ната на живота си победи фашизма. Дава го във време, когато в различни краища на света същият фашизъм се опитва да надигне глава, да върне страшното минало. Това никак не е малко за едно художествено произведение, което контактува с милионна аудитория. Не случайно и на филмовия пазар, който организира тази година Българската телевизия, „Изгори, за да светиш“ е единственият наш филм, който беше закупен от почти всички страни. Разбира се, този факт не трябва да ни попречи да си дадем трезва преценка за неговите художествени качества.

„ИЗГОРИ, ЗА ДА СВЕТИШ“, български телевизионен филм, 1976 г.
Сценарист — Антон Дончев, режисьор — Неделчо Чернев, оператор — Димо Коларов, художник — Константин Русаков, музика — Петър Ступел и Атанас Бояджиев. В ролите: Цветана Манева, Коста Цонев, Георги Черкелов, Невена Коканова, Стефан Гецов, Петър Чернев, Алексей Баталов, Петра Хинце, Клаус Герке, Фридрих Юнге, Хайнц Бернс и др.

„Апостолите“

ЕЛЕНА МИХАЙЛОВСКА

„Немислимо е да търсят читателите от нас, съвременниците, строга обективност и хладнокръвие. . . “ Тези думи на Захари Стоянов са многократно цитирани и повтаряни в различен контекст. Тази негова позиция, защитена и чрез делото, и чрез словото, е позната на всички, които обичат неговата книга, най-българската книга, която притежаваме като народ.

И ето, че веднага се натрапва закономерният въпрос. А какво бихме могли да изискваме, очакваме и търсим в един филм, създаден по „Записки. . . “? Каква е степента на авторското хладнокръвие и обективност, върху които трябва да бъде изградена една филмова версия днес?

В тази книга всеки е намирал и ще намира „своята“ истина за България, за нейното минало и за нейното бъдеще. В нея всеки е от кривал отговори на своите въпроси за национална психология и характер, за онези граници в поведението и в мисълта, които носим в кръвта си и които — смътно или осъзнато — ни водят към определено национално самопознание.

И ако аз отново повтарям своя въпрос: какво бихме могли да изискваме, очакваме и търсим в тази филмова версия, то е, за да напомня на себе си, а и на всекиго, който ще чете тези редове, едно особено обстоятелство. В тази филмова версия ние неминуемо ще търсим всичко: своите мисли и представи за хора и събития, за Захари Стоянов и неговата книга, за националното — като дух, бит и психология, — за границите на историческата и художествената правдоподобност на екрана днес.

Всяко разсъждение или евентуална оценка на създадената от Веселин и Георги Браневи, от Борислав Шаралиев и от Атанас



Сцена от филма „Апостолите“. Клетвата на „Оборище“

Тасев филмова версия по „Записки по българските въстания“ на Захари Стоянов, трябва да започне оттук. Трябва да започне с пълното осъзнаване на този особен и за автори, и за зрители факт: на екрана ние имаме правото да търсим всички наши мисли и представи, свързани с Априлското въстание и неговите дейци.

Индивидуалното възприятие на едно произведение винаги се е различавало. И то винаги ще има своите нюанси, то винаги ще „прочита“, ще „пресъздава“ дадена творба в контекста на индивидуалния художествен и културен опит. С особена сила, струва ми се, това важи за едно съвременно възприятие, което още в зародиша на авторските намерения трябва да се опре на твърде разнородни художествени и културни пластове.

Казвам всичко това, не за да отида в по-безопасната сфера на теорията. Казвам го, за да направя една задължителна уговорка. Моето чувство на уважение и радост пред екранния свят, сътворен от Борислав Шаралиев по „Записки. . .“, идва навярно от факта, че в този свят аз намирам отговор на много свои въпроси за епохата и нейните личности, намирам едно равнище на историческото мислене, което не само провокира, но и дава по-трайни импулси за размишление.

Но заедно с това ясно си давам сметка и за обратната страна на нещата. Твърде възможно е много от моментите на филмовата реализация, които ми се струват по-спорни или недостатъчно убедителни, да са плод на същия механизъм на възприятието, т. е. моите собствени представи и познание за епохата да не достигат, да не съумяват да кореспондират с всичко онова, което автори и режисьор искат да внушат в някои свои търсения.

Знаем, че „Апостолите“ е един киновариант от многосерийната телевизионна поредица по мотиви от книгата на Захари Стоянов. Възможно е, когато се появи цялата серия, тя да измени, да обогати, да оспори или коригира някои от сегашните впечатления. Във всички случаи едва тогава и разговорът и анализът на цялостната авторска концепция може да получи необходимата обхватност и завършеност. Но сега, когато пред нас е само така нареченият



Обявяване на въстанието в Копривщица

„киновариант“ и ние задължително ограничаваме своите съображения около него и с него, нека започнем от онова първо и най-важно чувство, което внушава екранът: чувството за достоверност.

Съзнанието, че Борислав Шаралиев предлага една твърде достойна филмова версия по „Записки. . .“, идва от общото чувство за достоверност — на епоха и герои. Действието — историческо и драматугрично — се развива, комитетите се създават, пулсът на въстанието бие все по-силно, а ние все по-силно вярваме в създадения екранен живот. Възможно е сцената в Гюргево или даже преминаването на Дунава да ни се сторят едно все пак не най-органично въвеждане в основната тема на разказа, възможно е на места и по-нататък диалогът да „натежава“ или дори да задушават екранното пространство...

Възможно е да изброим и други свои претенции към авторите на филмовата версия. Но всички те — основателни или по-малко основателни — не могат да засегнат принципалния успех на версията. Борислав Шаралиев ни убеждава в своята **историческа и художествена** правда. Апостолите — Волов и Бенковски, Захари Стоянов и Тодор Каблешков — съществуват на екрана. Ние вярваме на техните жестове и слова. Вярваме в онова малко нелепо, случайно, но и затова толкова по-героично пукване на първата пушка. . .

В тази филмова версия авторите несъмнено са постигнали най-сложното: тънката и крехка сплав от историческа и художествена правда. Разкривайки един връх от националната история, те оставят достатъчно будни погледа и мисълта ни за всичко, което е съпътствувало неговото постигане. Разбира се, тук има нещо, което по-нататък (когато видим цялата поредица) ще се изясни. Авторите остават верни на основния дух на книгата, където героичното и нелепото, трагичното и случайното съжителствуват. Но заедно с това в света на Захари Стоянов много по-последователно, много по-релефно присъствува темата за предателството.

Темата за предателството е важна за Борислав Шаралиев. Той не я отминава, не я заглушава, както в някои от нашите редки досега филмови опити

за тази епоха. Но едновременно с това заслужава да отбележим колко предпазливо, колко деликатно борави Шаралиев с онези сюжетни и смислови акценти, които разкриват тази тема. Във всеки спор на героите, в твърде съществения епизод за Първото българско народно събрание в „Оборище“ режисьорът разчита и на цялостното емоционално съучастие на зрителя. А когато засяга темата за предателството, Шаралиев съвсем съзнателно сякаш търси да отстрани всякакви емоционални ефекти. Врагът изслушва сухо и делово предателя; предателят търси съчувствие и подкрепа, а намира някакво хладно професионално любопитство. . .

Един подобен подход към темата за предателството е нов не само за нашето кино, а и за нашата литература. Навярно и за това ми е интересно как в цялостната поредица решава тази тема Шаралиев. Но тук режисьорът е бил изправен съзнателно пред трудна стилова задача. Той ни показва ярко и релефно личностите, които извършват героичния жест. Той ни разкрива колективния портрет на героя-народ. Но когато разказва за предателството, той напомня не за личности, не за хора, а за някакви механизми — по-стари и по-вечно съществуващи. Напомня ни, че сега, сякаш за да не ни огорчи или да не нарани прекомерно националното ни самолюбие, в **тази филмова версия** той е избрал да говори преди всичко за героизма и националното тържество.

Несъмнено за цялостното внушение на филмовата версия първостепенно значение има актьорската защита на образите. В лицето на поредица млади и в повечето случаи неизвестни за българското кино актьори Борислав Шаралиев намира достойни съавтори за една невероятна по своята трудност задача. На екрана — ярки и достатъчно мащабни — живеят исторически герои, които са мит за всяко българско съзнание. Струва ми се, че образите на Захари Стоянов (Ст. Стоев), Панайот Волов (А. Генов), Георги Бенковски (Р. Дишлиев), Павел Бобеков (И. Добрев), Георги Икономов (И. Караиванов) са между най-ярко, вдъхновено и достоверно постигнатите исторически личности на българския екран.

Разбира се, когато говоря за тези образи, аз с пълна сила си давам сметка как се намесват онези механизми на възприятието, за които споменах по-горе. Моите първи и най-силни симпатии в този филмов ва-

Сцена от филма



риант остават за Захари Стоянов (Ст. Стоев). Навярно моето възприятие, програмирано от свои предварителни представи и мисли, от своето отношение към автора на „Записки по българските въстания“, среща един достатъчно близък и адекватен, но заедно с това и достатъчно ярък като авторско и актьорско решение образ.

Струва ми се, трябва да отдадем заслуженото на онази композиционна лекота, с която авторите на филмовата версия превръщат в един от героите на своя разказ самия Захари Стоянов и деликатно, но уверено рисуват неговия портрет. Първото голямо достойнство на „Записки по българските въстания“ беше, че това е книга на „очевидец“, на онзи, който е „познавал борците, честни и непорочни като ангели идеални, такива, каквито България едва ли ще роди вече. . .“ И нееднократно в своята голяма книга Захари Стоянов ни напомня, че той има правото да бъде пристрастен като очевидец, и така да ни преведе през онова клокочене от пориви и несъгласия, от подеми и предателства, чрез които се фиксира всеки факт на историята и на нейните революции.

И все пак личността на „очевидеца“ не доминира в действителното на книгата. Тя се отдръпва леко и скромно назад, без да заангажира ни най-малко хода на „Записки. . .“. Тя остава само една своеобразна композиционна връзка, една насочена „камера“ към събитията. Не зная как ще бъде в цялостната телевизионна поредица. Но в така предложения вариант авторите запазват като принцип при подбора на материала именно развитието и участието на Захари Стоянов в събитията. Или с други думи, те запазват основния поглед, погледа на Захари Стоянов към събития и герои. И заедно с това отиват по-нататък, като съвършено ненатрапчиво, но увлекателно, ни рисуват портрета на човека, създал най-голямата книга в българската словесност. Захари Стоянов — Ст. Стоев на екрана е наивен и възторжен. И едновременно авторите достатъчно тънко и непреднамерено ни убеждават в най-същественото: този герой е способен да излее най-мощната и живителна проза в българския език.

Навярно пак следвайки „запрограмираността“ на своето възприятие, за мен особено ярък и успешен във филмовия вариант остава и образът на Панайот Волов (А. Генов). И едва тогава бих поставила Георги Бенковски (Р. Дишилев). В Бенковски — Дишлиев на екрана усещам и мащабите, и стихията на личността. Но усещам и някаква драматургична монотонност в авторското старание една след друга да се покажат разностранните страни на характера. Усещам и тук-таме пропукваща се органичност между авторското решение на образа и актьорското изпълнение. Но, разбира се, като цяло това актьорско изпълнение също остава между големите сполуки на филмовата версия.

Всред свои колеги чух отделни обвинения за прекомерна „театралност“ на сцени и епизоди. Във връзка с това ми се иска да напомня пасаж от предговора на Захари Стоянов към „Записки. . .“: „За да не ме набедят в твърде горещ поклонник на българските въстания, аз бързам да си призная, че напълно съзнавам заедно с всички слабата страна на тия наши въстания, зная, че ако ги разгледа човек със строго критическо око, ще ги намери повечето театрални, неправителствени и необмислени сериозно, но кой е крив в това? Казах, че те са най-блестящата страница от новата ни история, не притежаваме друго по-славно минало, което да ни характеризира като народ. . .“

Струва ми се, че в основния си патос авторският колектив остава верен на този дух на „Записки. . .“ и че той достатъчно честно и последователно, с риск дори на известна, осъзната художествена монотонност го превръща в стил на своята реализация.

Съвършено друг е въпросът, че по тези събития, за тези герои или по от-

делни моменти на книгата могат да бъдат направени и други филми или да съществуват и други интерпретации. Но във всички случаи филмовата версия, за която говорим сега, остава не само една благодатна основа. Тя остава вече и като несъмнен критерий за авторска честност и ярко проникване в образи и епоха, както и за несъмнено умение да бъдат претворени те в определените жанрови граници и изисквания.

И ето че точно тук докосваме един първостепенен проблем. През цялото време говорим за филмовата версия, без да забравяме, че тя е само част от телевизионната поредица и че редица авторски и режисьорски решения са създавани именно с оглед на телевизионната серия. Възможно е на телевизионния екран (където зрителското възприятие е по начало много по-разсредоточено) да изчезне усещането, че диалогът прекомерно изпълва цялото екранно пространство. Възможно е на телевизионния екран, напротив, по-пълно да се усетят някои сочни и красиви обрати на речта. Не е изключено на телевизионния екран да изчезне и чувството за известна бутафорност на новите, красиво подредени български къщи. Възможно е пък, от друга страна, да бъдат оспорени или дообогатени много от сегашните впечатления. . .

Затова всички тези мои бележки съвсем нямат претенцията за цялостен анализ на произведението. Те са само едно мнение, което си запазвам правото да продължа в един бъдещ, по-подробен и необходим разговор около тази реализация, чийто предложен сега филмов вариант за мене остава много успешен в основните си и принципни посоки.

„ЗАПИСКИ ПО БЪЛГАРСКИТЕ ВЪСТАНИЯ“, производство на СИФ, 1976 г. Сценаристи — Веселин и Георги Браневи, режисьор — Борислав Шаралиев, оператор — Атанас Тасев. В ролите: Ст. Стоев, А. Генов, Р. Дишлиев И. Добрев, И. Караиванов и др.

В търсене интимния свят на героите

АЛЕКСАНДЪР СОКОЛСКИ

За всички ни е радостен фактът, че през последните години в българското кино все по-осезаемо присъства нашето време, че все повече са творбите, насочени към днешния ден. Естествено е в интерпретацията на различните сценаристи и режисьори да бъдат отразени различни страни на съвремеността, от различен ъгъл да бъдат осветлявани теми и проблеми. Но онова, което е характерно за голямата част от филмовата ни продукция, е стремежът да се обхванат и анализират, да се разберат структурните и социалните изменения, водещи и до изменения в психиката на нашия съвременник.

В поредицата от тези филми се нарежда и „Катина“ на режисьора Януш Вазов, по сценарий на Цилия Лачева. Мястото на действие — голям съвременен строеж — не отнася творбата към произведенията, които имат за център важните нравствени и икономически проблеми, предизвикани от извършващата се научно-техническа революция. Строежът е характерен белег на времето ни, а проблемите, които си поставят авторите, са в морално-етичен план. Най-общо казано, обект на изследване е взаимоотношението човек — време, човекът и връзката със заобикалящата го среда, решени чрез насочване към интимния свят на героите. Зърното на конфликта е заложено в първите кадри. Едно момиче живее ден за ден, без особено да се замисля, завързва кратки запознанства, обикновено неприятни в развръзката си, оставя се да бъде влачено от случайността. Пряко неговата воля го „насочват“ да отиде на близкия голям строеж. . . Като че ли схемата е вече готова! Ще попадне в добър колектив, след няколко затруднения ще повярва в себе си, ще развие положителните си качества и. . . превъзпитанието ще даде своите плодове — един човек ще намери мястото си в живота! Но авторите не избират този път. Цилия Лачева

(дебютант в киното) и Януш Вазов предлагат друг вариант на жизнената съдба на момичето, други предпоставки за протичането на конфликта — по-достовърни и по-убедителни. В разкриване на връзката човек — общество тѣ се насочват към интимните, деликатни области на емоционалния и психологическия живот предимно на главната героиня, но и на някои от останалите действащи лица. Живяло досега с грубия и опошлен сурогат на любовта, момичето изведнѣж открива истинската любов с нейното богатство, сила и красота. Отпада старата му „философия“ и то с жажда и надежда се улавя за любовта, която го освобождава от миналото, дава му усещането, че за първи път живее истински. Какво пречи на нейното щастие? Отглас от миналото, което някои не искат да забравят, или инерцията на собственото ѝ развитие? И едното, и другото. Момичето Катина по стар навик продължава да живее само с днешния ден. Не желае да се замисли за бъдещето. И сега, потопена в своето чувство, тя не може да разбере как нейната любов би могла да пречи на другия човек. Тази любов, която за нея е връзка и връщане сред хората. Тя и не може да проумее, че за нейния любим любовта не е всичко, че има и други важни неща. Катина остава извън развитието на живота. Лозунгът „Животът е движение, движението — вечност“, написан с тебешир на фургона, в който живее с още три момичета, остава извън нейното съзнание. А филмовият разказ се стреми да ни представи и ежедневието на строежа. Тесният фургон, в който Катина гледа накриво трите момичета, всяко със своите проблеми, бригадира, който не иска да приеме новопристигналата . . . В поредицата от случки авторите търсят характеристиката на всяко от действащите лица.

Без да го разкрасява или опоетизира, без излишен драматизъм, чрез верни детайли и добре уловената атмосфера, филмът ни представя делничността. Явно амбицията на авторите не е в създаването на интересни сюжетни ходове, а като ни въведат убедително във всекидневието, непретенциозно да ни покажат трудния път на един човек. Изпълзването от схемата, за която споменах, поражда очакване авторите да не останат на нивото на наблюдателите, да навлязат по-дълбоко в душевността на своите герои и да изградят плътни характери на съвременни български жени и мъже. Но не са потърсени такива ситуации, а и съществуващите не са използвани докрай, за да се направят обобщения за времето и хората. Повечето от проблемите остават едва докоснати, а характеристиките загатнати, но не и развити. Единственото(и то относително) изключение е Катина. Впрочем, може би главното достойнство на филма се открива в няколко актьорски присъствия. Образът, който з. а. Катя Паскалева ни предлага, показва тънки нюанси в промените на „свободното“, „независимото“ и безотговорното, красиво и умно момиче, преминало през радостта на една любов до дълбока вътрешна криза. След неуспешен опит за самоубийство Катина се завръща отново на строежа. Дали зрителят ще продължи отворения финал и ще се опита да я види в нови ситуации и конфликти? Катя Паскалева още веднѣж разкрива дарованието си, увелича ни в съдбата на Катина и мисля, че не е трудно да повярваме в бъдещата съдба на нейната героиня. Веднага бих искал да отбележа и налагащото се присъствие на малко използваната в киното Невена Мандаджиева. Без видимо да се отделя, тя се запомня със строгата и лаконична актьорска интерпретация, с постигане на образ, извлечен от логиката на характера. Мандаджиева заедно с Пепа Николова и Анета Петровска изграждат варианти от съдби на млади момичета с техните трудности и вълнения. Приятно е появяването на нови лица на екрана — Димитър Игнатов и Димитър Хаджийски, — не просто като типаж, но и като изпълнители, които в рамките на предложеното вписват определени черти от характеристиките на своите герои.



Сцена от филма „Катина“

Подпомогнат от снимките на Цветан Чобански, режисьорът без натрапчивост непретенциозно и естествено ни представя хората и строежа. Няма помпозност, няма опиянение от мащабите на строителството, но това не означава, че строежът е безличен фон. Тук сред корпусите от стомана и бетон има хора. Те са обект на наблюдението — хората с техните чувства, проблеми, мечти.

Към филмите, посветени на днешния ден, се прибавя още един. Той не щурмува особено важни, глобални проблеми на съвременността, не постига върхови художествени резултати, но в общата картина на съвременното ни кино „Катина“ има свое място с усета за нашето време.

„КАТИНА“ — български игрален филм, производство на СИФ, 1976 г. Сценарист — Цилия Лачева, режисьор — Януш Вазов, оператор — Цветан Чобански. В ролите: Катя Паскалева, Невена Мандаджиева, Димитър Игнатов, Димитър Хаджийски, Пепа Николова, Анета Петровска и др.



Прощално слово за з. а. Антон Маринович

Ето, че и Антон Маринович го няма — нашия бай Антон, ето че и той пое към небесните шопски селения, където нетърпеливо го очаква добрият му стар приятел, грешният дядо Матейко с магаричката, за да го отведе в най-близката отвъдна кръчма. Там без съмнение бай Антон ще заразпраща последните смешки от долната земя.

Защото не може толкова много остроумие да изчезне изведнъж — то непременно отива някъде. Или непременно остава да живее в спомените, и това е може би най-трайният от спомени-те за бай Антон — за този добър смеещ се човек, този добър смеещ се творец, този добър смеещ се колега и приятел.

Сега за него ще казваме: „пионер, основоположник, ветеран“. И той пак тихо и незлобливо ще се смее, защото беше далеч от високомерната претенциозност или капризното самолюбие: той просто правеше филми. Не „твореше“, не „създаваше“, а именно правеше — както хлебарят прави хляб за хората — без суетната мисъл за мястото си в енциклопедиите.

Между онзи смеещ се бай Антон, който винаги имаше в малкото джобче последната смешка на деня, и този бай Антон, когото изпратихме, легна дългата дистанция на несправедливо-ранната болест, която го отдели и от камерата, и от нас, и от смеха, като го принуди към това, на което той като че бе най-малко способен: на тихо отшелничество. Той премина тази пътека от живота към смъртта скромно, без жалби и без хленч. Както се труди — скромно и без жалби.

Бай Антон не навреди никому, никому не отвърна на озлоблението с озлобление. Не защото беше мекошав, а защото беше добър — един просто добър човек. Един просто порядъчен човек, който не се разплащаше другояче освен с остроумна мека смешка. Това какво бе — добродушие или мъдрост? Или мъдро добродушие? . . . Все едно, но заради туй негово качество с бай Антон се работеше леко и весело, дружеше се леко и весело: той не тежеше, не се натрапваше, не изискваше от хората прекалено много и им даваше винаги повече, отколкото получаваше.

Такъв го запомнихме — край камерата или край чашката памидово вино: дружелюбен колега, приятел, работяга, кинематографист до мозъка на костите си, който дишаше чрез киното и заради киното.

Кинокритик, редактор на филмово списание, директор на кино, преводач на почти целия златен фонд на съветския кинематограф от 30-те години и Отечествената война, той естествено пое пионерските пътеки на българския игрален филм рамо до рамо със Стефан Сърчаджиев, неразделния му Сърчо, и първата скриптерка по нашите снимачни площадки — Емилия Маринович. „Утро над родината“: това бе всъщност началото, едно ново начало за Антон, приел бригадирското утро на Девети като своя лична гражданска и творческа емоция. „Наша земя“ и „Ребро Адамово“, „Другото щастие“ и „По тротоара“, „Нощта срещу 13-ти“ и „Златният зъб“, „Сиромашка радост“ и „Гераците“. . . 12 филма по един нелек път, наречен Живот, който той премина с добрата си усмивка, с вечната си цигара и с неотменната чашка винце в крайпътната кръчма с приятелите си от „Гусла“. Живя сякаш нашега — а като се огледахме днес без него, изведнъж разбрахме, че шегата бе сериозна. Защото почувствувахме, че той ни липсва!

Един бай Антон по-малко в българското кино — това е тежка загуба. Един пример за всеотдайност и филмите, които остават след него — това е едно утешение. Аз не мога и сега да ги разделя — бай Антон, Емилия и Сърчо: те остават в спомена заедно, тримата заедно, тримата добри стари другари, тримата чудесни грешници от нашата младост. И това е още едно утешение: че Антон Маринович и в спомените ни няма да е сам, както не беше никога сам в живота — винаги обкръжен от приятели и винаги обкръжаващ приятелите си със защитната мантия на добротата и смеха си.

Затова днес искаме не плач, а смехът му да остане да звучи в ушите ни — смехът на милия приятел, милия колега, милия наш бай Антон.

АНЖЕЛ ВАГЕНЦАЙН

Криминално-разузнаваческият филм

ОГНЯН САПАРЕВ

Идеологизация на развлечението

Криминалният жанр е несъмнено **най-идеологизираният жанр** на масовата култура: ако тя винаги имплицитно съдържа духа на съответната обществена система, този жанр в най-голяма степен експлицира този дух. Никъде другаде идеологическото сблъскване не е така откровено и директно персонифицирано — традиционното разделяне на „бели“ и „черни“ герои тук се видоизменя в „наши“ и „чужди“ . . .

Всичко това никак не се свързва нито с Шерлок Холмс, нито с Арсен Люпен, които — още от юношеските ни години — се появяват в съзнанието ни почти като условен рефлекс заедно с понятието „криминален“. Въпросът е там, че с това понятие ние обобщаваме една твърде разнообразна област, за която в други страни се използват много повече термини: „детектив“ („полицейски“), „черен“ („гангстерски“), „трилър“, „сензационен“ и др. Всъщност — поне в практиката на социалистическото кино — можем да обобщим **типологически** три основни подвида на криминално-приключенския филм (жанр):

разузнавачески: героят действа във вражеско обкръжение (най-често зад граница), изпълнявайки секретна задача. Този тип филми получи голямо развитие в СССР, най-вече като разновидност на военния филм. Сензационната привлекателност и новелистична композиция на този тип истории ги прави особено подходящи за нескончаемите епизоди на телевизионните сериали — доказателство за което са „Залог по-голям от живота“, „Аджутантът на негово превъзходителство“, „Последна проверка“, някои откъси от „На всеки километър“. „Българска кинематография“ може да се представи с филмите „Г-н Никой“, „Няма нищо по-хубаво от лошото време“, „Голямата скука“, първата част на „Странен двубой“. Тук бихме могли да включим и филми като „Глутницата“, макар действието им да се развива у нас. Освен редова популярна продукция тук ще се срещнем и успешни опити за проблематизиране, пример за което могат да бъдат съветските произведения — филмът „Мъртъв сезон“ и телевизионната серия „17 мига от пролетта“;

шпионски (контраразузнавачески): представят борбата на „тихия фронт“ по откриването и залавянето на всякакви шпиони, диверсанти и вредители. Те съставляват лъвската част от криминалната продукция на социалистическите страни. Такива са повечето български криминални филми, от които най-голямо внимание заслужават „Златният зъб“ и особено „Игрек 17“.

Най-рядко у нас, за разлика от други социалистически страни като Чехословакия например, се среща „традиционният“, **собствено криминален филм**, който решава загадка от криминално естество. Всъщност освен „Произшествие на сляпата улица“ единственият ни „почти криминален“ (тъй като в него разследваното убийство се оказва самоубийство) филм е „Инспекторът и нощта“. Тук трябва да добавим и няколко не особено успешни епизода от серията „Синята лампа“. Явно е, че засега този филм почти напълно отсъства от практиката на нашата кинематография — по всяка вероятност поради криворазбрани възпитателни съображения. И все пак — както ще се постареем да докажем — поне за нас именно той крие най-големи перспективи. . .

Всъщност първите два вида могат да се отделят в отделна група със свои специфични проблеми: бихме могли да говорим общо за „разузнавачески филм“ с две разновидности (границата между тях, както показват не само телевизионните сериали, но и филми като „Странен двубой“, е твърде относителна). В Пълша не без основание наричат тези филми „сензационни“.

Разузнаваческият филм — поне в нашите условия — дава принципно по-големи възможности за разгръщане на **атракционно действие и обстановка**. Това с пълна сила важи за филмите, чието действие се развива в чужбина. Този тип филми могат да бъдат откровено развлекателни, може да имат проблемни (социални, нравствени, психологически) амбиции. Но във всички луча и в нашето кино — както и в целия свят (да не забравяме, че филмите на Джеймс Бонд по същество са „разузнавачески“) — се извършва силна **идеологизация** на тези филми. В това отношение те крият значителни възможности, защото събират многобройна публика — предлагат атракционно действие и удобен за идентификация „популярен герой“. Победата на „нашата“ позиция се изразява в задължителната победа на „нашия“ герой (основна конвенция на жанра!).

За съжаление в много случаи тези възможности се използват непълноценно, идейно-естетически неефективно. Съвременната борба на „тихия фронт“ трябва да се показва с необходимото реалистично чувство — без идеализация и демонизация, в нейната сложност и противоречивост, благородни цели и жестоки закони. Зрителят е чел достатъчно автентична шпионско-мемоарна литература (така модна напоследък), за да вярва в наивни приказки за диверсанти. Идеализираната наивност е особено противопознаваема: усмихвате се снизходително — е, чак пък толкоз! — и се забавляваме, но идеологическият ефект има твърде нисък коефициент на полезно действие. . .

Слабостите на тези филми са поразително еднотипни, при това — за наше утешение — са присъщи не само на българските филми. Затова всъщност можем да говорим за **принципна ограниченост**, или по-мекко — за **принципно предразположение към определени недостатъци**.

Например има един общ момент, валиден за всички случаи, когато нашият агент (резидент) действа „в гнездото на осите“, маскиран като една от тях. Такава е нашата телевизионна серия „Последна проверка“, полската „Залог по-голям от живота“ или съветската „17 мига от пролетта“; от игралните ни филми — „Г-н Никой“, „Странен двубой“ и др. Всички те крият един любопитен парадокс. За да не буди подозрения, съществувайки и функционирайки под маската на враг, нашият агент (резидент) трябва неминуемо да извършва и „черна“ работа, да изпълнява задачи, възложени от врага и

обективно насочени срещу „нашите“. Но ако подобни действия (които ще поставят героя в сложни отношения със зрителите, актуализирайки вечна нравствена дилема за целта и средствата) могат да бъдат благодарен обект един сериозен проблемен филм, в средния продукт на разумаващия жюри те по правило отсъствуват. Героят носи вражеския мундир само за да му е по-удобно да върши своята (нашата) работа. Всичко останало е изнесено „извън скоби“. По този начин нашият герой остава с неопетнена репутация, но затова пък безкрайната наивност на врага превръща цялата му професионална ловкост в . . . добре скроена развлекателна фабула, в история „на кино“, чийто реален идейно-възпитателен ефект в никакъв случай не трябва да се надценява.

Интересът към професионалната рутина на нашия герой като участник „играта“ не винаги е съпътствуван и от сериозен интерес към него като човек. В резултат на това ловкостта на „играча“ удивлява, но не вълнува. За зрителя не е достатъчно, че доброто (нашето) ще победи и престъпникът (врагът) ще бъде наказан. Важно е чрез кого ще възтържествува правдата: съпреживяване (идентификация) може да предизвика само онзи герой, който успее да ни стане близък. Спомням си как, гледайки слабия криминален филм „Изкуствената патица“, непрекъснато тайно се надявах, че врагът ще „отмъсти“ заради зрителите, като набие скучния наш следовател . . . Този проблем за идейно-естетическото единство и противоречивост на образа анализира великолепно Иван Стефанов в стаята си „Изгубените и спечелените шансове на г-н Велински“, печатана в сп. „Филмови новини“. Инспекторът трябва да бъде показан като човек, а не като чиновник, който при всеки затруднителен случай тича на рапорт при началника си. Законите на естетическото преживяване са неумолими: зрителят ще съчувствува по-скоро на един по човешки грешен престъпник, отколкото на един схематичен представител на законността. Още повече че — както е известно отдавна — на отрицателния герой е винаги по-лесно да бъде атракционен. В това отношение е интересна „деромантизацията“ на тази професия, която прави Б. Райнов (намерила сполучлив израз в „Инспекторът и нощта“ и несполучлив — в „Г-н Никой“). Едва ли е случайно, че един от нашите приемливи ранни криминални филми е „Златният зъб“, който изобразява човешката драма на един „отрицателен герой“ в респектиращото изпълнение на Г. Георгиев-Гец.

Водени от законното чувство на презрение към отрицателния персонаж, авторите често пъти го лишават от интелигентност, превръщайки го в лесна плячка за съответните органи, които бдят на своя пост и се появяват като „*deus ex machina*“ винаги, когато е нужно. Тези автори сами правят проблематичен възпитателния ефект на филмите си, пренебрегвайки факта, че достойна за уважение е само победата над умен и силен враг. Оглупяването на врага предизвиква бумерангов ефект върху победителя. Колкото и странно да изглежда на пръв поглед, но тъкмо въвеждането на умен и сериозен враг повдигна проблемно-интелектуалното равнище на няколко наши криминални произведения, включително и на серията „На всеки километър“ (опитайте се да си представите Сергей Деянов без Велински, и ще видите как избледнява). Защото в известен смисъл **достойнствата на врага са критерий за достойнствата на нашите герои и нивото на идеологическия двубой.** Защото „чуждият герой“ е не само неизбежният партньор в „играта“ на криминалното зрелище: **той изразява „правдата“ на класовия враг.** Това е полюсният, враждебно-критичен поглед към нас, необходимата проверка на нашата годност. Важността на тази гледка точка като „изпитание за здравина“ е подчертал Ленин, препоръчвайки да се издадат някои разкази от злостната белогвардейска книга на Аверченко „Дванадесет ножа в гърба на революцията“ . . .

Дискусията с противника се води по два начина и на две равнища: чрез пряко сблъскване (физическо и словесно) и чрез професионално разиграване на ходовете в „играта“, т.е. на ниво **действие** (сюжет) и на ниво **ценностно-ефектна характеристика** на целите и резултатите. Бедата на много разглеждайки филми е в това, че схващат идеологическата победа над врага единствено като победа **сюжетна**: затова авторите се стараят да победят не просто врага и ценностите на героя, а самия герой, който ги възпламенява. Това не е винаги едно и също: възможно е идеите да победят дори и когато героят губи. Като се има пред вид, че в този популярен жанр на масовата култура победата на героя е свързана с доста твърди клишета — тя включва залавяне (разобличаване) на врага, оцеляване на героя въпреки всички опасности и завръщане благополучно в родината (ако действието е в чужбина), в най-лошия случай леко ранен, — разбираме защо тези произведения са така стереотипни, защо така често нашият герой се спасява с помощта на въздушната пръчица, бидейки принципно неуязвим, защо владееенето на съответни хватки се оказва по-важно от разните там дискусии . . .

Характерни са няколко случая на открит интелектуално-идеологически диспут с противника, който ни предлагат „Голямата скука“, „Опасен полет“ и серията „Възкръсналият мъртвец“ от сериала „На всеки километър“. Това са радващи явления в нашия разумащески жанр, те въвеждат нови герои и проблеми. Откритият мирогледен двубой предлага великолепни възможности за конфронтация на нашите и чуждите ценности. За съжаление във всичките споменати случаи поради недостатъчна интелектуална зрелост, активност и находчивост у защитниците на нашата позиция нашите идеи не успяват да вземат инициативата, остават в положение на защита (това е идейно-художествено оправдано само в серията „Възкръсналият мъртвец“, където нашият герой още не може и не трябва да бъде равностоен партньор на Велински). Тази дискусия в „Опасен полет“ е направо наивна. Най-добре този идеологически диспут е представен в „Голямата скука“, където пронизва целия филм, но и тук поради драматургически и актьорски причини, превъзхождайки противника морално и професионално, защитникът на нашите истини му отстъпва интелектуално: той не успява да отрази на ниво атаката на циничния индивидуализъм и нигилизъм. Оригинален е замисълът на „Странен двубой“, но в него борбата на мироглед и манталитети до голяма степен е изтълкувана кинематографически (с помощта на вездесъщите ни черноморски курорти) като борба на стандарти. Тук би трябвало да отбележим, че в операторско отношение първата част на филма е най-доброто постижение за жанра в българското кино.

Особено явление в тази област, което заслужава внимание, са трите филма по сценарий на Б. Райнов — „Г-н никой“, „Няма нищо по-хубаво от лошото време“ и „Голямата скука“.

Най-несполучлив е „Г-н Никой“. Но курioзното е там, че той е най-близо до специфичния „аз-повествователен“ маниер на Б. Райнов, в които функционално присъстваха и извинителната автоирония на героя-повествовател, и намигването на автора, който ни напомня да приемаме нещата прекалено сериозно. Филмът е трябвало да бъде съзнателна пародия, но поради режисьорско неумение на места става несъзнателно пародиен. Останалите два филма са дело на режисьора М. Андонов, който оформи с Б. Райнов плодотворно творческо съдружие. Те са професионално амбициозни и сериозни в отношението си към избраната насока. Тяхно несъмнено достойнство е показването на сложността и противоречията на борбата на „тихия фронт“ — в това отношение особено любопитен е доста монотонният и разтеглен „Няма нищо по-хубаво от лошото време“, където се налага нашият разумащач да

купува с валута важни сведения от бивш нацист или да влиза по недоразумение в схватки с разузнаването на ГДР. За съжаление М. Андонов, който умее така добре да работи с актьора, тук е подбрал зле актьорския типаж на централните роли. По-интересен в кинематографическо отношение е „Голямата скука“. Това е един несполучил, но много поучителен жанров експеримент.

С помощта на доста смел емоционален монтаж режисьорът е поискал да избяга от описателността и причинно-следствената последователност, които най-често тежат на тези филми. Той е поискал да направи филм интересен — и е прибягнал към монтаж на интелектуални (диспута) и зрелищни (схватките, преследването) атракционни. Стремейки се към проблематизиране на жанра, М. Андонов е превърнал интелектуално-идеологическия диспут не само в идеен, но и в композиционен център на филма. Това е най-необичайният ни разузнавачески филм при всички възражения по повод на недостатъчно жанрово-професионално осъществяване на намеренията. Зрелищните атракционни са недостатъчно занимателни и понякога самоцелни. Интелектуално-идеологическият диспут също не е достатъчно задълбочен и разгърнат — литературният материал на Б. Райнов е давал по-добри възможности.

И така — разузнаваческият филм е по същество **политически филм**: сблъскване на идейно-нравствени стойности. В „Голямата скука“ М. Андонов разбира отлично това. Но разузнаваческият филм е и още нещо: **зрелищна игра** с ходове и контраходове, които трябва да изглеждат убедителни. А това М. Андонов е подценил.

Досега най-сполучливият ни контраразузнавачески — и изобщо разузнавачески филм — е „Игрек 17“. Нека хвърлим поглед към неговите достойнства. Преди всичко този филм има убедителен главен герой — великолепият Иван Кондов в ролята на Игрек 17, който интерпретира своя герой в подчертано човешки, а не професионално-служебен план. За него тази борба е не служебно занимание, а лична работа, смисъл на живота. Кондов е едно съзнателно отрицание на популярния тип разузнавач — майстор на джудото и пистолета. Присъствието му в този филм е един „химн на уморения разузнавач“ (ако перифразираме заглавието на известния японски филм). Неговият образ е засега най-сполучливият опит за действително сериозно отношение към тази професия. Защото, така или иначе, това днес е професия за немалък брой хора, професия, противоположна на интимните радости и спокойното съществуване: напрегната игра със силен и опитен противник, която всъщност е тежък труд и нерядко — опасен риск.

Образът на чуждия агент Перон в нешаблонното изпълнение на чешкия актьор Йозеф Блаха е един сериозен опит на нашето кино — след образа, създаден от полския актьор Леон Немчик във филма „Странен двубой“ — да създаде нов типаж на партньор-професионалист в тази игра. Интересен и интелигентен играч, Перон няма нищо общо със стереотипа на отрицателния герой. Той просто служи (при това добре) на противоположната кауза: това означава противник, а не отрицателен демонизиран герой от стар тип. А фактът, че и нашият, и чуждият разузнавач гълтат едни и същи хапчета за успокоение на нервите, има ясен смисъл и достатъчно красноречиво характеризира трудностите на професията. . .

Строгите изисквания към перипетиите на действието и ходовете на интригата в този тип филми обикновено принизяват силно познавателната стойност: пречат на битово-житейското им вкореняване в определена социална среда. Затова тук особено значение придобиват характерните детайли и фонът (атмосферата) на действието. Те трябва да бъдат достатъчно наточени с информация за конкретната среда. Иначе действието се развива „някъде си“,

в явно конструиран и затова стерилен житейски вакуум. От такива слабости не е спасен и „Игрек 17“.

Художественият потенциал на престъплението

Обикновеният криминален филм заема значително по-голямо място в кинопродукцията на капиталистическите страни. Това е естествено не само защото животът поднася в изобилие примери на престъпност и гангстеризъм... Има сериозна литературна традиция. В криминалния филм работят режисьори от ранга на Дасен, Хоукс, Хичкок (и колко всъщност са режисьорите, които не са опитали силите си в този жанр?). Натрупан е сериозен кинематографически опит, изпробвани са стотици ефектни хватки. Всъщност създаването на добър криминален филм (както показва и нашата практика) не е толкова лесна работа. Освен безупречната постройка на интригата и дозиране на съспенса задължително условие на жанра е правдоподобността на събитието, реализмът на характерите и обстоятелствата. По този начин в тези измислени истории-ребуси нахлува животът. Най-малкото — така би могло да стане при добро желание и съответен талант.

Все пак най-интересното в криминалния филм напоследък е неговото развитие и проблематизиране. В сферата на проблемното изкуство той все повече става социално-политически и нравствено-практически, „ангажиран“. Особено плодотворна за социално-политическия и социално-психологическия филм, за всевъзможните форми на демитологизиращо разобличение се оказва формата на съдебно следствие, на разследване на някакво престъпление (произшествие).

Показателно е нарушаването на мярата на криминалния жанр, неуволнимия, но очевиден преход в друго качество. Структурата на класическия криминален филм е въпрос—отговор,загадка—разрешение.Разрешението на загадката, към която е насочено действието, носи неизбежната поука „престъплението се наказва“, то внася морален порядък във временния хаос, възвръща сигурността, „затваря“ логически организирания, драматично наситен свят на криминалния филм. Все по-често обаче авторите не „затварят“ финално творбите си чрез залавяне на престъпника; моралният порядък (тържеството на справедливостта) не настъпва,успокоителната поука не идва. Тонът на филма става **полемичен**.Загадката е поставена,но не винаги се разрешава—режисьорът я изоставя като маловажна или подчертава, че истинското разрешение е невъзможно, защото изисква сериозни социални промени. Стегнатото логически действие се разхлабва,променя еднопосочността на своята логика; увеличава се количеството на моментите, в които „нищо не става“. В най-крайните случаи — например филми като „Фотоувеличението“ на Антониони и „Произшествието“ на Лоузи — криминалното е редуцирано до един мотив, който придава на филма своеобразна тревожност именно със своята нерешеност... Интересно в това отношение е съвременното политическо италианско кино.Например „Денят на кукумявката“ на Дамиано Дамиани е все още криминален като структура (макар и без финално разрешение), но това е вече средство за по-сполучливо полемично навлизане в остра социално-политическа проблематика. Крачка напред от криминалния към социалния филм е силната творба на Елио Петри „Анкета за гражданина извън всяко подозрение“. Това е един „антикриминален“ криминален филм, полемично демистифициращ „кафкианските“ механизми на властта и полицейска безнаказаност.Характерно за този филм — както е за повечето криминални филми със социално-полемична насоченост — е отказът от любопитството на загадката: престъпникът е известен,въпросът е защо е извършил прес-

тълпението или как обществото е направило престъплението неизбежно (възможно). Характерно за съвременния западен криминален филм е прехвърлянето на акцента от гоненето на престъпника върху анализа на самия полицейски механизъм като част от социалната система и следователно зависим от неразрешимите противоречия и недъзи на буржоазното общество дори при субективната честност на тези, които го палят („Детективът“, „Булит“, „Изповедта на директора пред прокурора на републиката“ и др.). Криминалното се интерпретира като една от проекциите на социалното, която не се самообяснява — и това налага корекции в старата ценностна йерархия на „затворения“ криминален свят . . .

От казаното дотук е ясно, че криминалният филм е проблем, който не трябва да се подценява нито като масова култура, нито като възможност за проблематизиране.

Какви са шансовете на българския криминален филм?

Ние нямаме стара литературна традиция. Едва в последните години се появили по-интересни произведения в тази област, дело на Богомил Райнов, Андрей Гуляшки, Павел Вежинов. Нямаме и филмови традиции — дълги години подценявахме възможностите на жанра, отнасяхме се с предубеждение към него . . . Вместо сносен криминален филм с овладени жанрови конвенции нерядко се прави някакъв компромис между криминалния и психологическия филм, вследствие на което произведението става незанимателно като действие и несериозно като психология. Общите закономерности, характерни за развитието на криминалния филм днес, се отразяват и у нас, но по един деформиран начин. Защото, преди да бъде развиван, един жанр трябва да бъде овладян. А овладяването означава не само усвояване на чуждия опит, но и намиране на своето място съобразно собствените възможности и условия. И понеже нямаме особени възможности да правим феерично-атракционни филми (независимо дали забавно-пародийни като „Фантомас“ или по-сериозни като „Булит“), които изискват много средства и техника, остава само едно: **да се стремим към проблематизиране на криминалния филм съобразно националните условия.** Това означава, че шансовете на нашия криминален филм са не в сферата на масовата култура, а в социално, психологически и нравствено, проблемното изкуство.

Какви са обективно-социалните и художествено-творческите условия на съществуването на българския криминален филм?

У нас никога — и слава богу — не е имало сериозна, добре организирана престъпност и „подземен свят“. В годините на народната власт тя бе сведена до минимум. Социалистическите условия не предлагат благодарен материал за криминални творби от традиционен тип, изградени върху защитата на частната собственост. В България няма милиардери, солидни наследства и прочие атракционни криминални обекти; липсват условия както за „голям удар“, така и за неговото лесно трансформиране в „сладък живот“. Кражбите и престъпленията са сравнително дребни. Авторите им са най-често престъпници-аматьори, подмамени от алчност, лекомислие и алкохолна дързост. Тези „мероприятия“ рядко биват сериозно подготвяни, най-често се действува „наслуки“, без стил, система, логика и солиден професионализъм (което пък, противно на очакването, затруднява разкриването им). В замяна на това се увеличава броят на хулиганските прояви-актове на насилие, които виреят най-добре в атмосфера на принижена обществена бдителност и възискателност.

Очевидно такива престъпления не крият особена сензационност, не предлагат жанрова екзотика. Няма „бесни“ надбягвания с коли, стрелба по улици

и покриви, хватки джудо и карате, ослепителни блондинки и т.н. Скука . . . Може би все пак е по-добре да прашахме наши разузнавачи на Запад? Ще има проблеми с декора, но затова е къде по-любопитно . . .

Такива филми, естествено, ще правим. Понякога — в копродукции. Ноте все пак ще бъдат единични случаи . . . Тогава — може би „шпионски“? Те все пак дават възможност да се покаже някой представителен бар или черноморски курорт, както и някоя порочна красавица, заплетена в непредвидените последици на международния туризъм . . . Такива са повечето от нашите криминални филми. Очевидно и в близко бъдеще по-голямата част от криминалната ни продукция ще бъде „шпионска“. И все пак — **бъдещето** на българския криминален филм е в художествените възможности, които крие баналното, сиво и несръчно престъпление на дребния и случаен престъпник (хулиган).

„Разузнаваческият“ филм е до голяма степен — или поне значително — лишен от психологическа мотивировка и е ограничен. Разузнавачът, контра разузнавачът и чуждият шпионин по принцип са една предварително определена даденост. Те почти не се развиват, характеристиките им се разкриват повече функционално — т.е. човешки едностранчиво (изключението на „Странен двубой“ само потвърждава правилото). Изискванията на динамичното действие ограничават и възможностите за изображение на социалната среда и нрави, стерилизират атмосферата.

Обикновеният криминален филм дава принципно по-големи възможности както за психологическата мотивировка на отрицателния персонаж и престъплението, така и за потъване в бита и улавяне на социално-психологическата динамика на нравите. Т.е. — той може да стане ефективен **инструмент за социално изследване**, флангов подстъп към съвременната тема. Особено незаменим е той при полемично-критичното изследване на някои отрицателни страни и явления на съвременността, на разнообразните прояви на „малката правда“. . . Има сфери от живота, за които само криминалният филм (роман) е в състояние да даде информация. Затова не трябва да подценяваме **познавателното значение** на криминалния филм. А междувременно ние не само го подценяваме, ние почти не го забелязваме. Когато например четем съветски криминални романи, ние получаваме не само „професионална“ информация за техниката на преследването и следствието, но и социална информация — за определени страни на обществения живот, за етиката и менталитета на престъпния свят и пр. Чуждият читател ще бъде твърде затруднен, ако иска да си създаде представа за България на базата на нашия криминален роман, който се развива почти във вакуум, без да дава сериозна представа за съвременната българска действителност (за своя „сектор“ от нея). Въпросът е не толкова до липсата на „екзотика на подземния свят“ — нашият криминален роман (филм) трябва да изследва **престъплението по български**, вкоренено в социалния, битовия и нравствено-психологически климат на съвременна България, а не да пренася стереотипи, формирани при други социални и национални условия. Това означава намалена жанрова атракционност и ефектност: акцентуване върху мотивите и психологията на престъплението, а не върху професионалната сръчност на инспектора и сензационните ходове на „гоненицата“ с престъпника. Такова произведение ще се различава от класическите образци, но ще бъде естествено за нашите условия, ще бъде полезно. Ще бъде нужен и автентичен **български криминален филм** . . . Един от пътищата-подстъпи към тази сфера могат да бъдат документални или инсценирани по действителни случаи телевизионни предавания. Сондаж в тази неразорана целина направи телевизионната серия „Синята лампа“ — за съжаление на посредственото ниво на културната конфекция. Единственото и

по-сериозно постижение бяха образите на милиционерите, наистина наши. Останалото беше неособено умело прилагане на готови популярни клишета.

Напоследък се появиха два криминални филма („Следователят и гората“ и „Да изядеш ябълката“), които предлагат възможност за конкретизиране на разсъжденията. Те са доказателство за възможностите, които дава криминалният филм както в жанрово-стилистическо, така и в проблемно-тематично отношение.

„Следователят и гората“ (сценарий и режисура Рангел Вълчанов) е любопитно съчетание на техниката на следствието със стилистиката на импресията. Филмът е доста откровено продължение на някои мотиви, заложили още в „Инспекторът и нощта“. По време на следствието се извършва диаметрално преобръщане: младата убийца се оказва жертва на насилие, а убитият („мръсник на средна възраст“) — истинският насилник-престъпник. Постиганията на филма са в портретуването на главните герои (апатията на сломеното от живота момиче и раздвоения между служебната инерция и човешкото съчувствие следовател), както и нюансирането на техните взаимоотношения (припламването на симпатия, подтисната от горчивото чувство за безсилие пред категоричния параграф на закона, който свежда човешката драма към „смекчаващи вината обстоятелства“) . . . Обаче Р. Вълчанов е пренебрегнал информационното (художествено-функционално) значение на социалната среда: филмът е твърде оскъден като социална информация. Това рикошира зле върху мотивировката на престъплението, превръща го в частен случай. Образите на момичето и насилника остават „затворени“ в своята „частна драма“, която не придобива достатъчно социално-проблемна „отвореност“ спрямо съвременната действителност.

Филмът „Да изядеш ябълката“ (сценарий Свобода Бъчварова, режисьорски дебют на Никола Рударов) е недостатъчно органичен „компромис“ между психологическия и криминалният филм. Драматургията е предразполагала към по-задълбочен психологически анализ, а жанрово-кинематографичната инерция — към динамично и занимателно действие. Младият режисьор е потърсил компромисно разрешение . . . В ролята на убиеца — бивш царски офицер — актьорът Стефан Илиев създава не само най-добрата си роля, но и най-значителния **трагичен герой** на нашето криминално кино, който надхвърля жанровите рамки. Фанатично принципен, героят робува на един анахроничен кодекс на честта: това е неговата „трагична вина“ и тя го превръща както в убиец, така и в трагичен герой . . . Ако образът на следователя (дете на убити партизани) беше по-добре разкрит; ако двубоят между двамата беше надхвърлил жанровата „игра на нерви“, превръщайки се във философско осмисляне на националната съдба (човекът пред „иронията“ на историческите превратности) — това щеше да бъде един от най-големите български филми. Т.е. — тук жанрът е подвел авторите, предлагайки по-лекото, но и по-повърхностно решение . . .

Характерни за двата филма са по-сериозните художествени амбиции, по-внимателният психологически анализ. „Следователят и гората“ съдържа потенциално един хуманистичен спор с „параграфите“ на закона; „Да изядеш ябълката“ — възможността за философско осмисляне съдбата на индивида чрез „историческата ирония“ на съдбата на нацията. И в двата филма „дентробежните“ тенденции са налице, но още недостатъчно осъзнати и изведени.

Много поучителен е опитът на другите социалистически страни и СССР. Чехите създадоха своя характерен нравствено-битов „провинциален криминал“; поляците го използват не само за сензационно развлечение на публиката („Диамантите на г-ца Сузи“), но и за дискутиране на опасни социални язви („Проказа“). Съветското кино ни показва възможностите на криминал-

ното следствие за изследване на негативни страни на социалната психология („Обвиняват се в убийство“) . . . Това всъщност са филми криминално-социални, които не се затварят в добре конструирания си причинно-следствен свят и при всичките си конкретни недостатъци търсят контакт с реалността, предпочитат автентичността пред конструкцията, дискусията пред поуката. Тази привидна **самоликвидация** на криминалния филм е само форма на адаптация към променящите се условия: **жанрът се променя, за да остане същият...**

Това означава превръщане на криминалното следствие (загадка) в инструмент за нравствено-психологически и социално-битов анализ, но не означава, че филмите трябва да бъдат незанимателни. Предполага свобода в отношението към жанровите конвенции, но и тяхното професионално овладяване . . . Както видяхме, подобни тенденции в нашето кино има, но за сега — както обикновено се случва при малобройната ни продукция — те са по-скоро един намек, една загатната възможност, отколкото ясно изразена художествена реалност. Но, така или иначе — **такива са шансовете на българския криминален филм**, който търси своя художествен и криминален облик. Колкото тези тенденции бъдат по-бързо осъзнати и осмислени, толкова по-бързо и по-значителни ще дойдат и резултатите. Затова за сега по-големи успехи има „разузнаваческият“ филм, чийто модел е по международен: при него в по-голяма степен можем да се опираме на опита (образците) на другите. Художественият проблем за „престъплението по български“ обаче трябва да решим сами . . .

Микеланджело АНТОНИОНИ



Българските зрители откриват творчеството на световноизвестния италиански кинорежисьор Микеланджело Антониони за съжаление с твърде голямо закъснение. Наистина, в програмата на филмотечения салон, а и в някои седмични на италианското кино, уреждани у нас, са показани отделни негови произведения, но широката публика едва сега с премиерите на „Забрийски пойнт“ и „Професия — репортьор“ влиза в съприкосновение с неговия творчески свят, на който са посветени вече толкова статии и изследвания, толкова дискусии и монографии. Тези два филма принадлежат към най-последния период от дейността на Микеланджело Антониони — „Забрийски пойнт“ е заснет през 1970 година, след него режисьорът създаде документалната си хроника за днешен Китай, с която предизвика гнева на маоистката върхушка, а след нея бе реализиран и „Професия — репортьор“, който всъщност е най-новият му филм.

Тези произведения обаче са предшествувани от една над тридесетгодишна работа в киното, която би било добре да се познава от зрителите, за да могат по-вярно и по-точно да оценят какво е мястото им в цялостния път на Антониони. Също така полза от подобно обглеждане може да се извлече и по отношение вникването в същността на неговата стилистика, която се формира и избистря в течение на дълги години, на много филми и която в тоя ѝ вид, в който я откриваме в „Забрийски пойнт“ и „Професия — репортьор“, е следствие и по-нататъшно развитие на предишните търсения.

Този очерк, без да претендира за пълнота, предлага все пак едно ретроспективно обглеждане на пътя, който е изминат от Антониони, за да се достигне до най-последния период от творчеството му, до „Забрийски пойнт“ и „Професия — репортьор“.

* * *

Дейността си в киното М. Антониони започва още през трийсетте години. Като студент по икономика започва да сътрудничи в пресата със статии и рецензии. После от тълкувател преминава и в самата кухня на производството — пише няколко сценария за филми. Но преди това не е устоял на изкушението да опита и в попрището на театралната драматургия — и той, също като Ф. Фелини в младостта си, е свързан за известно време с трупата пътуващи актьори и създава за тях малки пиеси.

Първият му сценарий, написан в сътрудничество с още няколко автори, е „Двамата Фоскари“, реализиран от режисора Енрико Фулкинйони. Заснет е през 1942 г., когато Антониони е вече тридесетгодишен. Сетне, пак като съавтор, той участва в създаването на сценарии за такива творци като Роселини („Един пилот се завръща“, 1942), Джузепе де Сантис („Трагичен лов“, 1947), Фелини („Белият шейх“, 1952).

Постепенно навлиза и в режисурата — още при реализирането на „Двамата Фоскари“ той е асистент на Фулкинйони. През същата 1942 година е помощник и на известния френски режисор Марсел Карне в работата над „Нощни гости“. Но истинският му дебют, самостоятелната му изява е едва след десет години, а чак след още десетина ще дойде признанието на критиката и специалистите . . .

Началото на неговата творческа дейност съвпада с един знаменателен период в историята на италианската кинематография — зараждането на неореалистичната школа. Нещо повече, според едно късно признание на Дж. де Сантис Антониони е сред малобройната група на теоретическите авангард на новото направление. В статията си „Няма мир“, публикувана през 1951 г., Де Сантис припомня имената на критиците от списание „Чинема“, които се бореа за утвърждаването на новата школа, които призоваваха киното да се обърне с лице към „по-скромните и ежедневни теми на живота“, към обикновените хора. И тук, наред с имената на Дзаватини, Висконти, Латуада, Аристархо, Пазинети, Лидзани, Франкити и Мида, той посочва и Антониони.

Но той не е свързан с неореализма само като критик и теоретик. Неговите възгледи, неговите естетически вкусове, духовният климат на онова неспокойно време намират отражение и в късометражните филми, които той създава тогава — от 1942 докъм 1951 година. Естетиката на неореализма, характерната проблематика на школата, характерните герои ще открием в цяла десетица документални произведения, които показват реалното лице на Италия от тежките години на войната и нейната мизерия, глад и социално разслоение след освобождението от фашизма.

Бедняците край бреговете на река По, уличните чистачи на големия град, суеверните жители на селата от Южна Италия, трагичните фигури на никому ненужните емигранти — това са лица и съдби, които населяваха италианския екран и които естествено се появиха и в работите на Антониони. Но това не бяха образите, не бяха проблемите, които той носеше дълбоко в съзнанието си, за които можеше да каже нещо различно, необикновено, единствено.

Той не беше от тези, които създаваха духовния климат, които раждаха и движеха новите идеи — по-скоро той се влияеше от тях, следваше ги, подаваше им се, но сам не бе от инициаторите, от първоначалните. Бе времето на Роберто Роселини, на Джузепе де Сантис, на Пиетро Джерми, на Виторио де Сика . . .

Разбира се, ония страшни кризи, терзанията на мисълта, самотничеството, измамната разтуха на любовта — всичко това съществуваше и тогава, но още не беше настъпил часът, когато трябваше да се заговори за всичко това. Или още по-точно — не беше дошло времето, когато произнасянето на тези истини щеше да бъде чуто, щеше да развълнува зрителите, да ги застави да мислят и действуват. Още беше времето на самоограничаването. Времето, когато напънят на идеите е задържан.

Но не без значение е и субективният фактор. За всички ония тайни на странния процес на утаяване и ферментирание на идеите, който обикновено назоваваме с думичката **узряване** на дарованието.

Това, което донесе със себе си като нещо ново в киното Микеланджело Антониони, не можеше според мен да бъде създадено от млад творец. Не е парадокс, както упорито



“Викът”

твърдят някои критици, твърде късната изява на неговото дарование. Напротив — тази поява би била изненада, ако беше неочакван протуберанс на някой от пренаплодилите са напоследък вундеркинди.

Неговият неповторим свят не можеше да се роди под напора на младежката непосредственост и ограниченост. Той не можеше да бъде плод на интуитивно младенческо предчувствие, на смътно и хаотично прозрение.

Този свят е обречен да бъде рожба на зрелостта. На поуморената и успокоена, но и всеобемаща, дълбока мисъл. На възрастта, когато са отминали наивните илюзии на юношеската възторженост и безпочвена бодрост, но и когато още не е настъпил безплодният хлад, безразличието на старческия скептицизъм. Антониони трябваше да достигне до най-чистия, най-завършения, най-сублимния образ на своя свят в онзи зенит на човешкото творчество, когато философите закръгляват възгледите си в стройна система, когато писателите обръщат очи към многоплановостта на разгърнатото повествование и създават няколкотомни епопеи. Не е случайно, че Микеланджело Антониони също достигна до последователността от циклично разгръщане на темата: до своята трилогия „Приключението“ — „Нощта“ — „Затъмнението“.

И ето, когато вече сам художникът беше готов за своя изпит пред публиката — и тя също вече беше готова да го чуе. Вече нито беше подранил, нито закъснял. Та нима не точно за тази чудна точка на съвпадение, за този миг на протичане на странно електричество между автора и публиката не говореха още критиците от добрите стари времена, като казваха, че не е толкова важно появяването на едно дарование, колкото **кога** то се е появило?! . . .

И това не е плод само на случайност. Това е умението да се вслушваш в пулса на гражданските възмущения, да живееш с проблемите на живота, да се вглеждаш с трезво и проницателно око в измененията, настъпващи в обществото.

А Италия от петдесетте години — това вече не беше същата онай разорена страна след войната, в която имаше милиони гладуващи хора, хиляди семейства без надслон, в която кошмарният и реален призрак на безработицата привличаше като магнит вниманието на честните кинодейци. Социалните злини и причинените от тях човешки драми — това беше основната тема на неореалистичното кино.

Но сам Микеланджело Антониони в известното си интервю пред Жан-Люк Годар казва: „Светът около нас се е изменил.“ И продължава: „Ние също се променяме. Нашите изисквания се променят. Променят се и нашите намерения, нашите теми. Веднага след войната нещата, които трябваше да се кажат, бяха многобройни. Беше интересно да се опише социалната действителност, социалното състояние на индивида. Днес всичко това е направено, видно. Новите теми, които могат да бъдат третираны днес, са тези, за които сме започнали да говорим ние с вас . . .“

Тези, които подхванаха новите теми, бяха Микеланджело Антониони, Федерико Фелини, по-късно Лукино Висконти, Пиер-Паоло Пазолини и други. Със своето творчество те си поставиха за задача да отговорят на новите проблеми, които измененията в италианската действителност бяха предизвикали. Настъпила бе вече известна икономическа стабилизация. Безработицата изчезна. Насъщните нужди на хората бяха задоволени, макар и това да не беше постигнато по революционен път, а чрез средствата на временното замазване на противоречията.

Но ако изчезнаха или бяха поприкрити най-грозните и най-отвратителните язви на буржоазното общество, то това съвсем не означава, че неговата античовешка същност в нещо се е променила. „Икономическото чудо“ даде наистина хляб на бедняка, но не и щастие . . .

И ето че животът изведе на преден план други проблеми. Творците се изправиха пред големи и сложен въпрос за същността на обществото, в което живеят. Те трябваше да посочат същинската стойност на принципите, върху които то се крепи, които създават измамния вид на сигурност и благополучие.

Вече не беше достатъчно проследяването и изследването на отделния жизнен факт, на отделната човешка съдба. Сега трябваше да се отиде към обобщението, да се стигне до изводи и прозрения за обществото като цялост. Защото именно там, в самата основа на живота, страшните противоречия продължаваха да съществуват. И те пораждаха нови човешки драми, нови човешки трагедии.

На тези нови изисквания, породили се от хода на времето, естетиката на неореализма вече не бе в състояние да отговори. Може би тя не толкова трябваше да се преодолее или отрече, колкото да се доразвие, да се дообогати.

В този смисъл могат да се приемат за справедливи тезите на ония критици, които разглеждат творчеството на Микеланджело Антониони, на Федерико Фелини, на „късния“ Лукино Висконти (това уточнение е нужно, защото Висконти създаде през 40-те години класически образци на неореалистичния филм) не като отрицание на старата естетика, а като нейно естествено продължение, като нейн нов етап.

Микеланджело Антониони насочи своята критика натам, където беше прието да се счита, че е последната надежда, последната опора на отчаяните, на страдащите. И беднякът, и преследваният от закона, и физически онеправданият от природата намираха в любовта сетния спасителен бряг, надеждата да живеят, смисъла и опората на съществуването си. В колко от неореалистичните филми връзката между двама влюбени — тази най-чиста форма на общуване, на човешка солидарност — е силата, която ги крепи в живота, която ги подтиква да действуват, да вървят по-нататък, да се стремят към нещо . . .

А ето че М. Антониони угасява и тази последна светлинка в мрака. Или по-точно: показва, че тя въобще вече не съществува, няма я. За него всичко това е една измамна илюзия. Или както много вярно го е формулирал италианският кинокритик Фернандо ди Джаматео: „Своето изкуство Микеланджело Антониони противопоставя на утешителството, на лъжата; той учи да се гледа животът такъв, какъвто е — в неговия реален драматизъм. Той даже усилва, заостря, съгъства драматическите мотиви и багри. Той изповядва стоицизъм: трябва да разглеждаме и оценяваме обкръжаващото ни реално, без да се предаваме на слабизаните на утешението и самоутешението . . .“

Темата за разпадането на интимните отношения между хората, за затварянето на индивида от буржоазното общество и обречения и страшен кръг на самотата не се появява веднага избистрена и отчетливо звучаща в творчеството на италианския режисьор, макар че нейното присъствие долавяме още в първия му игрален филм, в „Хроника на една любов“.

Не са верни твърденията, че творбата на Микеланджело Антониони минава незабелязано. Напротив — филмът е оценен високо от публиката и главно от представителите на критическата мисъл. Жорж Садул например — далеч още преди сензационния успех и световната слава на „Приключението“ — постави „Хроника на една любов“ сред четирите най-успешни филма от годишната продукция на Италия, до „Умберто Д.“, „Европа 51“ и „Рим 11 часа“. Това са все едни от най-представителните творби на неореалистичното направление. И до тях . . . първият опит за търсения в една друга, различна насока.

Споставен с тези изброени филми, макар и все още да е под силното влияние на неореалистичната естетика, „Хроника на една любов“ ярко се отличава и с нещо ново, непривично, особено.

Като че ли преди всичко отликата е в емоционалната тоналност на филма, в неговата минорност, в умореното и някак скръбно проследяване на една обречена любов.

Паола и Гуидо — това е първата двойка в творчеството на Микеланджело Антониони, носеща темата за обречеността на любовта, за нейната безизходица, за прогоненото, отлетяло щастие. Но в този ранен филм конфликтът все още е в границите на

срещаното в кинодраматургията, на конвенционалното, на традиционното. Помежду двамата стои един трети човек, който ги разделя, който им пречи. Това е богатият мъж на Паола. Тя се е омъжила за него, след като преди години е разрушила брака на Гуидо, предизвиквайки съпругата му да се самоубие. И ето, след време, двамата някогашни любовници, преминали през брак, който ги е направил неудовлетворени, отново се срещат, отново пламва незагасналата обич. Паола предлага на Гуидо да убие мъжа ѝ, да заминат и да бъдат двамата богати и щастливи. Но Гуидо е уморен, разочарован. Той няма сили и желание да предприеме каквото и да било. Двата остават сами със себе си — разединени в своята близост.

В този филм, все още в рамките на една неоригинална драматургическа концепция, новото, антониониевското, се съдържа в образа на Гуидо. Като че ли всичко, което би го направило щастлив, би го задоволило, е в собствените му ръце, зависи от действията му, но въпреки това той не предприема нищо.

И то не толкова от опасенията, че ще го измъчва съвестта за извършеното престъпление, колкото от страшната духовна умора, която е обхванала неговото същество, от пълното разочарование от живота, от отсъствието на каквито и да било жизнени цели и перспективи. Този характер, подхванат с образа на Гуидо от „Хроника на една любов“, ще получи в по-нататъшното творчество на Микеланджело Антониони богато развитие, ще оживее в превъплъщенията на Алдо от „Викът“, на Сандро от „Приключенията“, на Джовани от „Нощта“ . . .

У Сандро от „Приключенията“ и у Джовани от „Нощта“ равнодушието, умората, безперспективността са още по-силни, защото пред тях целта материален просперитет

„Нощта“



вобще не съществува от много отдавна. Те в това отношение са осигурени напълно, имат всичко . . .

Нека да не избързваме толкова напред.

*
* *

По-сетнешните филми на Микеланджело Антониони — имам пред вид главно произведенията от трилогията му и от последвалата ги непосредствено „Червената пустиня“ — са твърде самобитни творби, за които мъчно може да се намери аналог в дотогавашното развитие на киното. Тези произведения нямат сюжет в традиционния смисъл, който се влага в термина. В тях отсъствуват перипетии на обикновеното, облекчаването на интригата, повествование. Те са изчистени от ефектната зрелищност. Драматизмът им не е в острите сътолковения между героите, а е вътре в самите тях, в душите им, в противоречията на тяхната вътрешна същност. Или както малко парадоксално на пръв поглед, ала всъщност много точно се изразява съветската критичка Мая Туровска — „той се стреми да преодолее „кинематографичността“ на кинематографа . . .“

Или, казано с други думи, Микеланджело Антониони не желае да робува на онези изисквания към киното, които привличат в салоните от години най-многобройната публика — напрегнатата интрига, зрелищността, развлекателното начало. За режисьора това са остатъци от времето, когато новото изкуство, „сензациите на века“, е трябвало да примамва зрителите в залата. Той не е изобщо против тях, не отрича мястото им в цялостната панорама на филмовото изкуство, ала не намира вътрешна потребност да присъствуват и в собственото му творчество. Когато защитава тези свои възгледи, Микеланджело Антониони привежда за пример развитието на романа като жанр. И той също дълго е бил подчинен на интригата, на сюжетността, ала в нашия век вече не са единични случаите, когато тези съставки, тези принципи на изграждане на повествованието не са задължителни условия. Романите на един Марсел Пруст например, на Джойс, на авторите от школата на френския „нов роман“ са характерни в това отношение. Тук биха могли да се посочат и произведенията на съветски писатели, като на Валентин Катаев от последните му години, от периода на така наречената негова „нова проза“. Тук нерядко се наблюдава съзнателно, провокационно противоречие с инерцията на вкусовете. За сюжет в някогашния смисъл на думата изобщо не може да се говори, друга е композиционната постройка, която не се подчинява на влиянията на интригата, а се базира на волния и капризен ход на асоциациите, на емоционалните взривове и т.н.

В киното се наблюдават същите процеси. Микеланджело Антониони казва на едно място: „Трудното вчера — днес е общоразбираемо.“ И тази истина се потвърждава в еволюцията на отношението на публиката към собственото му творчество. Постепенно, бавно, но сигурно той разширяваше и разширява аудиторията на филмите си.

Освобождаването от каноните на традиционната драматургия и търсенето на най-точната, най-подходящата форма за разкриване на собствените идеи иначе вътре в него, във вътрешната му творческа „лаборатория“ е един сложен, мъчителен, бавен процес.

Първите му филми например до голяма степен следват схемата на криминалния сюжет. В основата на композицията е залегналото напрежението около замисъла на някое престъпление — така е в „Хроника на една любов“. Дори и във филма „Приятелките“, създаден чак пет години по-късно, през 1955 година, още е останало нещо от похватите и особеностите на тази драматургия. И тук отново в центъра на нещата се намира един опит за самоубийство с обстоятелствата около него и с неизбежните последици. И едва чак във филма „Приключението“ е обрнат решително гръб на изискванията на конвенционалната драматургическа схема. Тук пълната липса на интерес към съдбата на изчезналата Ана както от страна на създателите на творбата, така сетне и от страна на публиката в процеса на възприемането на киноразказа, показва до каква степен външната събитийност в творчеството на Микеланджело Антониони няма значение. Ние постепенно така свикваме с условността на неговия свят, на героите му, че изискванията за жизнена достоверност в традиционния смисъл и за обстоятелствена логика ни изглеждат едва ли не абсурдни.

Още в своя пръв игрален филм „Хроника на една любов“ М. Антониони бяга от традиционното тълкуване на конфликти от рода на този между Паола и Гуидо. Той не пренебрегва индивидуалните черти в характера на Гуидо, ала е съвсем ясно, че зад умората и странната му инертност стоят нещо повече от личния темперамент, от своеобразието на психо-емоционалното устройство. Тук има нещо по-значително, по-важно, в което е вложено обобщение. Става ясно, че Гуидо е подчинен на действителността, в която живее, с която е обвързан.

Тази умора, това усещане за пустота, това неверие и в любовта като утеха и спасение, като врата, откриваща друг свят — по-примамлив, по-светъл, по-добър, — е навлязла дълбоко и в душата на героите от филма „Приключението“. Те са хора от ония кръгове, които не познават тревогите на материалния недомък. И разрешили тези

проблеми, те се изправят лице срещу лице с безсмислието на своето съществуване.

Те нищо сериозно не се решават да предприемат и никакъв смисъл не съзират в действието. Дните им преминават скучни, еднообразни, пусти. Поддават се без колебания, но и без страстна ангажираност, без душевна съпричастност на всеки повърхностен флирт, защото той поне временно ги развлича. Примирени, отчаяни, печални — те влачат отредените им земни дни като някакво непосилно бреме.

Но във филма „Приятелките“ има не само скръбна констатация за равнодушието и духовната празнота на поколението, чиято младост е преминала по време на войната и непосредствено след нейното завършване. Микеланджело Антониони са опитва тук да подхвърли и някакъв позитивен ориентир, мъчи се да достигне до някакъв изход. Не случайно централен образ във филма е Клелия. Във финала тя намира сили да не се поддаде на увлечението си към този, който ѝ се харесва, и изцяло се отдава на работата си в модното ателие. Именно в труда, в професията си тя намира (или, още по-точно, се мъчи да намери) някакъв смисъл, някаква цел в живота си.

Но колко тъжен е този финал! И как не вярваме, че работата изцяло ще погълне Клелия, ще ѝ предложи всичко, което да направи живота ѝ смислен, радостен! . . . Вирата на младата жена е по-скоро илюзия, отколкото нещо наистина реално. Нищо не може да замени истинската любов, но Клелия не смее да се поддаде на чувствата си, като вижда колко изродени са отношенията на тези около нея, какъв фалш и каква пустота лъха от тях, до каква трагична безизходица достигат . . .

В този филм все още твърде външни, несъществени постъпки влизат във вниманието на камерата, все още много от подстъпите към най-скромените изживявания на героите не са разкрити, все още повествованието протича по линията на традиционното фабулиране. Но заедно с това вторият план живее по-интензивно, придава друг, по-различен смисъл на външно видимото. Именно в подтекстовото богатство като че ли е главното внушение на творбата.

Привидно незначителни постъпки, привидно случайни действия разкриват много повече от външно иначе твърде драматичните съткновения между героите. Най-ярък в това отношение е епизодът с разходката на цялата компания край морския бряг. Сивото море, пустият безлюден бряг, грозните, огъващи се под напора на вятъра храсти — колко много говорят всички тези привидно чисто декоративни подробности, колко много истини доизясняват за душевното състояние на героите, за техните чувства, за мъчителните съмнения и плахи стремежи. Не е трудно в този епизод да открием по-късния Микеланджело Антониони — онзи, когото познаваме от „езика“ на модерните здания в „Нощта“ и от безсловесния разказ на камъните от безлюдния остров в „Приключението“ . . .

Още тук започват да изпъкват особеностите на неговия свят, така неповторим и уникален в късните произведения. В този свят отсъства многоблагрието и полифонията на онази Италия, която ни заразява с жизнеността и колоритността си. Нещо печално, уморено, меланхолично властвуват и тегне над хората и над пейзажа. Още в „Хроника на една любов“ Милано съвсем не е този, който толкова пъти сме виждали във филмите на неореализма. Той е почти пуст, по улиците му се срещат съвсем малко минувачи, градините са безлюдни, владее необикновена тишина. Пак още в „Хроника на една любов“ силно впечатление правят и бавните, сложни движения на камерата, която предпочита да се спира на окупирани детайли, на изрази на човешките очи, но почти никога не влиза в кадъра множество от хора, не се завъртва във всеобемеща панорама. А и монтажът излъчва забавен ритъм, напомня за кротко и уморено съзерцание на самотник — преобладава монтажът в кадъра пред монтажа на отделни кадри, предпочита се вътрешното движение в кадъра пред външното. И всичко това не е обикновено техническо новаторство, приумица, а изхожда от емоционалната тоналност на филма и от задачите за постигането на тази тоналност. Всичко всъщност е драматургически функционално, оправдано, целесъобразно . . .

* * *

Филмът „Викът“, началото на творческата зрелост на Микеланджело Антониони, е създаден през 1957 година. С него той сам смята, че започва истинското му творчество: не е случайно, че когато преди известно време му предложили да бъде издаден представителен сборник с неговите сценарии, той избрал петте си последни творби, като започнал с „Викът“ (включени са и: „Приключението“, „Нощта“, „Затъмнението“, „Червената пустиня“).

И до днес има критици, които изпитват най-голяма симпатия именно към това произведение на изтъкнатия италиански режисьор, смятат го за най-успешното му, най-хубаво творческо дело. Най-често почитателите на този филм са измежду представителите на италианската „левица“. Те признават формалното съвършенство на по-сетнешните творби, но заедно с това заявяват, че ги оставят по-студени, по-равнодушни, по-чужди на повдигнатите проблеми, отколкото „Викът“.

Мисля, че това пристрастие, това предпочитание има основите си в две неща.

Първо, в привидното сходство между „Викът“ и филмите на неореализма, с които те в продължение на повече от десетилетие са привикнали. Също тъй в драматургичната конструкция на произведенията, което има отчетлив, строг сюжетен скелет, макар всъщност фабулните перипетии да са без значение и да са важни душевните преходи и състояние на героите. А за сетнешните филми това не би могло да се каже.

И второ, този филм на Микеланджело Антониони най-ясно, неприкрито разголява позитивните начала на неговата философия, на неговото художествено и гражданско мислене.

Връзката, която веднага се набива на очите между „Викът“ и неореалистичните филми, е преди всичко в социалната характеристика на главния герой на творбата — техника Алдо. За разлика от другите произведения на Микеланджело Антониони в който централният персонаж е изцяло из средите на заможните класи (персонажът на „Приключението“, „Затъмнението“, „Нощта“), то тук вниманието е спряно върху образа на един обикновен трудов човек. Сходство има и в самия начин на разгръщане на киноповествованието: ние проследяваме Алдо по време на неговото скитничество из пътищата на Италия, срещите му с различни хора, диренето на работа. А именно точно този похват, това „скитничество“ е особено често срещано в неореалистичните филми — то впрочем отразява едно характерно за следвоенните години явление в страната. Но приликата е само външна.

И оттук нататък започват различията между „Викът“ на Микеланджело Антониони и неореалистичните творби. Защото във филма съвсем не са поставени за разрешение проблемите, характерни за произведения като „Крадци на велосипеди“, „Рим 11 часа“, „Пътят на надеждата“ и други подобни на тях. Това съвсем не е „филм за ужасите на безработицата“, както твърди един известен критик. Та Алдо спокойно би могъл да остане (само ако пожелал това) при младата Вирджиния от бензиностанцията на пътя, там ясно се очертава перспективата на материалното благополучие. Той, квалифицираният техник, е поканен на работа и при бившата си приятелка Елвия.

Но съвсем не безработицата измъчва Алдо. И неговото скитничество съвсем не е преследване на парчето хляб.

Това скитничество, странно и чуждо за обикновената логика, е всъщност мятането, терзанията на една душа, лишена от покой, от ясни житейски ориентири. Напразни са надеждите, че голямата любов ще бъде забравена, че срещнатите по пътя жени ще изменят образа на тази, която го е напуснала. Алдо е своеобразно олицетворение на стремежа към чиста, силна, истинска любов. Той не може да ѝ измени въпреки съблазните, въпреки обещанията за материално благополучие.

За разлика от Клелия от филма „Приятелките“ Алдо не може да си представи своя живот без истинска любов. Той опитва да живее без нея, прави опит да потърси утешение, разтуха в заместителите ѝ, но напразно.

И когато проумява трезво своята фатална обреченост към Ирма, когато съзнава, че без нея всичко е лишено от смисъл — той се завръща в родния град и прави смъртоносен, избабителен скок от високо издигната над земята кула.

Филмът завършва трагично, но силата на неговото въздействие е в непрекършения стремеж на Алдо да не измени на истинската любов, в неговия копнеж към чистота, към душевна неопетненост.

И тук, както и в другите филми на Микеланджело Антониони, вниманието е съсредоточено към този образ, които е носител на драмата, към този, който няма уменията да се приспособява. Алдо страда, защото не може да махне с ръка на всичко в света, където всичко се продава, обменя, където се търси навсякъде практическата изгода, където удоволствието е най-първата цел, да заживее без терзанията на съвестта. Страда и Лидия от „Нощта“, защото търси зад физическата близост отсъстващата общност на духовните стремежи. Страда Джулиана от „Червената пустиня“, защото се измъчва от несъответствието между красотата на природата, от бързия възход и безкрайните възможности на техниката и изостаналостта, грозотата в мислите и чувствата на хората, на същите тези, които с великите открития на цивилизацията изграждат красиви гради, необикновени заводи.

Микеланджело Антониони избира за герои на своите филми именно тези „неприспособленци“, защото те по един своеобразен начин носят темата за бунта на художника срещу съществуващата действителност, срещу отвратителните начала на нравствеността в буржоазното общество. Тяхната съвест не заспива, защото цялото им съзнание е пропито от копнежа към нещо друго, към чистота, към истинска духовна близост между хората, към голяма и силна любов, към друго устройство на човешкия живот, на човешкото общество, където ще владее хармония и красота.

Но заедно с този стремеж в творчеството на Микеланджело Антониони все по-властно в по-късните му филми започва да се усеща неверието, че копнежът към друго нравствено устройство на хората и тяхното общество е илюзорен, напразен. Все по-подтискаш става неговият песимизъм. И ако той наистина изхожда в тези си философски позиции от желанието да показва живота такъв, какъвто той действително е, без разкрасяване, без измамни надежди, то той е длъжен да види и реално заложените сили, които могат да променят този изгнил свят, могат да го изведат на друг път, да го доведат до пречистване и спасение.

Но може би тази по-нататъшна крачка Микеланджело Антониони все още не прави, защото този съществуващ идеал не е изкристализирал в художествена идея, в образи, в цяла система на изобразителни похвати. Може би той не желае да достига неузрял до посочването на нещо, което вижда, но не може да го покаже със сила, която е задължителна.

*
* *
*

„Приключението“ — „Нощта“ — „Затъмнението“.

Тези три филма критиките наричат трилогия не защото в тях се проследява съдба на един и същи герой или пък се разгръща повестта за цяла фамилия, а защото една и съща тема получава три различни и същевременно свързани, взаимно обусловени варианти на тълкуване. Именно в тия творби темата, характерна за творчеството на Микеланджело Антониони, темата за трагичното разпадане на интимните отношения между хората, за затварянето им в обречения кръг на самотата е намерила най-ясно и най-ярко отражение. Тук най-сетне изкристализира в почти чист вид философията на изтъкнатия италиански кинорежисьор, тук неговият свят оживява в цялата си неповторимост и стройност, тук самотитността на филмовия израз е най-отчетливо, навнушително налагаща се.

Напразно ще търсим в „Приключението“, „Нощта“ или „Затъмнението“ каквито и да било отстъпки пред занимателността на традиционния сюжет. Тук няма никакви външни сблъсъци между героите. Противоречията са някъде дълбоко, те са като могъщите течения на подводните океански глъбини. А още повече конфликтите са вътре в самите души на героите, в това, което те представляват, когато останат сами със себе си. Драматургия на вътрешни, а не на външни събития — както върно я определя един от критиките на Микеланджело Антониони и продължава: „Едва ли не главен епизод може да стане дългото, мълчаливо бродене на Лидия от „Нощта“ из града, като камерата внимателно фиксира почти случайното, пътните дреболии, защото главното — това като че ли е отсъствието на нещо главно.“

Сюжетът се гради на основата на усещанията, които обземат героите, на техните вътрешни състояния. Може би в най-чист вид Антониониевата драматургична композиция е намерила израз в „Нощта“. Проследяват се по-малко от двадесет и четири часа от съвместния живот на съпругеската двойка Лидия—Джовани. Безкрайно далечни, чужди в своята близост, живещи със смътни влечения към нещо друго, със спомена за това, което не може да се върне — ето с това ни запознава филмът, вмества ни някъде дълбоко в основите на всичко ставащо. И то непрекъснато през гледната точка, през вътрешното самосъзнание ту на единия, ту на другия персонаж.

Като че ли всичко, което се случва с героите, е плод на пълната произволност. За някои тълкуватели на Микеланджело Антониони действията, постъпките на неговите образи са подчинени единствено на случайността. Това се твърди особено за Сандро от „Приключението“, който бърже забравя Анна и изцяло се отдава на обичта си към Клелия, а после пък изневерява и на нея с една случайна, пътуваща проститутка. Същото се отнася и за Джовани от „Нощта“ — склонен леко да се поддаде на ухажванията на нимфоманката от психиатрическата клиника, а после несмущаван от присъствието на жена си, подема флирт с Валентина.

Сандро и Джовани — това са по-сетнешните превъплъщения на Гуидо от „Хроника на една любов“. Същата умора, същата безперспективност, същото разочарование от живота, от света. Те не се стремят към нищо, те не мислят за прехраната, за облеклото, за кариерата — всичко им е осигурено, всичко е в ръцете им. Но сдобили се с това, те не знаят какво още може да им бъде нужно. Те вече нямат цели, нямат идеали, обладани са единствено само от интуитивни пориви. Плуват по течението на живота от увлечение към увлечение, от „приключение“ към „приключение“ (не случайно Микеланджело Антониони така е озаглавил филма си).

Така че случайността на техните постъпки всъщност е мотивирана от нещо, нещо над тях като дух на времето, като съдба на цяло поколение. Умората на ония от поколениято, които през годините на войната са живели с големите идеали за освобождаване, за революция, за преобразяване на обществото, а после постепенно са се примирили с обикновената еснафска обезпеченост...

В своята трилогия Микеланджело Антониони подлага на критика буржоазната нравственост, показва нейния фалш, нейната остарялост, нейното несъобразяване с промените на живота. Нормите на морала отдавна вече не отразяват същинската стойност на отношенията между хората, те по-скоро се явяват пречка за възтържествуването на искреността, отколкото да я облагодетелствуват. Животът върви напред, всичко се изменя, променят се и хората, а нравствеността е чужда на всичко това.

Сам Микеланджело Антониони на една пресконференция в Кан през 1960 година по време на представянето на „Приключението“ заяви: „Днес има много сериозна пропаст между науката, от една страна, изцяло устремена към бъдещето и готовавсеки ден да се откаже от своето минало, ако потози начин тя може да подчини чрез това дори най-малката частица на бъдещето си, и от друга страна, статичния, непреклонен морал, към който човекът, съзнавайки напълно неговата остарялост, въпреки това продължава да се придържа.“

Един морал, който принуждава по силата на своята узаконеност да живеят заедно хора, които не се обичат истински, които са разбрали, че са си чужди. Със самата си същност той подтиква към измамничество, към лицемерие, към неискреност на отделния индивид дори пред самия себе си. Неговите догми така са се загнездили от години в съзнанието на хората, че се предават от поколение на поколение, вкостеняват се, превръщат се в болезнени комплекси, в състояние на нерешителност, на бездействие.

Но въпреки това човек продължава да се придържа към това, което му е втъплено за общоприето, за задължително, за неотменно. Микеланджело Антониони протестира против това примиряване, против тази капитулация. Той призовава към търсенето на изход, на нови нравствени норми. Характерен в това отношение е филмът „Затъмнението“, за който сам създателят му заявява, че неговите герои Витория и Пиеро достигат до „революционен“ изход от кризата, в която са попаднали отношенията им. Върху тяхното съзнание не оказва влияние моралът, те не се съобразяват с неговата демагогия. Щом се обичат — те са заедно. Щом чувствуват, че любовта ги е напуснала, че е била кратковременен опиум — без всякакви ургизения и усложнения, без всякакво съобразяване в така нареченото „обществено мнение“ те се разделят.

Отново самота, отново кръгът на обречеността затваря героите, но Микеланджело Антониони я предпочита пред измамната близост на две тела, които се сливат едно с друго, а душите остават отделени, чужди. Именно до тази кратковременна илюзия, до своеобразната наркоза на еротизма достигат в края на краищата след дългия низ от терзания безкрайно чуждите един на друг Джовани и Лидия във финала на филма „Нощта“. И в тази противоестествена близост това някак животинско съвкупление има нещо безкрайно унижително, противно — Микеланджело Антониони изразява своето отношение към всичко това чрез самата композиция, чрез подчертаването на грозното в двете гърчещи се на земята тела, в ракурса (задан фарт и сетне панорамиране отдалече), който подчертава самотата и духовното опустошение.

„Приключението“ също разкрива безплодността на героите да установят помежду си пълно, истинско духовно общуване. Тук се анализира и осъжда естественото предразположение на човек към самозалъгването, към такова субективно тълкуване на фактите, което му връща усещането на някаква сигурност, за вътрешна опора. Стремещт към близост не позволява на разсъдъка трезво да прецени доколко дълбока и доколко пълноценна е тази близост — има страх от осъзнаването на истината. Със смешния си егоизъм човек предпочита да се залъгва с илюзията, отколкото да се сблъска с усещането за абсолютна празнота.

В това отношение е типичен финалът на „Приключението“: и Сандро, и Клаудия разбират, че това, което съществува между тях, не е голямата, истинската обич, към която се стремят, но все пак те остават заедно. След измяната той се завръща при нея и тя му прощава. Те знаят, че отношенията им съвсем не са такива, каквито би трябвало да бъдат, каквито биха искали да бъдат, но не ги прекъсват, защото ги е страх от пълната самота. Те са слаби личности и не биха могли да я понесат в делничното си битие, лишено от идеали и високи стремежи. Те предпочитат илюзията, макар и така крехка, така измамна, отколкото ужасяващата истина...

Знакът на обречеността висне според Антониони над всяка интимна връзка, над всяка любов. Защото онова, което е наоколо, ражда и предполага тази обреченост. Нужни са промени в дълбоката същност на нещата. Така критиката отива до самите устои на буржоазния свят, на буржоазното общество, до корените, които са прогнили.

Това са безспорно песимистични, мрачни изводи. Но, както с пълно право припомним това на една пресконференция в София през 1965 година големият съветски режисьор Григорий Чухрай, характерът на подобни изводи при един действително честен художник е неизбежен. Защото тези изводи се отнасят за едно общество, което си отива, за една действителност, която е обречена от хода на времето, на историята да загине, за един морал, който е осъден да бъде изживян. И е смешно, нелепо, добави с основание

Чухрай, по силата на някаква чудата инерция на мисленето да изискваме от Антониони оптимизъм и вяра в бъдещето. Обществото, което той изобразява и изследва, няма бъдеще. И силата на творчеството му е именно в това, че той смело и открито казва тази истина.

Тази позиция му коштува много, тя го затруднява в осъществяването на намеренията му, защото не може да се понарави на хората, които финансират постановките му. Но тази позиция е въпрос на гражданска съвест, на морален дълг, на творческа чест. Ето какво споделя в едно интервю сам Антониони: „Не съм сигурен, че откривам най-съществените истини за нашето време и за нашия свят, но поне едно знам — че съм верен на съвестта си, че съм искрен. Аз и в Италия неведнъж съм получавал укори — че виждам лошите, трагичните страни на живота, че не вдъхвам оптимизъм и увереност у хората и т.н. Повече от всичко ненавиждам илюзиите. Всъщност винаги воювам чрез филмите си с тях. Трябва да научим да гледаме на живота реално, да го виждаме такъв, какъвто е. А той е драматичен, той е трагичен, той е несвършен. Когато вместо с илюзии сме въоръжени с трезва мисъл, тогава можем да направим нещо и да го променим, да променим нещо и в себе си. Винаги ще бъда враг на онова кино, което иска да бъде фабрика за розови сънища. Холивуд в това отношение ме смая и възмути — той е един гигантски конвейер за производство на лъжи, на добре опаковани и в разумни дози подслани лъжи. Ето на това кино трябва да се противопоставяме с всички сили.“ (в. „Народна култура“, 1975, бр. 35 от 30 август).

*
* *

Когато през 1964 година се появи „Червената пустиня“, този филм беше посрещнат като симптом на нещо ново, по-различно в творчеството на М. Антониони. Най-напред в него силно впечатление правеше майсторството в използването на цвета, към който след дълга поредица от черно-бели филми режисьорът се беше ориентирал за пръв път. Кракката криеше и известен риск, поради което се очакваше с любопитство. Но тя се уверява в това отношение с истински триумф. И в цветното изображение М. Антониони се изяви с рядка пластическа сила. След Джани ди Венанцо, оператора, с когото бяха работили съвместно в пет филма („Опит за самоубийство“, „Приятелките“, „Викът“, „Нощта“ и „Затъмнението“) и с който се разбираха отлично, сега той имаше зад камерата нов сътрудник — Карло ди Палма. Но промяната наложила се от внезапната смърт на Ди Венанцо, стана без сътресения, защото макар и да се преминаваше от черно-бялата тоналност към колорита, на екрана се съхрани познатата стилистика на Антониони. Това потвърди колко властна, авторитарна фигура е режисьорът и как дори над ярки творци като Ди Венанцо и Ди Палма той налага волята си, приобщава ги към собствената си концепция за изобразителното решение на филма. И в „Червената пустиня“ беше съхранена неповторимата магия на неговите мизансцени, които веднага ни настройват към едно меланхолично усещане за самотата на героите му; и тук се налагаше една странна статика, която тревожно бодва сърцата ни с предчувствието за обреченост и безизходница. Самата материя, самите вещи се изтръгват от елементарната си едноизмеримост и в обектива на камерата добиват нови значения, добиват подтекстова дълбочина, като интересното е това, че тая метаморфоза се извършва без натрапчиви жестове и покани за вникване в нея. Уж иначе всичко си е пак тъй естествено и познато, както в ежедневието, а всъщност е станала промяна, която ни тласка да преоткриваме света и нещата в него. Камерата наблюдава без никакви чудати движения и ракурси явленията и хората, нищо в нея не ни се струва особено, а магията е извършена — от реалния свят се е родил нов, друг свят, художествен свят, светът на Антониони.

При реализацията на „Червената пустиня“ все пак се забелязваше и нещо ново, въпреки иначе съхранената като цялост познатата стилистика. Тук не наблюдавахме просто едно оцветяване на изображението, едно колоритно проявяване на света на Антониони. И режисурата, и камерата на Ди Палма не останаха безразлични към скритата сила на цветовете, към техния вътрешен смислов и емоционален пълнеж, към техния интензивитет, който изостря или успокоява възприятията. В тази област Антониони се оказва до такава степен веш и сигурен, с толкова органично чувство за най-тънките нюанси в цветовете и в колоритните хармонии и дисонанси, за синхрона между живописни внушения и емоционални състояния, че неслучайно се намериха критици, които твърдяха за навлизането му в нова епоха, в „епохата на цвета“ и че във филмите си той повече от всичко друго е живописец, а след това всичко останало. Анджей Браун например писа в полското списание „Кино“, че „киноизкуството тук се изравнява с голямата живопис“ и че очарованието на цветовете по сила може да се сравнява само с „болезнената чувствителност на Ван Гог“.

Аз лично намирам за недотам уместно това разчленяване на изкуството на Антониони, това поставяне на ограничителни знаци докде се разпростира литературата, докде живописата и т.н. Наистина, в „Червената пустиня“ при първата си среща с цвета

той плати данък на едно увлечение по живописните ефекти (известно е, че тук той прибягва дори до това да „уплътнява“ зеленото на дърветата, да подсилва реалния цвят на много предмети, за да постигне желания контраст или хармония), ала все пак филмът и тогава, и днес има върху нас специфичното въздействие на творба на филмското изкуство. Цялата колоритна гама на произведението, неговото цялостно пластическо решение е в подчинение на киното, за което и преди това се е борил Антониони и което той защитава и тук. Отделните „атракционни“ с цвята не могат да заменят впечатлението за последователност в стилистиката му.

Заради цвета някои тълкуватели не веднага забелязаха нещо друго ново и различно в „Червената пустиня“, което им се разкри със закъснение, при повторно връщане към филма, при възприемането му като брънка от цяла верига, последвана от „Фотоувеличение“, „Забрийски пойнт“ и „Професия — репортьор“.

В „Червената пустиня“ можем действително да открием продължение на основните теми, които се разработват в предходните филми на М. Антониони, но заедно с това те се изваждат от пръстена на строго интимните, строго личните взаимоотношения и се проецират на по-широк социален план, в тях е привнесено нещо по-епично, по-машабно. Тук вече обществото не присъства само като контекст, като фон, като смътно обкръжение, а то има твърде конкретно материално възплъщение. Главната героиня Джулиана, която след прекарано тежко нервно заболяване търси спасение от самотата си в общуването с широкия свят, попада в нов конфликт — този път тя не с човешките индивиди не може да намери общ език, а не е в състояние да се приспособи и към студения, отвращаващ я свят на материалното, на свръхмодерното, на сътвореното от техниката. Някога при подобни драми човек е дирел и в немалко случаи е намирал изход в общуване с природата, а ето че вече и той е поставен под въпрос в обществото на технизираната буржоазия. До тази природа не може да се отиде, тя е скрита зад купища железарии и разядени от ръждата мъртви кораби, зад отровно-жълти химически газове и зловонни изпарения на замърсени води. И животът, и природата са обречени на гибел в този свят на мъртва техника и на похабени морални ценности, на нравствени закони, които са изостанали далеч зад развитието на чувствата и съзнанието на хората.

Филмът носи в себе си и ставащата все по-актуална тема за съхранение на природата, за защитата ѝ от отровите на цивилизацията, но това е всъщност второстепенна тема. И тя се появява не самостоятелно, а за да подсили драматизма на основната тема — за отживялата времето си буржоазна морална система, която задушава човешкия порив към щастие.

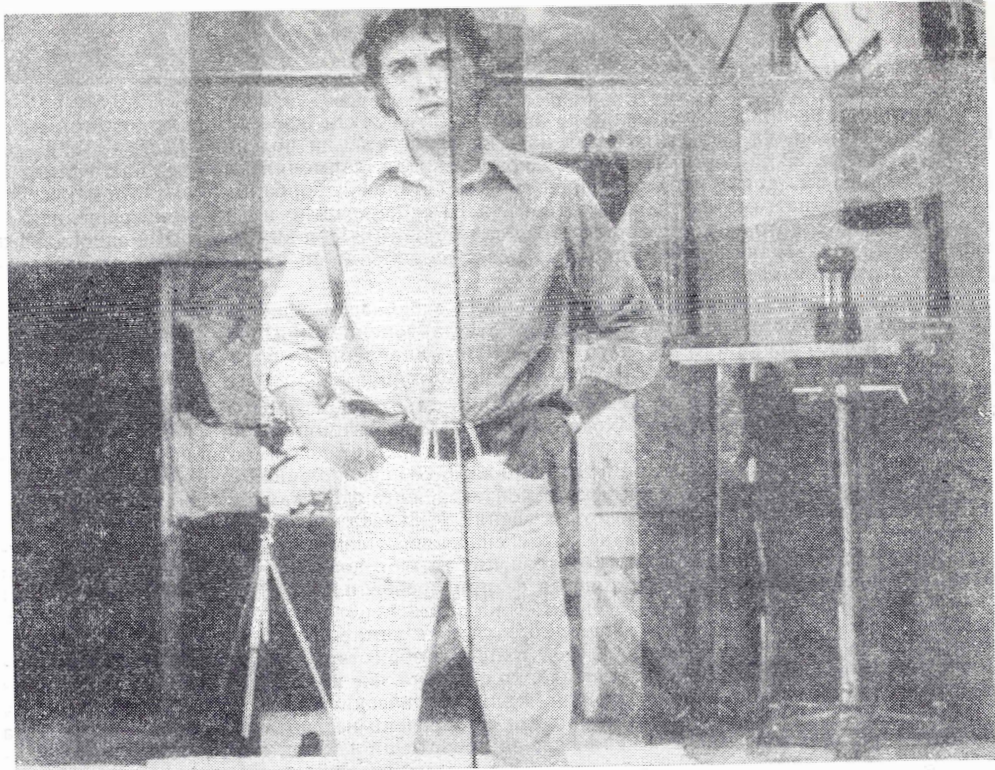
Симптомите на нови търсения, на ориентация в по-различна насока, проличали в „Червената пустиня“, намират потвърждение в следващите произведения на Антониони. Появяват се нови теми и проблеми, нови герои — като душевност, като социална принадлежност, като възраст дори. Променя се и средата — тези филми до един са реализирани вече във Италия, далеч от действителността, която той най-добре познава, тъй като е роден и израснал сред нея.

В Англия той заснима „Фотоувеличение“ (1967 г.). В боравенето с цветното изображение Антониони е все така виртуозен майстор, но вече преодолял нервното напрежение на първия опит и първите изкушения, вече по-зрял, по-спокоен, вътрешно по-сигурен.

Главният герой Томас е млад човек, по професия фотограф. Той е енергичен и действително за разлика от предишния персонаж на Антониони. Не го измъчват никакви духовни проблеми, намира се в добро физическо и психическо здраве. Доволен е от себе си и с удовлетвение върши работата си, която наистина е едно изкуство, към което видимо и сам режисьорът изпитва пиетет и го представя с респект и симпатия.

Но ето че в тази толкова непривична за филм на Антониони атмосфера на сигурност и ведрина се намесва съмнението, надвесва се сянката на скепсиса. Той идва у Томас, а сетне и у нас, зрителите, след едно случайно откритие, поднесено от фотографската лента. Живеещ и фиксиращ света с обективистично безразличие, с наслада само на цветовете и динамиката, Томас изведнъж открива, че неговия обектив е запечатал завинаги убийство, престъпление. При увеличаване на детайлите става съвсем ясно, че заснетата идилична сцена в парка е прикритие на хладнокръвно замислено и вече извършено убийство. Откритието застава Томас да се втурне по следите на веществените доказателства и те потвърждават тезата му. Но непредпазливостта му е забелязана от престъпниците и те методично и хитро заличават следите си. На края е унищожена дори и лентата. И уж нещо се е случило, а вече с нищо не може да се докаже това. Няма доказателства и животът си продължава по старому, за да доведе младия Томас до примирение.

Някои изтъкуваха филма в светлината на философията на агностицизма, в която светлина се тълкува и новелата на Хулио Кортасар, по която е направен сценарият. Не може да се отрече, че подобно внушение за непознаваемостта на света, за това, че той ни се изпълзва, че не се подава на анализ и на достигане до истинската му мъдрост, до дъл-



„Фотоувеличение“

боките му истини присъства във „Фотоувеличение“. Но мисля, че е прав и Алберто Моравия, който пръв още в беседа със самия режисьор за „Л' Еспресо“, а и сетне с рецензия за филма, тласна тълкуванията в по-друга, по-различна насока. Той видя в тази творба на Антониони и неговия скрит гняв срещу апатията и безразличието на западното младо поколение, срещу нежеланието му да вземе бойка и категорична позиция, да защитава нещо, да отхвърля нещо. Енергията на Томас се проявява само в първия момент, само под напора на емоционалното възбуждение, а и под влияние на чисто професионалния нюх към хазартното, към сензационното, към приключенското. После, когато светът вече започва да му се разкрива по-пълно и по-дълбоко, да му показва трагичните и престъпните си страни и когато тъкмо с това трябва да предизвика гражданската действеност и непримиримост на Томас, той става по-пасивен, бяга от ангажираност чрез разсейване посредством интимни общувания и в края на краищата въобще вдига бялото знаме на примирието и на капитулацията. Странен е цинизмът му да се отдаде всеотдайно на любовната игра, на удоволствието от допира на две тела именно само миг след като е прозрял същността на едно престъпление, след като е вникнал в тайната на едно коварно и хитро осъществено убийство.

И Томас, както почти всички герои от филмите на Антониони, не е толкова индивидуално-неповторима личност, колкото определен психо-емоционален тип, олицетворение на конкретна социална среда, на вид душевност и поведение, изразяващи дадено време. В нашето съзнание персонажът на такива негови филми като „Приключението“, „Затъмнението“ и „Нощта“ се слива в една обща представа, размиват се чертите на личностно-характерното, на половата обособеност дори и се налага типът на неспокойната, мятаната се, неудовлетворена човешка душа, която напразно търси щастие и разбирателство в едно общество на филшови морални ценности, на пропукана нравствена система, на икономически илюзии. До голяма степен в този тип герой е проектирана и личността на самия Антониони, на художника и гражданина с тревожна съвест, с остро усещане за драмата и трагизма на света, в който живее и който е обречен да загине. Оттук е и особеният тон на съкровена изповедност, на интимна съпричастност, който доминира в тези откровени до болезненост произведения.

В показването на Томас обаче личи дистанцираност, личи едно по-обективно анализиране на душевността му. Тук не бихме могли да кажем, че чрез него се самоизразява и самият Антониони. Този герой е от друго поколение, което е формирано под влиянието

на други социални и нравствени фактори. Националността не е от особено значение — тя твърде условно присъства във „Фотоувеличение“, макар инак английската действителност да е разкрита не в някакъв безличен, конвенционален план, а да е твърде конкретна и твърде колоритна. Но Томас вместо млад англичанин би могъл да бъде млад французин или млад италианец, това не би променило същността на проблема във филма. Защото в негово лице Антониони визира онази част от младото поколение на Запад, която се бои да се обвърже с определена гражданска платформа, която не иска да бъде ангажирана с ясни позиции и ясни цели в социалното развитие. Сами по себе си тези млади хора, произлизащи от най-широките буржоазни среди, може би не са лоши, не са чужди на благородни пориви и честни амбиции, но всичко се изпарява като дим в момента, когато трябва да се поеме лична отговорност, когато трябва да се действа конкретно и решително. Оказва се, че дори пред лицето на злото, на престъпното насилие, което ги възмущава, те не са способни на противодействие. Този цинизъм е опасен, той свидетелства за нравствена опустошеност и именно в тази насока са отправени гневът и скритото вътрешно недоволство на Антониони във филма. Тук се съдържа и предупреждение, което наистина, както във всички негови творби, не е изразено пряко, не е формулирано в декларация, но органично произтича от цялата структура на произведението. Някои събития, които станаха на Запад наскоро след появяването на „Фотоувеличение“, потвърдиха реалността на предупрежденията — оказа се, че след пушilkата и фойерверките някои младежки кръгове не са способни да защитават позициите и идеалите си (доколкото въобще ги имат!), че бунтът им е заради самия бунт и заради ефективността, а не в името на конструктивни цели, че твърде лесно е да се сломи тяхната решителност и в редиците им да се всее анархия и обкръване.

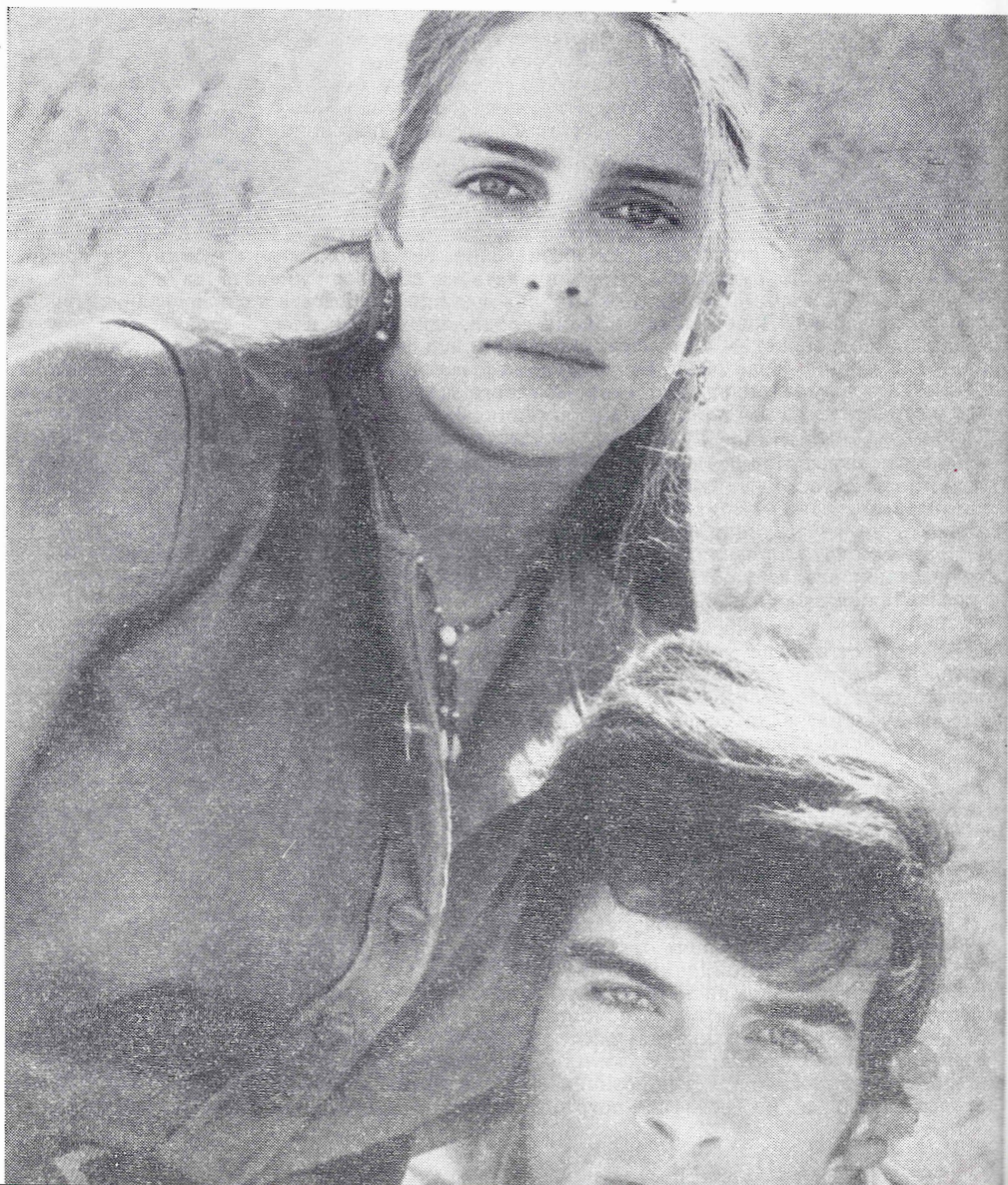
Младото поколение на Запада продължи да занимава съзнанието на Антониони и в неговия следващ филм „Забрийски пойнт“ (1970 г.). След Англия тук действително се пренесе в Съединените американски щати. И тук отсъствуват личностните психологически характеристики, вътрешните мотиви на индивидуално-неповторимото. Марк и Дария са чисто и просто номинални обозначения, без нищо повече по линия на конкретизирането им като душевност. Дори имената са всъщност имената на изпълнителите (Марк Фречет и Дария Хелприн), което пак идва да ни подсети за подчертаната условност на персонажа. Просто това са двама млади, една биологическа двойка. Тук е интересна една подробност — в процеса на работата над филма главните изпълнители се влюбиха един в друг. Това обаче не се понаряло на Антониони, тъй като той се боял, че прекалената наелектризираност на общуването ще внесе повече индивидуални нюанси, отколкото е нужно за една условна история. И според собственото му признание — тъкмо от това по време на снимките предпазвал младите актьори . . .

В едно друго отношение обаче филмът съзнателно избягва условността и дириредна конкретност — това е средата, в която действуват героите, това е американската действителност. В разговор на Алберто Моравия с Антониони (те двамата често са публични събеседници, поради явния духовен афинитет помежду им) режисьорът направи следното признание: „Ако „Фотоувеличение“ можеше да се разиграва навсякъде, то „Забрийски пойнт“ е филм за Америка. Америка е действителният герой на филма. Личностите са само предлог.“

Личностите и тук носят характерния за творчеството на Антониони проблем за неприспособимостта, за неумението им да се адаптират към морала на западното общество. Но онези симптоми на нещо различно и ново, което се забелязва в „Червената пустиня“ и които свидетелстваха за опит основната тема да не се затваря само вътре в интимните общувания, а да се проектира на по-широк социален план, тук вече се открояват като ясно изразена авторска линия. В „Забрийски пойнт“ младото поколение, което се олицетворява от студентите Марк и Дария не само в някакъв абстрактен план, не може да се приспособи към околната действителност, но то не иска, то съзнателно не желае адаптацията. И Антониони разкрива с какво именно не се примиряват, срещу какво се бунтуват и го отричат. Те не могат да приемат Америка на насилието, на консуматорската стихия, на расизма и полицейския произвол, на експлоатацията и социалното неравенство. И всичко това оживява на екрана, оживяват студентските бунтове и манифестациите срещу войната във Виетнам и гоненията на негрите, оживяват скъсаните старци от бидонвилите около големите магистрали, оживяват престрелките с полицията, пороят от удари с палки върху беззащитни хора и т.н. За пръв път във филм на Антониони започва да се чувства злост и ожесточеност, за пръв път камерата с повишена възбудимост, с острота разкрива една действителност, която очевидно заедно с героите на творбата не приема и сам режисьорът. От по-сетнешни изявления и статии ние научихме за неговото възмущение от жестоките нрави на тази страна и за симпатиите му към младежта, която иска да промени социалния строй, но и без тези директни присъди позицията му във филма е ясна. Той отрича тая Америка на насилието и на еснафско-потребителското благополучие, на лъжедемократията,

821 която всъщност индивидът е лишен от право на свобода. Той минира мит, поддържан от Холивуд, и това не можеше да не предизвика гнева на официалните власти, на продажния печат в САЩ. Не случайно върху „Забрийски пойнт“ се нахвърлиха с обидни епитети, ругатни се посипаха и по адрес на самия Антониони, като се достигна дори дотам, че в едно шовинистично списание се появи подканата „Този кучи син трябва да се застреля!“ . . . Обвиниха го, че подстрекава американската младеж към бунт, че във филма е филшифицирал реалността, че е провокирал студентска стачка, за да я заснеме. А той всъщност беше инсталирал камерата пред един от университетите в град Сакраменто и ежедневието не закъсня да му предложи онова, което му беше необходимо. Защото във филма той не търсеше да покаже никакви изключения, а делника на Америка, типичното за нея.

„Забрийски пойнт“



Във финала на „Забрийски псйт“, след убийството на Марк, което е показано на екрана с цялата садистична вакханалия, присъща на „блюстителите на реда“, неговата приятелка Дария отправя поглед, изпълнен с омраза и възмущение, към вилата на милионерите, към нейния лукс и блясък. И от този поглед, съдържащ страшна съкрушителна сила, вилата се пръсва, става на огън и дим. Във въздуха летят остатъци от разкошни предмети, от символи на потребителското благополучие.

И още веднъж Дария отправя поглед, и още веднъж избухва вилата в огнено кълбо. И пак. И пак. Някакво облекчение, някакво морално възмездие се съдържа в това възпламеняване, в това унищожение на един ненавистен свят.

Повторението на тези така пределно наситени със символична мащабност кадри в известен смисъл е тактически ход на Антониони, който не без доза ирония отговори на обвиненията, че искал да призове към взривяване на Америка с обяснението, че това е само в главата на Дария и след мрачния салют действието продължава.

Да, има още няколко кадъра и чак тогава идва краят на филма. Но те почти веднага избледняват в съзнанието ни, а остава със символичната си сила взривът, в който е кондензирана всъщност и позицията на главните герои, а и на самия Антониони. Длъжен да се съобразява с волята на продуцентите и с цензурата, той даде ироничните си разяснения, ала след като филмът вече тръгна по екраните, довери в едно интервю следната мисъл: „Винаги изобличават насилието на угнетените, а никога — на угнетителите. Очевидно е, че първото се явява само следствие на второто. Не можеш да промениш нито страната, нито обществото без взрив. Има неща в този свят, които не са устроени, както трябва. И може би — единственото решение е да се вдигне във въздуха всичко?“ (цитирано според А. Зоркий, „И се огледаха с гняв . . .“, сп. „Изкуство кино“, 1971, кн. 12, с. 131).

В множеството коментари за „Забрийски пойнт“, появили след показването му в различни страни, често се коментира и това, че Антониони се стреми да намери изход за младите си герои в областта на личната свобода, на интимните взаимоотношения. Наистина, те бягат от града, от хората, от обществото и отиват в далечната пустиня, в слънчевите дюни, в спасителната точка „Забрийски пойнт“. И тук се любят, като кадрите с тяхната полова близост постепенно се запълват и с други любещи се млади двойки. Всичко това е показано на екрана в съпровод на странно-тържествена музика, показано е с монументална епичност, без никаква еротика, а като велико тайнство, като симфония на природата.

Но заедно с това тези ключови кадри имат и някакво студено излъчване — с тази синьо-сива тоналност, а и с космически голата бездънност на изображението. Като че ли още в материализирането на една своя идея и авторът на филма, а и неговите герои започват да създават илюзорността на надеждата, че близостта на телата ще запълни липсата на всичко останало. Тази сцена в пустинята така и не се превръща в тържество на живота, а в нея има нещо отблъскващо, неестествено. И достигнали до тази кулминация, до осъществяване на желанията си, на целта си, младите герои неслучайно потеглят обратно. Интуитивно може би, но те вече знаят, че вън от обществото, вън от драмите и проблемите му, не биха могли да съществуват. Без връзките с него те не биха били хора, не биха се радвали на човешка топлина, на човешка обич, на човешко разбиране и съчувствие. И те се връщат назад, за да се стигне на края до кадрите с възпламеняването на милионерската вила, до взрива, който вдига във въздуха обществото на консумацията. Значи, там, в промяната на социалния ред, в замяната на старото с нещо друго, ново, различно, е отговорът на всички въпроси. Перспектива наистина няма, но е налице категорична присъда — ако не над цялата обществена система, то поне над оная Америка на „благополучието“, която толкова широко е рекламирана и възвеличавана.

„Професия — репортьор“ (1974 г.) е най-последната творба на Микеланджело Антониони. Тя се появи след документалния му филм за Китай, който пробуди гнева пък на други официални власти — на маоистите от Пекин. „Аз не можех да си крия душата, да изопачавам истината — казва в едно интервю Антониони — само защото съм гост! Видях неща, които не мога да приема, които ме тревожат и възмущават, и мой дълг беше да изразя убежденията си.“

„Професия — репортьор“ още по-силно затвърдява впечатленията, че Антониони излиза от сферата на „анатомията на самотата“, от анализа на отчуждеността и търси по-конкретни, по-ясни връзки със съвременната действителност, дори с политическите възмущения на епохата. След „Забрийски пойнт“ и тук той не е само наблюдател и регистратор, а страна, макар и да избягва пряката ангажираност, публицистическата намеса, а предпочита внушенията на дискретността. Промени има и в сюжетната структура на филмовото действие, което след като в предишната творба се отличаваше с известна авантюристична нишка (полицията преследва Марк и той бяга от нея), тук, в „Професия — репортьор“, се характеризира с елементи на трилъра (това се отбелязва от много критици, като например Гордън Гау, публикувал рецензия във „Филмз енд филминг“,



„Професия — репортьор“

Ричърд Руд, автор на отзив в „Сайт енд саунд“ и др.). Разбира се, както „Забрийски пойнт“, така и сега „Професия—репортьор“ не биха могли да бъдат примамка за онази част от публиката, която се задоволява само с проследяване на интригата, тъй като Антониони се интересува от криминалния или от сензационно-тайнствения момент (променената самоличност на репортьора Лок) единствено като повод, за да навлезе в сериозна нравствена и философска проблематика, ала все пак трябва да се отбележи, че колкото повече филмите му излизат вън от пръстена на камерното и се наситят с тревожното дишане на епохата ни, толкова повече и атракционност, повече зрелищност се

наблюдава в тях. Вече действието не е разрито и неясно като зад стъкло на аквариум, както остроумно се беше изразил съветският критик Вл. Матусевич, а в него има повече страст, повече динамика, повече пълнокръвен живот. Стилизацията и сега присъства във филмовото изображение, но тя е по-близо до натурата, до автентичността. Освен това ако преди Антониони съумяваше да вложи в наглед най-обикновения кадър от интимното общуване между героите и много прозрения за вътрешния им мир, то сега насища с обществен контекст пак инак такива наглед обикновени мигове от поведението на образите. Пластическата му виртуозност в „Професия — репортьор“ ще ни смае действително със станалия вече знаменит финал на филма, с триста шестдест градуса завъртане на камерата около оста си и „провирането“ ѝ отвъд решетката на хотелската стая (и от всичко това ние няма да изпаднам в шок на техническото постижение, а ще почувствуваме полъх на смъртта, ще се докоснем до онова Нищо, което променя целия ред на нещата!), но аз искам да обърна внимание и на виртуозността му в други, „редови“ кадри. Да си припомним например началото, с лутането на белия човек из африканската пустиня, със страшното усещане за самота в селото и в задушния хотел. След тези кадри ние не се нуждаем от никакви обяснения за отношението на черните от Африка към белите, за недоверието им към ония, които са ги лъгали и пак могат да ги лъжат . . .

Има вече не едно и две тълкувания на „Професия — репортьор“, на идеята, вложена от Антониони в този филм и в съдбата на Лок, който решава да промени документите си за самоличност и да заживее друг живот, но в края на краищата достига до безизхода, до гибел. Всъщност, естествено е да има различни трактовки, защото и тази творба на големия режисьор, дори тя може би повече от всички други негови работи е многопластова, сложна, не се поддава на елементарен и еднопосочен прочит. Вероятно всеки зрител вниква във филма по-дълбоко или по-повърхностно, в една или в друга насока в зависимост от човешкия и интелектуалния си опит, от културата си, от подготвеността си за възприемане на света на Антониони. За мен специално това е филм за трагедията на неангажираността в нашия свят. Ангажираност, разбирана в по-широк аспект — и в гражданско-политически смисъл, и като ангажираност и чувство за отговорност към най-близките хора. От всичко това, което ни свързва с другите, което е отношение и дълг към времето ни, ние не можем да избягаме, не можем да се спасим. Още в мига, в който Лок решава да вземе паспорта на починалия от инфаркт търговец на оръжие Робертсън и по този начин да се разтовари от бремето на десетките си професионални и лични ангажименти, той всъщност вече е мъртъв. Смъртта наистина идва едва на края на филма, но той през цялото време я очаква, той се подготвя за нея, той е примирен. Защото малко след фаталния избор да промени самоличността си създава, че късайки връзките със света, къса всъщност връзките си с живота.

Голямо достойнство на филма е това, че този централен проблем е проектиран не в някакъв абстрактен, отвлечен план, а че се появяват кадри, които ни заставят да асоциираме с конкретни политически събития на времето ни. Диктаторският режим в Африка и разстреляна черните патриоти определено насочват вниманието ни към необходимостта да схващаме ангажираността съвсем определено и ясно, в твърде „заземени“ параметри.

„Забриятски поинт“ и „Професия — репортьор“ потвърждават очевидната еволюция на Микеланджело Антониони, ориентацията му към създаване на едно кино, което е с по-определени социални позиции и с по-категорична гражданска ангажираност. В неговите филми вече има повече страст и възмущение, повече пулсиращ, неспокоен живот. Той и сега владее магьосническия дар да превръща и най-незначителните битови детайли в художествен образ, да пресътворява наново света и да ни го показва на екрана, така че да го преоткриваме в непознати значения, но все повече това преоткриване не е в името на тъжната констатация, а в името на действието, на необходимостта да променяме света и да го правим по-съвършен. Наистина, идеалите на преустройството, на революционното преобразяване не са проникнали в същността на Антониони като мислител и художник, той не би могъл да предложи смела платформа за бъдещето, ала все пак, като произнася присъдите си над света на старото — той хвърля мост и към бъдещето.

АТАНАС СВИЛЕНОВ

Кино и литература

АЛБЕРТ КОЕН

В края на април т.г. в гр.Милано се проведе традиционната ежегодна среща на кинокритиката, организирана от ФИПРЕССИ. Тези срещи, които имат вече зад себе си близо 15-годишна история, се посвещават на обсъждането на важни теоретически въпроси на киноизкуството и кинокритиката, на обобщаването на явления и тенденции в световното кино. Както е известно, сериозната кинокритика не се задоволява само с това да анализира текущата филмова продукция, но се стреми още и да улови и осмисли онези по-общи процеси, които си пробиват път във филмовото творчество на различните етапи от неговото развитие както в отделните страни, така и в международен мащаб. На срещите в Милано се прави опит да се съчетаят тези две равнища на обобщението — национално и международно, — за да се хвърли по-многогранна светлина върху обсъждания проблем.

Темата на тазгодишната среща бе: „Кино и литература“. Общо е мнението, че това е един кардинален въпрос за филмовото изкуство, че цялата практика на световното кино непрекъснато ни поставя пред проблема за взаимоотношенията му с литературата. Още в подготовителните тезиси за дискусията, като се изтъква това голямо значение на проблема, се поставяха някои възлови въпроси, на които обсъждането би трябвало да даде отговор, като например в каква степен литературата е наложила на киното своя тематичен регистър, какво е било влиянието на литературните структури върху филмовия език — послужило ли е за неговото обогатяване или е било спирачка за развитието му и, с една дума, каква е равностметката, по-специално в 70-те години на нашия век, на връзката кино — литература. Посочваше се, че отговорите на всички тези въпроси се определят в значителна степен от специфичните

условия, съществуващи в различните национални кинематографии, поради което всяко усилие за някакво обобщение предполага съпоставка на техният опит.

И наистина, обсъждането протече под знака на една такава съпоставка. Към встъпителния общотeorетически доклад на италианския критик Лино Мичике бяха изнесени кратки съдоклади за белгийското, съветското, западногерманското, американското, полското, японското, румънското, египетското и българското кино. По този начин проблемът бе проектиран върху доста широк „екран“ и ако дискусиата не стигна до някакви по-общи изводи (тя и нямаше тази цел), то в нея бе извършена ценна размяна на наблюдения и идеи.

В доклада си Лино Мичике хвърли поглед както върху различни схващания за взаимоотношения между кино и литература, така и върху практиката на тези взаимоотношения в историята на световното кино. Той вижда четири равнища, на които се разгръщат тези връзки: а) общокултурно влияние на литературата върху киното и обратно; б) екранизации на литературни произведения и обратно — извличане на литературни произведения от някои филми; в) сценарият като „писан“ проект на филма; г) диалогът (а в немия филм — надписите) като специфично „литературен“ компонент на филма. Според Мичике всички тези връзки конвергират в основния проблем за семиологичните разлики и прилики между писмено-говоримия език и кинематографичния език, на които той в своя доклад отдели значително място. По-нататък той се спря най-вече на главната допирна точка между киното и литературата — разказвателното начало, — проследи исторически практиката на киното в това направление, разгледа спецификата на киноразказа, спря се върху екранизациите на литературни произведения (чрез които филмът става отражение не пряко на живота, а на друго отражение, т.е. на книгата), разви мисли за характера и функцията на киносценария, за диалога и т.н. Трябва да се отбележи, че както в теоретическите разсъждения, така и в историческите справки, докладчикът често се обръщаше и към теорията и практиката на съветското кино, особено от 20-те и 30-те години, подчертавайки тяхното значение за развитието на световното кино изобщо. За заключение на своя обширен доклад Мичике избра една неотдавнашна формула на Чезаре Дзаватини, който, запитан за отношенията между киното и литературата, отговори: „Това са два бряга“, т.е. два паралелни, но различни начина да се наблюдава същата река на живота.

В съдокладите, както вече споменах, беше анализиран конкретният опит на редица национални кинематографии в отношенията им към съответните национални литератури. Съветският критик Вл. Баскаков разгледа богатата практика на съветското кино в екранизирането на класически и съвременни литературни творби, изтъквайки основните творчески проблеми, които се поставят пред кинематографистите в тези случаи, като напр. верността към оригинала и свободата при творческото му претворяване, съвременния „прочит“ и др. От другите съдоклади пролича, че навсякъде киното се обръща към произведенията на литературата, но това става в различна степен и по различен начин. Комерческото кино на Запад например търси преди всичко нашумелите романи, търговските бестселъри, и се стреми да използва тяхната популярност, без да се смущава от техните ниски понякога идейно-художествени качества — такова е положението донякъде в ГФР, където в първите следвоенни години, пък отчасти и сега, на киното се гледа преди всичко като на търговски артикул за широката маса, докато литературата (добрата, естествено) е разглеждана като изтънчена храна за интелектуалния елит. Много интересно и специфично е положението в японското кино с не-

говата практика да се обръща не само към произведенията на фолклора и националната литература, но и към творби на световната (и особено руската класическа) литература, които съответно се „японизират“. В американското кино, според Джоузеф Кърли, напоследък за забелязва стремеж киното да скъса със стилистичните влияния и ограничения, които литературата дълго е упражнявала върху него, но това не му се удава лесно; той разгледа по-специално връзките на киното и литературата в двата най-популярни жанра — детектива и уестърна. Румънският критик Мирча Александреску, разглеждайки положението в румънската кинематография, сподели интресното наблюдение, че понякога от по-слаби литературни произведения се правят силни филми, може би защото режисьорите се чувствуват по-свободни спрямо първоизточниците, докато големите литературни творби ги респектират и сковават.

В своето съдържателно изказване президентът на ФИПРЕССИ, полският критик Болеслав Михалек, обърна внимание на различията в положението на киното в контекста на националната култура. Той изтъкна, че в източно-европейските страни литературата винаги е била доминиращият елемент на националната култура, тя е лансирала и лансира главните идеи на времето. Киното по своята природа има тенденцията да реагира бързо и затова повърхностно (журналистически, добави Михалек) на явленията и проблемите; литературата ги изследва по-дълбоко и главно благодарение на нея киното в нашите страни се обогатява и с по-значителна проблематика, и с по-задълбочен подход в нейното интерпретиране.

Подобни изводи бяха направени и в съдоклада за българското кино, изнесен от пишещия тези редове. Изтъкнато бе, че в последните години нашето кино се обръща все по-често към по-ярките произведения на съвременната ни литература, в които се третираат важни обществени и нравствени проблеми и живеят значителни човешки образи: от литературата преди всичко дойде филмовият цикъл за така наречената миграция, оттам дойдоха и редица филми, разглеждащи някои явления на дребнобуржоазния манталитет и потребителската стихия в нашето общество и др. Посочено бе също така, че влиянието на литературата върху нашето кино не е само в сферата на проблематиката и социалното мислене, но и в сферата на езика: прозата на Радичков, Хайтов, Мишев и др. подтикна филмовите творци да търсят и намират онзи филмов език, който най-адекватно би предал специфичната поетика на всеки един от тези автори. В съдоклада бяха изказани и редица мисли относно самостоятелната стойност на филмовите творби, изградени върху литературни произведения, относно характера и функцията на литературния сценарий и др.

Както вече посочих в началото, дискусиата нямаше за цел да стигне до някакви общи изводи. Но размяната на информация и идеи, както и сблъсъкът на някои противоположни гледища, показва, че проблемът кино—литература е много богат и сложен и той заслужава да бъде предмет на задълбочена теоретическа разработка от кинознанието в различните страни.



Гръцкото кино през 1976 г. през погледа на неговия най-значителен режисьор Тео Ангелопулос

Считам филма „Пътуващ театър“ за най-значителния филм, показан през 1975 г. Това произведение свързва пластическата точност с интелектуалната и политическата честност, позволявайки да се открие един къс от съвременната гръцка история, която много европейци отричат или чисто и просто не познават. Неговият режисьор ТЕО АНГЕЛОПУЛОС е роден в Атина през 1936 г. Завършва право и след това учи ИДЕК. Той е кинокритик в ежедневника „Алаги“ от 1964 г до 1967 г., а също така и актьор и продуцент на няколко филма.

— *Защо филма Ви не представи Гърция на официалното състезание в Кан през 1975 г.?*

— Правителството не пожела. Това решение раздели общественото мнение на две. Във всеки случай с отказа да бъде официално изпратен в Кан на филма бе направена една чудовищна реклама.

— *Какво беше според Вас състоянието на гръцкото кино преди новия режим?*

— Като казвате „преди новия режим“, Вие имате пред вид „по време на диктатурата“. По това време гръцкото кино беше много болно и почти не съществуваше: много филми бяха произвеждани, а от тях преминаваха границата, за да отидат в чужбина, само един или два филма.

— *Съществуваше все пак доста изявено производство на развлекателни, еротични филми. Единствено за износ ли беше предназначено това производство?*

— Преди гръцкото кино наистина произвеждаше много филми (100—120 за година), чисто развлекателни филми, мелодрами, комедии и др. Но от известно време насам и предимно с развитието на телевизията посещаемостта на кината се понижи така ужасяващо, че това предизвика снижаването на производството. От 100 филма се слезе на 50 и от 50 на 20, а сега се произвеждат само десетина филма годишно, от които 8 са еротични.

— *Предишният Ви филм „Дните на 36-а“ беше създаден при режима на диктатурата: това ли е причината, поради която Вие използвате метафоричен език?*

— По време на диктатурата аз няхах възможност да говоря открито; тогава важните неща се казваха зад кулисите или шепнешком, но този, който е разбрал, че филмът е правен по време на диктатурата, е осъзнал също така, че друг начин за действие нямаше; прочее, това създава един много особен език.

Темата на филма беше „дните на 36-а“ — това са дните, които предхождаха диктатурата, наложена от генерал Метаксас в Гърция на 4 август 1936 г. с подкрепа, идваща от големия капитал и от чужбина.

Автентичната „криминална случка“, която е начална точка на интригата на филма (един затворник взема за заложник депутата, дошъл да го посети в затвора), служи за катализатор на различните съществуващи сили и разкрива пътя, по който идват страхът, полицейската държава, фашизмът.

— *Това е един „труден филм“ не само поради намеренията си, които вероятно са много ясни за един грък. Но за чужденеца използваният език както и артикулацията на филма водят до един тип доста трудно кино. Това Ваше желание ли беше или стана Ваше задължение да се изразявате по този начин, за да може филмът да излезе?*

— Имайки пред вид положението, аз не можех да говоря директно за това, за което трябва да се говори във филма. Това постигах по заобиколни пътища, чрез актьорите или чрез паузите; актьори, стоящи зад вратите, паузи, наситени със смисъл, това естествено ставаше все по-трудно за разбиране. Освен това доста забавеният език и почерк съдействуваха още повече за затрудняването на зрителското възприятие. Ако правех този филм днес, не бих го направил така труден.

— *„Пътуващ театър“ е до известна степен продължение на „Дните на 36-а“ — филм, който говореше за събитията от 36-а година, докато последният Ви филм тръгва от този момент на историята, за да достигне до един по-късен период. Този филм беше ли предвиждан като продължение на първия?*

— Да, смятам, че гръцката история от катастрофата в Мала Азия насам, от 1922 г до 1952 г., е един изключителен период. И ключът, за да се разбере сегашното политическо положение, се намира в този период, в неговата история, в неговата политика, в неговите политически условия и пр.

— *Какво е било Вашето намерение — да направите преди всичко един филм за историята, дори възприемащ се на няколко нива, да тръгнете от отминалата история, за да извлечете някакъв морал или един исторически размисъл за настоящето и бъдещето?*

— Да, наистина съм тръгнал от историята. Това означава, че съм обхванал събитията между 1939 г. и 1952 г. Но тъй като аз тръгнах от една театрална трупa, която пътува из Гърция, ми се удаде възможността да направя и едно пътуване в пространството и във времето. Така филмът функционира на две нива: театралната сцена и политическата сцена, между които се установява един вид диалог. Много често едната насилва другата и театралната сцена се превръща в политическа и обратното. Впрочем, както вие сте го видели и във филма, реалното пространство се възприема понякога като театрална сцена.

— Това е много ясно изразено в боевете, както и в преместванията от едно място на друго в някои сцени, но филмът показва също така по един доста ясен начин индивида, смазан от режима на диктатурата. Това беше ли за Вас също така един важен елемент?

— Разбира се, това е една серия от окупации, започващи най-напред с окупация във вътрешността, после немска, английска, американска окупация, дори ако това е една т. нар. приятелска окупация.

— Семейството на комедиантите наново изживява историята на Атридите — то едно първо отнасяне към гръцкото културно наследство. . . „Пастирката Голфо“ е пиесата, която се играе от трупата и все се прекъсва. Тя също ли е част от гръцкия театър?

— Да, това е една народна традиция, малко като „Ромео и Жулиета в гръцката планина“. Това е една любовна история, чужда на всичко, което се случва, и на историческата ситуация. Но „политикът“ не оставя „театрала“ да се изразява, той излиза на сцената и преобръща текста в политически.

Аз прекъсвам идилическата ситуация, за да въведа тази, която е политическа и социална.

Обръщайки се към античния театър, аз исках да си уредя сметките с нашето културно наследство. Това бе едно ново негово прочитане. Пожелав да го сваля до височината на човека, като изменя съществуващия текст в политически.

Избрах „Атридите“, защото това е една фамилия, която взаимно се е убивала. Гражданските войни са винаги братоубийствени. Съществува една диалектика между семейното и социалното положение. Моето семейство например беше разделено на две, като всички гръцки семейства. Чувствавам една особена нежност към Електра, тя представлява за мен голямата маса от хора, които не са взели нито едната, нито другата страна, но които са понесли всичките последиствия на гражданската война. Орест в моя филм е по-скоро една идея. Електра клони към него, тя е влюбена в него, макар че той ѝ е брат. В Гърция имаше хора, които очакваха победата да дойде от страна на партизаните.

— Вие сте поставили един особено важен акцент върху диалозите и песните. Последните не само, че характеризират филма във времето, но му дават и едно друго измерение благодарение на елементи, които аз считам за важни. Също така важно за Вас ли беше желанието да включите тези песни?

— Аз исках да представя нещата в истинския им вид; в епохата на гражданската война през 1944 г. съществуваша двата лагера, които се обиждаха от разстояние или пък пееха песни. Хората, които

се намираха по средата, слушаха тези песни, идващи от едната или от другата страна. Това е начин на изразяване и за всеки един начин да накара да го изслушат, отдясно и отляво. Още повече че аз желях филмът да бъде близо до Брехт („Опера за три гроша“ например) и тъй като музиката функционира през цялото време и играе основна роля във филма, то той е почти една опера, една народна опера.

— Желаете ли филмът да бъде разбран на това ниво, най-вече от самите гърци?

— Да, разбира се.

— Естетическата страна е също така за отбелязване, тъй като тя е много изискана; филмът е много красив. С един особен маниер се прекъсва всеки кадър чрез движението на камерата; доста систематично вие се приближавате до сцената или се отдалечавате от нея чрез преден и заден фарт. Вложили ли сте някакъв особен смисъл в този начин на работа.

— Работил съм така, за да създам известна плавност. Съществува едно непрекъснато движение, понякога забележимо, понякога незабележимо. Това движение съществува непрекъснато и дори когато се появи статичен кадър, той не е истински статичен, винаги има едно малко движение.

— Може да се предположи, че доста време е било необходимо за реализацията на „Пътуващ театър“. Филмът трае почти четири часа и вероятно е поставил голям брой технически или други проблеми. Как работихте?

— Сюжетът е доста старинен и дълго време аз си водих бележки, без истински да пиша. После сценарият беше написан за петнадесет дни.

Подготвителният период беше доста дълъг. Пътувах из цяла Гърция почти цял месец и изминах 50 000 км, за да открия местата за снимки. След това пътувахме всъщност с автобус, техническият екип заедно с актьорите образуваха една истинска трупa, която пътуваше през цялото време.

— Какви бяха реакциите на хората в селата, в които снимавте, например дефилирането с комунистически или с фашистки песни?

— Комунистическите песни не бяха снимани в присъствието на публика, а озвучени впоследствие. Фашистките песни бяха записани по местата и хората се заключваха в къщите си, враждебно настроени към нас, мислейки, че това е филм за правителството на полковниците. Понякога трябваше дълго да се обяснява, че това не е филм на полковниците.

— Снимането на филма започна, значи, още по времето на стария режим?

— Да, през феввари 1974 г. — и първият заснет кадър е доста многозначителен: по една стълба се качват трима герои, от които единият носи червено шалче, фашистите слизат и когато се разминават, единият от тях вдига ръката с фашистки поздрав, като казва — „фесте, фалино, фоче“, или трите „ф“ на италианския фашизъм на Мусолини, които означават „хляб, празник и бесило“. Точно това се чувствуваше през тази епоха: полковниците даваха хляба, организираха много празници и на края бяха винаги трите „ф“...

Снимките продължиха четири месеца и половина, от февруари до 30 май 1974 г. Поради икономически причини снимките бяха спрени и наново започнаха през ноември 1974 г.

Сцената с червеното знаме беше заснета през януари 1975 г.

— *Как успяхте да заснемете Вашия филм по време на диктатурата?*

— Най-напред трябваше да представим един сценарий, за да получим разрешение за снимки. Той не беше одобрен от полицията. Сценарият предоставяше голямо място на Атридите. Нашите прадеди тежат дори и на полковниците. . .

— *Във Вашия филм се открива и церемониалната страна на гръцката театрална и кинотрадиция. Все пак не представлява ли филмът една театрална церемония?*

— Да, това е една пиеса, датираща от миналия век с една доста експресивна и стилизирана игра и аз запазих тази игра на актьорите. Доста често актьорите във филма се държат като актьори.

— *В някои моменти Вие прекъсвате играта, като например в епизода с момичето, което е арестувано от полицията и изнасилено. Намираме го в полето, където предполагаме, че е било хвърлено от полицията. После то става, маха грима си. . .*

— То сваля маската, то повече не е актриса. Тогава то идва пред камерата и дава своите показания, показания, които написах, но които са на жени, принадлежащи към различни класи, жени, които са преживели събитията на същия ден, на 3 декември 1944 г., кървавата неделя на Атина.

— *Значи Вие сте се основавали на истински събития, разбира се, и на сведенията на някои хора, които представляват в момента една ненаписана история?*

— Разбира се, този период беше табу за гръците, никога не е било възможно да се направи каквото и да е било за тези моменти от историята. Така че не съществува нищо, нито една книга, нищо, което да е било напечатано. Следователно, това беше първото докосване.

— *Вашиите актьори ходят много във филма.*

— Да, това е така във всички мои филми. Още в „Дните на 36-а“ беше същото. Аз трябваше да помисля върху това. . . Аз също много ходя. Може би това е един начин да се покаже, че хората търсят, може би това е начин да се изрази блуждаенето на историята. Фашистите преминават през историята.

— *Вие показвате във филма си една малко позната Гърция, Гърция на Севера, дъждовна, студена. . .*

— Исках да покажа обратната страна на туристическото лице, което се предлага днес на чужденците. Гърция не е богата, дори и витрините да показват друго. Малко сцени са направени в Атина, по-голямата част на филма е заснет в Епир и Йонина. Но сцените са реализирани от Севера до Юга. Аз

наистина исках да покажа цялата страна. Що се отнася до зимата... Най-важните политически събития са се случили през зимата, най-ужасния епизод от гражданската война, италианската окупация... Също така през този сезон дават представления пътуващите театри.

— *Вие сте се ангажирали, ако може да се изразим така, по пътя на политическото кино. Какво е Вашето мнение за това кино?*

— Аз смятам, че, така или иначе, киното е политическо. Въпреки това съществува кино за политиката и кино, което не е за политиката. За нас, които сме преминали през период на диктатура, оставила отпечатъци върху ни, е много трудно да не правим политическо кино. Непрекъснато търсим причините, поради които сме стигнали до диктатурата, и обяснение на последвалите събития. Аз направих този филм, за да служа на нещо по политически начин; това е максималното, което мога да направя.

— *Обикновено т. нар. политическо кино е доста отегчително, „лошо“ направено, образът е лош, звукът е лош и пр. . . докато Вие сте направили един леко дидактически филм, много красив и който се артикулира по един удивителен начин. Това е един комплимент, който с удоволствие можем да Ви направим и няма никакво съмнение, че Вие сте искали освен политически филмът да бъде и красив.*

— Да, смятам, че е така. Най-малко е необходимо ефикасното политическо кино да бъде лошо направено. В Париж гледах един филм на Санхинес, намирам това за нетърпимо. Абсолютно никак не ми хареса. За сметка на това филмът на Тавиани е също политически, но и много красив. Може да се правят филми, които са едновременно и политически, и красиви.

— *Как работите?*

— Аз направих всичко в този филм. Имам репутацията на диктатор. Имам нужда да работя върху всичко: декорите, музиката, монтажа. Поемам отговорността за всички филмови компоненти. Работя също така винаги с един и същ екип.

За филма „Възстановяването“ бяхме петима, за „Дните на 36-а“ петнадесет за „Пътуващ театър“ тридесет, но петимата от „Възстановяването“ са все още тук!

— *Имате ли сега други проекти, след като вече е направен един такъв голям филм?*

— Разбира се, че имам проекти, но киното в Гърция сега е в много лошо състояние и наистина е много трудно да се намерят пари за снимки и поради това, че хората не ходят въобще на кино. Ще трябва този път да снимам във френска или италианска копродукция и в момента се намирам в преговори.

Разговорът води: ЖАН-ПИЕР БРОСАР

СССР

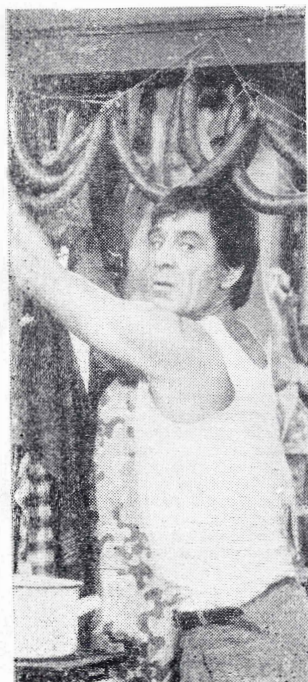
В „Мосфилм“ продължават снимките на филма „Ибрахим Ханибал, арапът на Петър Велики“ (сценаристи Ю. Дунски и В. Фрид, режисьор А. Митта). Екранизация на романа на Пушкин? „В никакъв случай — казва режисьорът. — И Петър, и Ханибал принадлежат на историята. Петър е фигура ярка, силна, предизвикваща и удивление, и възхищение. Първият „коронован революционер“ на Русия — така го нарича Херцен. И редом с него пълната с приключения и страст съдба на Ханибал. Малкият чернокож принц, както е известно, е бил подарен на руския цар заедно с една маймунка и двойка папугали. Става възпитаник на Петър, а след това и приятел. На 17 години бива изпратен във Франция. Завършва военно-инженерно училище. Неговият син Иван Ханибале знаменит пълководец, а правнукът — най-великият поет на Русия. Силни, интересни характеристики, бурно, сложно време.

Историята на Ибрахим Ханибал, разказана от сценаристите Ю. Дунски и В. Фрид, се ограничава в няколко страници от живота на този интересен човек. Неговата друж-



Павел Попандов и Мариана Димитрова в сцена от филма „Самодивско хоро“, жисьор Иван Андонов

Петър Слабаков в кадър от филма „Самодивско хоро“



ба с Петър Велики и неговата любов към Наташа, дъщерята на боярина Ртищев. Възникват много препятствия по пътя към сватбения венец. Заедно със своя слуга и приятел Филка Ханибал отбива ударите на съдбата. Но най-опасен за него е гневът на Петър и неговата немилост, макар и временна, защото финалът на филма е щастлив.

В ролята на Ханибал зрителите ще видят В. Висоцки. Малко странно, защо не негр артист, след като има толкова добри негри артисти? „Първо, казва режисьорът, арапът на Петър Велики е руски човек. Той от дете е в Русия. Всички негови привички са руски, стереотипът на поведение — също руски. А колкото и да е талантлив артистът-негр, той ходи иначе, седи иначе, гледа и мисли не както руския човек.“

На път към екрана е завършената в „Мосфилм“ и посветена на юбилея на М. Е. Салтиков-Шчедрин екранизация на неговия роман-хроника „Пошехонска старина“. От хрониката са взети три фрагмента, които по собствен сценарий са реализирали випускниците на ВГИК Наталия Бондарчук, Николай Бурляев и Игор Хушнев. Списание „Светски екран“ помества интересен разговор с младите творци.

Наталия Бондарчук (позната на нашия зрител от филма „Звезда на пленителното щастие“) е режисирала новелата „Нещастната Матрьона“, където тя

изпълнява и главната роля на крепостна девойка, изтерзана тялом и духом, която се самоубива.

Николай Бурляев е вече известен артист, който има зад гърба си не една интересна роля (нека си спомним филмите „Иваново детство“ и „Андрей Рубльов“). Сега зрителите ще го видят от другата страна на камерата като постановчик на новелата „Ванка-Каин“.

„В образа на Ванка-Каин се опитах да внеса някои черти от самия Михаил Ефграфович“, разказва Николай Бурляев, човек с огромна духовна сила, съчувстващ на хорското нещастие. Той е писал хрониката тежко болен, полуспял, прикован към креслото. „Пошехонска старина“ е излязла два месеца след неговата смърт. Всъщност това е роман за детството на Шчедрин, роман за дом, където е господствувала жестокостта, където любовта и доброто са били унищожавани. И в това гнездо на злоба се появява Иван, човек непокорен, чист и смел... Надявам се, че това, което съм желал и за което съм мечтал, е излязло успешно.“

„В книгата на Салтиков-Шчедрин ме увлече фигурата на брат Федос(така се и нарича моята новела), споделя Игор Хушнев, може би защото това е характер, неочакван за перото на писателя. Този голям, силен, добър, свободен и малко наивен човек се скита по Русия, неизвестно къде е появил се и неизвестно къде изчезнал. Тази роля изпълнява Виктор Мамаев, студент от режисьорския факултет на ГИТИЗ.“



Григор Вачков и Невена Коканова в новия български филм „Спомен за близначката“. Сценарий Константин Павлов, режисьор Любомир Шарланджиев



Както вече съобщихме, в студия „Мосфилм“ се екранизира романа на Кулиан Семьонов „Бомба за председателя“. Сп. „Съветски екран“ продължава да осведомява читателите си за филма, който се очаква с голям интерес. По жанр това е политически детектив. „На главния герой в романа е отредена чисто детективска роля — разказва режисьорът Анатолий Дубровский. — Но за нас това е човек, който си е поставил за цел трудната задача да се бори с фашизма във всички негови прояви и който действува с немного ефектни ме-

Актрисата Олга Яковлева изпълнява ролята на Едит в сатиричната комедия „Лудо злато“, режисьор С. Самсонов. За основа на филмовия сценарий е послужила пиесата на Джон Пристли „Съкровище“.

Владимир Конкин (превъплътил на екрана Корчагин от „Как се каляваше стоманата“) изпълнява сега ролята на подпоручик Изволски в екранизирания разказ „Мария“ на Борис Лавренъов. „В образа на Изволски — казва Конкин — бих искал да покажа трудния път към революцията, по който минават много честни руски интелегенти, искрено обичащи своя народ.“

Друг герой на Конкин е Револд във филма „Бягство от двореца“. В основата на филма е залегал реален факт — откриването в Харков на първия в страната и в света Дворец на пионери. Револд е младеж със сложна биография — в миналото безпризорен, възпитаник на трудова колония, той става един от ръководителите на двореца

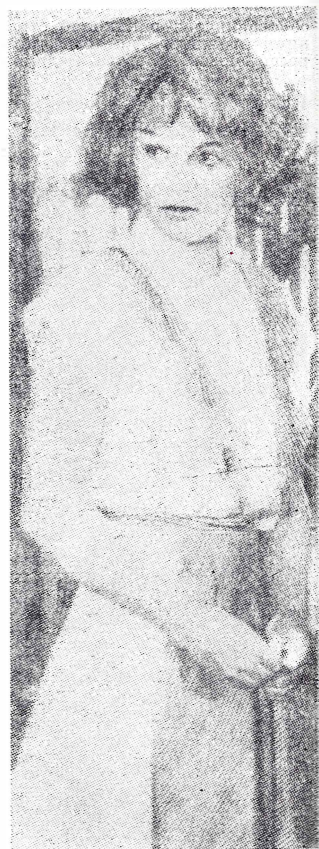
*

Наталья Фатеева се снима едновременно в три филма — в Москва, Ленинград и Одеса. В „Мосфилм“ тя играе във филма „Лотария“ на режисьора В. Меншов учителка, която не може да понася модните музикални ритми. В студия „Ленфилм“ артистката изпълнява ролята на Татьяна Алексина в трисерийния телевизионен филм „Обикновен месец“, постановка на И. Хамраев. Алексина има мъж, голям вече син и изведнъж, когато личният живот като че ли завинаги вече е приел определен облик, тя обиква друг човек. Неин партньор е Кирил Лавров. Образът на козарна и лекомислена мащеха Н. Фатеева създава в новата екранизация на повестта „Съдбата на барабанчица“ на А. Гайдар, която осъществява в Одеската студия режисьорът А. Игишев.

Един от най-старите съветски режисьори А. Г. Зархи реализира новия филм „Повест за неизвестния артист“, посветен на провинциалните артисти.

„В моите пътвания и командировки не съм изпускал случай, когато ми е било възможно, да посетя спектакли на малки трупичи — разказва режисьорът. — Такива театри почти винаги са пътуващи, защото нямат собствено помещение. Те играят ту в селски клубове, ту по строежи, понякога на железопътен перон, осветен от фаровете на самосвалите. Заедно с драматурга Владимир Валуцки написохме сценарий, където героят, артистът Пал Палич Горяев цял живот е работил в трупа на малък сибирски театър. Животът за Горяев извън сцената няма никакъв смисъл. Ние разказваме във филма за различни актьорски съдби, удачни и неудачни, блестящи и незабележими. Но при всичкото им несходство нашите герои са обединени от голямата преданост към изкуството.“

Филмът „Съюз на велики дела“ е един от ранните филми на Г. Козинцев и Л. Трауберг, посветен на декабристите. На екрана филмът се появява в 1927 г. В него са участвували С. Герасимов, А. Костричкин, П. Соболевски. В годините след премиерата двете части на тоя филм били загубени. Държавният филмов фонд на СССР е полагал много големи усилия, за да намери липсващите части. Неотдавна те били открити в киноархивите на ГДР и Белгия. Възстановеният филм е бил показан неотдавна в московската зала „Илюзион“.



тоди. При нас главен герой става журналистът Владимир. В живота той има много прототипове, макар и ние да не сме имали конкретно нито един пред вид. Нашият основен замисъл е да се разобличи милитаризма — този, който бе разгромен от народите през май 1945 г., и този, който сега се опитва да се съживи под маската на псевдодемократизъм. Ние искаме да покажем как подбудите на някои представители на западния промишлен комплекс се покриват с екстремистките замисли на маоистското ръководство и колко опасно е това за мира. Главните роли във филма са поверени на Донатас Банионис, Николай Гриценко, Юозас Будraitис, Евгений Евстигнеев, Игор Ледоговор, Всеволод Сафонов.

Пристъпени са наградите „А. П. Довженко“ за най-добри филми на героико-патриотична тема, създадени през 1975 г. Златен медал получава документалният филм „Наследници на победата“ (режисьори В. Бойков и В. Венделовски, оператор А. Истомин). Сребърни медали — „Родината на войника“ (режисьор Ю. Чулюкин, артист В. Седов); „Войникът от обоза“ (съветско-българска продукция, режисьор И. Добролюбов, сценаристи С. Дудов и А. Ценев, артист А. Кузнецов); „Сломен завинаги“ (режисьор и автор на сценария Д. Фирсов).

ПОЛША

Кино- и телевизионният сериен филм „Болек и Льолек“ отдавна вече е направил международна кариера. Филми с Болек и Льолек се изнасят в 80 страни в света и се ползват с еднакъв успех между деца и възрастни. Досега са снимани повече от 100 късометражни филми за двамата малки герои. Сега се снима първият дългометражен рисуван филм за Болек и Льолек. Филмът се нарича „80 минути около света“. Режисьори са Владислав Нехребетски и Станислав Дюлц.

Йежи Грудзен, Казимеж Пазидзбор, Йежи Кулей и Януш Шчепански, целият свят на полския бокс, ще участвуват в главните роли, в новия филм на известния режисьор Марк Пивовски под научно-криминалното название „Трактат за мократа вода“. Този филм, по негов собствен сценарий, разказва за главатаря на една банда и за милицията, която води „игра“ със своя противник, за да го хване на местопрестъплението.

Продължава реализацията на единствения в тазгодишния план суперпродукция на полската кинематография — двучасовия фантастичен филм „На сребърното

земно кълбо“ в режисура на Анджеи Жулавски (филмово обединение „Призмат“). Сценарият, написан от самия режисьор, е по популярната трилогия на Йежи Жулавски, книга, уникална в полската литература и в целия жанр на научната фантастика. Даже днес, след полетите в Космоса, картините, създадени от Жулавски, действуват с голяма сила. Много подробности са били проверени от науката, романът е издържал опита на времето. При своята постановка А. Жулавски няма намерение да използва „футуристични“ декори. Виждането на режисьора е изцяло земно. Повечето от снимките ще бъдат направени в Татрите, отделни фрагменти в пустинята Гоби и на Кавказ. Много голяма роля е предоставена на цвета и техниката на снимките, осветителните ефекти ще помогнат за създаването на атмосфера на фантастика и страх.

Продължава още работата над филма „Тъмната сняк“, а режисьорът Анджеи Вайда вече завършва подготовката за новия си филм „Човек от мрамор“, чийто снимки ще започнат през май. Героят на сценария, написан от Александър Шчибор-Рилски, е работник, дълги години отличник в работата си, за когото една млада режисьорка иска да направи филм. Главната роля е поверена на Йежи Радживилонич от Стария театър в Краков.

Режисьорът Йежи Сколимовски е зает със снимане на филма „Последната станция“ по сценарий на Анджеи Костенко и самия режисьор. Героят е гениален самоук, който се опитва да разреши някои загадки на човешкия имунитет, като за постигане на целта не се съобразява с нищо и стига даже до престъпление. Този роля изпълнява Пьотър Франчевски. За ролята на негов приятел е поканен известният западногермански артист Хелмут Бергер. „Последната станция“ ще бъде полско-английска-западногерманска продукция.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Режисьорът Иржи Менцел е завършил филмова комедия за приключенията на едно новосъздадено предприятие и неприятностите, които има с неговите бивши собственици. Филмът ще се появи по екраните под названието „На самата в гората“.

На въпроса за съществуването на извънземни цивилизации е посветен филмът „Одесей и звездите“. Филмът е съвместна продукция на студия „Барандов“ и чехословацката телевизия. Режисьор Лудвиг Ража.



Донатас Банионис изпълнява главната роля във филма „Бягството на мистър Мак-Кинли“. Сценарий Леонов, режисьор Михаил Швейцар

Под работното название „Шафета“ Владимир Чех режисира филм, съставен от къси епизоди, за значителни етапи от живота на комунисти в различни времена, като се подчертават особено тези ситуации, в които героите показват инициатива и самостоятелност в решенията.

Кинематографистите от студия „Барандов“ се готвят за по-нататъшната съвместна работа с берлинската студия ДЕФА. Новият филм се нарича „Островът на сребърните еха“. Автор на сценария е Владислав Дворски, режисьор Яромил Иреш. Събитията

се развиват в навечерието на Първата световна война. Показва се солидарността между обикновените хора.

Сценаристите Мирослав Вайц и Ярослав Соукуп са написали филмов триптих под название „Ботуши, пълни с вода“. Това са три разказа за войници, охраняващи западната граница на Чехия през годините 1948—1950. Режисьори на филма са Ярослав Соукуп, Карел Коварж и Иво Томан.

В Чехословакия по статистика за 1975 г. има 3500 кина (едно от първите места в Европа); четири киностудии, произведени са 40 дългометражни художествени филми, 1500 късометражни, 280 хиляди метра програма за телевизията, износ в 23 страни.

ИТАЛИЯ

Режисьорът Уго Григорети е направил едно пътуване във Виетнам, чийто резултат е филмът „Виетнам—следвоенни сцени“. Репортажът на Григорети е получил признание от италианския преса. В „Уинита“ обръща внимание, че филмът дава не само

Съветският актьор В. Ви-соцки изпълнява ролята на Ханибал във филма „Ибрахим Ханибал, арапът на Петър Велики“. Сценаристи Ю. Дунски, В. Фрид, режисьор А. Митта



Джейн Биркин в „Нощта на преобразованията“ Сценарий-Пиер-Жан Реми, режисьор Жак Руфло

общирна информация за сегашната обстановка във Виетнам, но съчетава успешно политическата тенденция с поетическото настроение.

В италианското кино напоследък се е появила нова дебютантка — Изабела Роселини, дъщеря на режисьора Роберто Роселини и Ингрид Бергман. Тя е на 23 години и дебютира като артистка заедно с майка си във филма „Нина“ на В. Минели (за този филм вече дадохме информация). Към много ласкавите отзиви, които предричат блестяща кариера на младата артистка, Изабела се отнася доста скептично и в момента не мисли да работи в киното. Отказала е не едно предложение, даже и от страна на такива режисьори като Дзеофирели. „Не бих могла да работя със самочувствие в такава професия, където моите родители заемат челни места, е заявила в едно интервю Изабела. Разбира се, поласкана съм много, че приличам на своята майка, която е чудесна жена и

Американският писател Трумън Капуоти изпълнява главната роля в детективската комедия „Убийство с естествена смърт“.





Английският режисьор Майкъл Уиннър не може да реши коя от двете знаменити актриси — Барбара Стрейзънд (ляво) и Лайза Минели — да покани за изпълнителка на главната роля в екранизацията на популярната оперета „Веселата вдовица“

прекрасна артистка, но добре си давам сметка, че талантът ми не е голям, за да направя такава кариера като нея...“

С голям успех в Италия се ползува филмът „Паскуалино с прозвището „Седемте красоти“ на режисьорката Лина Вертмюлер. Критиката е повече от благосклонна. Четиридесет и седем годишната Л. Вертмюлер има зад себе си богати театрални и филмови прояви. Миналата година, както съобщихме, тя получи наградата на ЮНЕСКО за целокупното си творчество и Голямата награда на фестивала в Техеран за филма „Похитени по предопределение на съдбата“.

Във филма „Паскуалино с прозвището „Седемте красоти“ Джан Карло Джанини изпълнява ролята на лумпен от Неапол, който трябва да се грижи за своите седем сестри. Това е времето на 30-те години, Италия се чамира в разцвета на фашизма. Паскуалино попада в затвора за случайно убийство на собственика на един публичен дом, след това го изпращат във фашистката армия, дезертира оттам и попада в концентрационен лагер. След войната се връща в Неапол и разбира, че всичките му сестри са станали проститутки. С тъжен хумор разказва Вертмюлер одисеята на своя герой. Още веднъж гротеската граничи с трагедия и целият филм има лек анархистичен оттенък, характеризиращ цялото творчество на режисьорката.

филм Жан Габен. Карне е започнал вече снимките на филма „Поваленият дъб“. Габен играе собственик на популярния вестник „Надежда“. Той води борба с директора на известна международна фирма, която произвежда продукти, опасни за здравето на хората. „Поваленият дъб“ не е проблемен филм, но показва голямото значение на опозиционната преса във Франция.

Рене Клер е издал книга с 13 разказа под названието „Игра на случая“, тринадесет варианта за влиянието на дребни неща върху човешката съдба.

Франсоа Трюфо завършва новия си филм „Джобни пари“, в който главен герой е едно дете. Трюфо е не само режисьор, но и продуцент на филма. „Да бъдеш продуцент на собствения си филм, това значи да се чувствуваш свободен и при избора на сценария, и при избора на артистите. Бих предпочел изобщо да не снимам, отколкото да работя с артисти, които не харесвам“ — е заявил в едно интервю Трюфо.

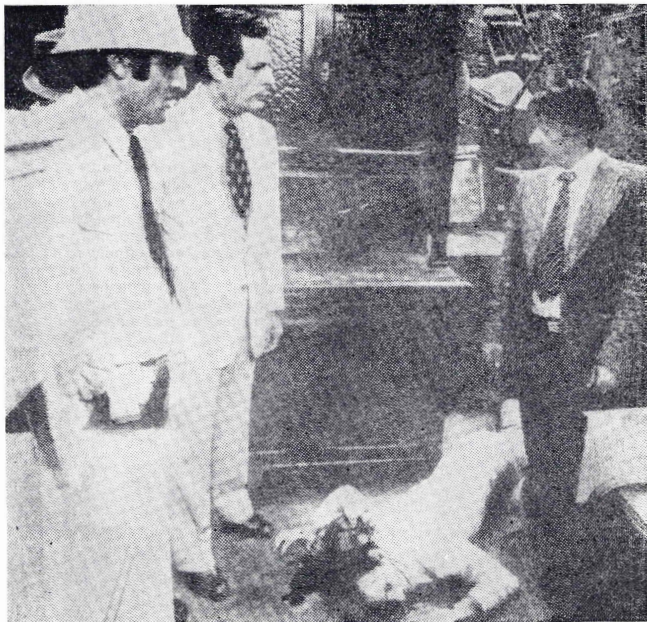
АНГЛИЯ

ФРАНЦИЯ

След 20 години Марсел Карне отново е ангажирал за своя нов

Режисьорът Джоузеф Лоузи е започнал работа над новия филм

Марчело Матроияни във филма на Л. Коменчини „Една жена за неделя“





Стефан Одрин и Жан-Пьер Касел в „Лудите буржоа“, режисьор Клод Шаброл

„Мистер Клайн“. Филмът се снима във Франция с участието на френски артисти. Главната роля играе Ален Делон. За образа, който претъпява този най-популярен френски артист, Лоузи казва: „Роберт Клайн е на 40 години. Забогатял е от продажбата на произведения на изкуството. Той е човек с голям чар, образован е, но е безогледен по отношение на сделките си.“ Действието на филма се развива във Франция през време на немската окупация през 1942 г. в Париж и Елзас. Един ден героят разбира, че съществува и друг Роберт Клайн, който е евреин и участва в съпротивата. Еднаквите имена му дават възможност по-лесно да се укрива. Първият Роберт Клайн се опитва да намери втория. Важна роля в тази интрига играят две жени (артистките Жана Моро и Жулиет Бертю).

ШВЕЦИЯ

Шведският режисьор Бо Видерберг е отложил проекта за филмиране на романа „Виктория“ на Кнут Хамсун поради финансови затруднения. Вместо това той снима криминалния филм „Мъже на тавана“ по романа на

Мая Съвал и Пер Вахльо. Събитията във филма (по действителен случай) показват бруталните полицейски методи при разследване на едно убийство.

Дебютантката Мариана Ахрие е реализирала психологичната студия „Далеко и близко“ за една млада жена, която работи в санаториум за нервно болни и се влюбва в един болен.

Известният шведски артист Таге Дениелсон е режисирал филма „Напуснете затворите, пролет е!“, където изпълнява и главната роля.

ИНДИЯ

По индийските екрани се е появил новият филм на популярния Радж Капур „Истина, любов, красота“. Това е съвременен филм, философско-психологичен — е заявил режисьорът пред кореспондент на светския седмичник „Неделя“. — По форма той се отличава от моите предишни филми. Действието се развива в наши дни. Млад човек, инженер, се влюбва



Жана Моро изпълнява главната роля във филма „Светлина“, на който тя е продуцент, сценарист и режисьор.

в девойка, чиято лице нито веднъж не е видял отблизко. Но по това как тя ходи, как говори, как се държи му изглежда прекрасна и той ѝ предлага да се оженият. Девойката дълго отказва, но на края отстъпва. След сватбата героят вижда пред себе си некрасива, даже уродлива млада жена. Сърцето му се свива от болка, разбира каква грешка е допуснал. Девойката също чувства разочароването му. Минава известно време и младият мъж се убеждава, че неговата външно некрасива жена е благородна, добра, отзивчива. И той отново я вижда красива и се чувства истински щастлив.

СЦЕНАРИЙ

Тео АНГЕЛОПУЛОС



За улеснение на читателите на сценария ще посочим, че действието се развива в Гърция през годините 1939—1952, т.е. в периода, който обхваща диктатурата на ген. Метаксас в Гърция, установена на 3 август 1936 г., времето на германската окупация и последвалата я гражданска война, и завършва с установяване диктатурата на маршал Папагос. Наред с киноматургически разработените епизоди някои части от сценария са дадени в резюме.

Намираме се в театрална зала. Сцената е скрита зад червена, малко извехтяла завеса, която се разтваря леко. На рампата излиза стар беловлас мъж с акордеон, поздравява с кимане на глава зрителите, скрити в тъмната зала, изсвирва няколко акорда, след което съобщава.

АКОРДЕОНИСТЪТ. Тази вечер ще видите безсмъртната пастирска драма на Спирidon Парсиадис в пет действия, наречена „Пастирката Голфо“. В нея ще играят млади и по-стари актьори. Трагичната любов на пастирката Голфо ще ви трогне и ще разнежи сърцата ви.

Последните си думи акордеонистът съпровожда с музика.

Гарата в Егион. Ноември 1952 г., кулминационната точка на изборната кампания. Пред гарата има малък пуст площад, на който излизат артистите. Те са деветима, всички са загърнати в палтата, шаловете и шапките си, тъй като е студено и вали дъжд. Вървят едва-едва под тежестта на багажа си. От гарата зад тях излиза млад мъж, сяда на триколка за багаж и минава покрай артистите, които спират и уморено го разглеждат.



АКОРДЕОНИСТЪТ. Есента на 1952 г. Върнахме се в Егион. От старата трупа останахме само неколцина. Бяхме уморени, тъй като два дни не бяхме спали.

Изглед към дълга улица. На всеки пет метра над улицата са опънати платна с надписи: „ДА ЖИВЕЕ МАРШАЛ ПАПАГОС!“ По улицата се приближават артистите, влачещи багажа си. Няколко минувачи пресичат улицата. Автомобил задминава групичката. За момент артистите изчезват от погледа ни, свърнали са в страничната уличка, но се връщат отново. От високоговорителя се разнася високопарна реч.

МЪЖЪТ ОТ ВИСОКОГОВОРИТЕЛЯ. Да се сплотим около маршала, ако не искаме да видим отново по нашите улици дивите орди със сърп и чук, готвещи нов, кървав декември. *(По улицата минава камион, налепен с плакати, агитиращи за маршал Папагос. Седящият отзад мъж хвърля изборни позиви, докато другият мъж продължава да крещи по високоговорителя.)* Да превърнем неделата на 10 декември 1952 година в исторически ден на победата на националните сили. Да изберем маршала, значи да изберем единствения народен кандидат. Гласувайте за главата на нашата армия, победителя на въстаниците-комунисти от годините 1947 и 1949. Победата му ще донесе мир, благоденствие, сигурност и ред.

Камионът отминава, но високоговорителят още се чува. Улицата е покрита с позиви. Продължаваме да следим движението на артистите.

Намираме се на същата улица, но по друго време. Краят на 1940 г. Пред нас един артист върви към някакъв площад. Носи куфар и когато се обръща да види дали останалите го следват, виждаме, че държи цигара в устата си.

Преди да стигне площада, спира и изчаква останалите, които в момента дефилират пред нас: една жена в зряла възраст със сиво кожено палто (майката), две млади жени, една от които води за ръка седем-осемгодишно момче (Електра, Хризотемида и сина ѝ), строен мъж (Егист), двойка възрастни съпрузи, старият акордеонист и млад мъж с червен шал (поетът). Преминават бавно пустия площад, в средата на който се намира малък украсен подиум. Чува се гласът на говорителя.

ГОВОРИТЕЛЯТ. Утре следобед министърът на пропагандата на Третия райх Гьобелс, придружен от националния гувернер Йоанис Метаксас, ще мине през нашия град за древния Олимп. Националната младежка организация ви призовава да посрещнете гостите в достойно за случая облекло.

Виждаме говорителя да обикаля площада, като тика до себе си колело. Артистите го проследяват с очи, след което влизат в кафенето.

Артистите са насядали около масите в кафенето. Залата може да служи и за театрални представления. Те ядат и пият. Акордеонистът свири някакъв напев.

БАЩАТА (*съставя списък*). Янина . . . Левкада . . . Ксанти . . .

ЕЛЕКТРА. Остави, татко, аз ще се заема с това.

БАЩАТА. Не забравяй датите.

В този момент един от по-младите мъже започва да пее думите на песента, която свири акордеонистът.

ПИЛАД (*пее*). Пак ще се върнеш ти /ще минат години, но ти ще се върнеш/ и ще молиш за прошка, разкаяна/ Примряла от срам ще се върнеш.

Егист поглежда пренебрежително към Пилад, но след малко започва да се вслушва с интерес. В залата прозвучава хорово пеене. Това е химнът на фалангистите. Момчето изтичва към стъклената врата, водеща към площада, за да види групата на младите фалангисти, които пеят и маршируват.

МАЙКАТА (*към Хризотемида*). Прибери си копелето!

Хризотемида излиза от кафенето и довежда сина си, докато фалангистите маршируват на място край подиума.

ФАЛАНГИСТИТЕ (*пеят*). Един ден, мое дете /един ден щастлив /горчивите сълзи спряха /зараснаха старите рани /Житата покълнаха /И камъните се превърнаха в цветя и в златни кладенчета.

КОМАНДУВАЩИЯТ ОФИЦЕР. Ходом марш! (*Фалангистите маршируват около подиума. След това по заповед спират и застават мирно. Офицерът командува.*) Наляво! (*Всички изпълняват заповедта и вдигат ръце за нацистки поздрав. Офицерът командува.*) Наляво! Внимание! Ходом марш!

Фалангистите се отдалечават с тържествена крачка, като пеят същата песен. Връщаме се в кафенето с артистите, седящи около масите. Един от тях (Егист) е станал, за да наблюдава с възхищение фалангистите. Сега се връща към масата, като си подсвирква мелодията на техния химн. Настава презрителна, тягостна тишина. Пилад, който седи срещу Егист, блъска изведнъж стола си и се отправя към вратата. Егист се оглежда неспокойно, става и отива при Пилад, който забожда на дървено табло снимки от представлението.

ЕГИСТ. Какво има? . . . Не ти ли харесва? . . .

Пилад не отговаря и дори не поглежда Егист. Продължава да забожда снимките, като си подсвирква предишната песен. Ядосаният Егист се връща към масата, хваща стола, скача върху него и започва да пее фашистката песен, като пляска с ръце в такт на песента.

ЕГИСТ (*пее*). Защо светът е тъй щастлив? /И защо е тъй усмихнат той?/ Защо тъй силно слънцето грее? /И защо тъй ясен е денят?/ Защото един ден (*вдигна ръка за фашистки поздрав*), мое дете /един ден щастлив/ спряха горчивите сълзи/ . . .

След това слага ръцете си на кръста и предизвикателно гледа към Пилад. Останалите мълчат.

Артистите се настаняват в близкия хотел, в двора на който Електра и Пилад репетира своята пастирска сцена в присъствието на бащата, майката и Егист. От погледите, които майката отправя към Егист, се вижда, че между тях има нещо повече от колегиални отношения. През нощта Електра излиза в коридора на хотела и поглежда в стаята на родителите си: там спи само бащата, другото легло е празно. От стаята на Егист се чуват женски въздишки. Електра вижда майка си в обятията на Егист и избухва в безпомощен плач.

Утро в двора на хотела. В двора влиза млад войник с войнишка торба на рамо и се отправя към стълбището. Спира за момент, поглежда към покрития балконски коридор и се качва по стълбите. Разминава се с някакъв мъж, поздравяват се, войникът ускорява крачките си, среща още един мъж.

МЪЖЪТ. Здравей!

ОРЕСТ. Здравей!

Младият войник е Орест, брат на Електра и Хризотемида. Спира пред стая №2 и преди да отвори вратата, се колебае за момент. Вижда се мръсна стена. От тавана виси жица с незапалена крушка. В притихналата стая вече се промъква дневната светлина. Орест влиза на пръсти, сваля торбата, слага я до уливалника с кана за вода и бавно се приближава към леглата, на които спят родителите му. Отдалеч се чува ревът на корабна сирена. Орест заобикаля леглата и се надвесва над майката. Стои с гръб към прозореца, полузакрит с кърпена оранжева завеса. Гледа известно време към спящата майка. Отвън се чува шум от каруци и копита по паважа.

ОРЕСТ (*шепнешком*). Добро утро, мамо.

МАЙКАТА (*крие съненото си лице*). Не ме гледай. . . сутрин не съм хубава.

ОРЕСТ (*сяда на края на леглото ѝ, взема червеното прозрачно наметало и завива майката, която още не може да се разсъни*). Имам отпуск. Днес нашият полк отива из границата.

МАЙКАТА (*извързва се леко към сина*). Ти поне не ме мразиш като сестрите си.

ОРЕСТ (*малко иронично*). Пак ли гези стари приказки!

МАЙКАТА. Знаех, че ще дойдеш. Сънувах те.

ОРЕСТ. Пак ли?

МАЙКАТА. Не, този път нещо друго. . . Бяхме в някаква градина през лятото. Ти бе на четири годинки. Въздухът ухаеше и някой пееше. . . или пък свиреше на цигулка. Псмиш ли? . . . По-нататък не знам. . . Ти тичаше към мен, обгърна краката ми и аз те притиснах към себе си. . . Ти потъваше бавно, все повече и повече в мен, докато изчезна съвсем. Тогава станах. Отново чувах цигулката, но те чувствах в себе си

В двора на хотела стои Електра по нощница, с наметнато палто, и гледа към покрития балконски коридор.

ЕЛЕКТРА. Добър ден, Тасос.¹

Орест се е облегнал на парапета на балкона.

ОРЕСТ. Добре дошла, гълъбице моя, очите ми се изгледаха по теб. (*Орест се изпъва, изтичва надолу по стълбите, спира на три метра от сестра си и я разглежда*.) Добър ден, Голфо?

Електра се хвърля в обятията на брат си.

ЕЛЕКТРА. Орест! . . . Орест! . . .

Орест притиска сестра си в обятията, вдига я нагоре, завърта я и отново я слага на земята. Електра го гласи плачешком по косата.

Същият двор, няколко часа по-късно. В единия му ъгъл са захвърлени железен прът и стара кола. Кофи за смет. Колело, опряно на степената. Извън кадъра акордеонистът свиря народна мелодия. Появяват се Орест (все още във военна униформа) и бащата, който носи на гръб спящия си внук.

ОРЕСТ. Как си, татко?

БАЩАТА. Гния вече.

Все още се чува акордеонът, чиято мелодия се преплита с песента, която пее горе майката.

МАЙКАТА (*пее*). Маргаритката ми каза, че не ме обичаш вече /че вече не съм твоя единствена любов./ Не ще разсееш вече моята тъга/ дори и с най-нежната милувка. . .

Двамата мъже са се спрели и гледат нагоре. След това се отправят към стълбището, водещо към стаята. Бащата изкачва няколко стъпала със спящото момче на гърба си и се обръща към Орест.

БАЩАТА. И тогава видели друг ангел да слиза от небесата, ангел с всевишна сила. И земята засияла от неговата слава, когато той извикал: „Вавилон! . . . Великият Вавилон падна! . . .“

Намираме се близо до гарата. Виждаме нейните стари постройките, релсите, товарните вагони. Край вагоните вървят трима мъже: поетът с дълъг червен шал, Орест и Пилад. Орест (все още във военна униформа) върви в средата. Чуваме крясците на чайките.

¹ Поздравът е реплика от пиесата „Пастирката Голфо“, както и отговорът на Орест.

ПОЕТЪТ. Кога заминаваш?

ОРЕСТ. Утре сутринта. Говори се, че отиваме на границата. . .

Чува се ревът на корабна сирена.

ПИЛАД. Войната приближава.

Продължават да вървят мълчаливо, Пилад започва да си подсвирква мелодията на революционна песен. Другите двама се присъединяват. След малко престават и продължават да вървят.

ПОЕТЪТ. „Една нощ преминах реката.“

Другарите му го поглеждат, след което мълчешком продължават пътя си.

Есенна гора. Върху килима от окапали листа под едно голямо дърво стоят тримата приятели — Орест, Пилад и поетът. Пилад държи разтворен вестник и чете, другите внимателно слушат.

ПИЛАД. „За марксиста не подлежи на съмнение, че революцията е невъзможна без революционна ситуация, при което не всяка революционна ситуация довежда до революция. Какви са, изобщо казано, признаците на революционната ситуация? Ние навярно не ще сгрешим, ако посочим следните три главни признака: 1) Невъзможност за господстващите класи да запазят в неизменен вид своето господство; една или друга криза на „върховете“, криза на политиката на господстващата класа, създаваща цепнатина, през която си пробива път недоволството и възмущението на потиснатите класи. За настъпването на революцията обикновено бива недостъпно „низините да не искат“, а се изисква още „върховете да не могат“ да живеят по старому. 2) Изостряне повече от обикновено нуждата и бедствията на потиснатите класи. 3) Значително повишаване по силата на посочените причини активността на масите, които в „мирната“ епоха се оставят да бъдат ограбвани спокойно, а в бурни времена се привличат както от цялата обстановка на кризата, така и от самите „върхове“ към самостоятелно историческо действие.“¹

Пилад съгва вестника и гледа приятелите си.

ВСИЧКИ (*хорово*). . . . знаем, че вие сте въоръжена сила срещу пролетариата. Ще тръгнем срещу вас по мирен път, докато това е възможно, и с оръжие в ръка, когато това вече бъде неизбежно.

ПИЛАД. Идва!

По леко заснежената равнина към групата се приближава беловлас старец. Пилад изтичва насреща му, прескача потока и радостно стиска ръката на новодошлия. Приятелите му го последват.

Вечерта в салона на кафенето артистите представят „Пастирката Голфо“ на фона на найвни декори и с романтични костюми. Отначало на сцената се намират всички артисти, които с песни и танц се стремят да привлечат зрители. След пролога на хора на сцената излизат Електра, облечена като пастирка, и Пилад, който играе Тасос.

Намираме се зад кулисите. Виждаме как на сцената рецитира Пилад, като вдига ръцете си нагоре. Бащата наблюдава артистите. Отсреща зад кулисите старият акордеонист и Орест във военна униформа също следят представлението.

ПИЛАД. Кого виждат тук монте очи?

Е. ЛЕКТРА (*излиза на сцената*). Добър ден, Тасос.

ПИЛАД. Добре дошла, гълъбице моя, очите ми се изгледаха по тебе. Добър ден, Голфо!

ЕЛЕКТРА. Не ни ли гледа някой?

ПИЛАД. Никой, само горските птички и околните върхове.

Е. ЛЕКТРА. И птиците ли?

ПИЛАД. Какво ти е, Голфо? (*Виждаме как бащата се разхожда зад кулисите, минава покрай майката и Егист, покрай една възрастна артистка, след това зад рисуваната декор минава на другата страна на сцената откъм градината.*) Как да се обичаме, щом като орелът ти всява страх?

¹ Цитат от статията на Ленин „Крахът на II Интернационал, 1915 г.“



ЕЛЕКТРА. Дъхът ми спря, защото взех неговата сянка за сянката на човек.

Бащата се появява от другата страна на сцената, минава покрай Орест и се приближава към двама мъже, които имат вид на полицаи. Двамата артисти на сцената продължават.

ПИЛАД. Не се страхувай от нищо! Само бог гледа към нас, верните и добри влюбени. *(Пилад хвърля неспокоен поглед към кулисите, към бащата и двамата полицаи. След това продължава, но дава знак на Електра да се отдръпне малко от него.)* Погледни, моя Голфо, мъглите ни обгръщат с плаш, изпратен ни от бога, за да ни предпази от злите езици и любопитните погледи.

Веднага след репликата си Пилад изчезва зад кулисите от страната на двора. Електра продължава да говори.

ЕЛЕКТРА. Ти си господар на моите мисли и сънища. И в църквата паля свещ пред дева Мария само за теб . . .

Двамата мъже прекъсват тирадата на Електра, минават през сцената и изтичват след Пилад. Орест върви след тях. В залата настана шум — никой не разбира защо е прекъснато представлението. На сцената излизат старата артистка, майката, акордеонистът, старият артист, Хризотемида и Егист. Всички са неспокойни, с изключение на Егист, който си играе с кръглата шапка и се мъчи да се държи непринудено.

Напразно Пилад, облечен в сценичен костюм, се мъчи да избяга по криволичещите улици на градчето. Полицаяте бързо го настигат, повалят го с удари на земята и го откарват пред очите на безпомощния Орест.

Пътуваният театър продължава турнето си из гръцките градове и села. Ролята на Пилад в пиесата „Пастирката Голфо“ сега играе Егист. Електра и поетът не крият презрението и възмущението си от предателството, извършено от него, от неговата зле прикривана страхливост. След нападението на Гърция от италиански военни части бащата се записва доброволец в националната армия. Двете му дъщери ентусиазирано одобряват постъпката му, но собствената му жена, която е изцяло под властта на любовника си, не крие присмеха и презрението си.

На 6 април 1941 г. Гърция бива нападната от германската армия. Напразна е съпротивата на гръцкия народ: диктатурата е заменена с германска окупация. Бащата се връща в театъра.

Намираме се в притъмнена театрална зала. Зад стъклената врата, водеща към пустата нощна гара, с мъка разпознаваме фигурите на двама есесовци и двама цивилни, чиято външност безпогрешно говори, че са от Гестапо. На тихното рязко почукване врата се отваря и старият артист ги пуска вътре. Четиримата отиват до средата на помещението, на пода на което лежат артистите, завити в палта и одеяла. Около тях с разхвърлян багажът им, в ъгъла на залата има натрупани столове. Старият артист стои с вдигнати нагоре ръце и трепери с цялото си тяло.

ОФИЦЕР ОТ СС. Сигурен ли сте, че англичанинът се крие тук?

Двамата офицери се приближават към двама от лежащите мъже, които се надигат и ги гледат, след това се отправят към сцената. Завесата се вдига изведнъж и се появява бащата, сънен, без сако, само по риза.

ГЕСТАПОВЕЦЪТ. Ей, ти!

На сцената изведнъж става светло: виждаме познатия рисуван декор. Електра върви към рампата по нощница, с наметнато палто и декламира.

ЕЛЕКТРА. Дъхът ми спря, защото взех неговата сянка за сянката на човек.

Връща се към декорите. Появява се Егист с шапка на глава и с наметнато палто. Стои с лице към рампата, с леко разперени ръце.

ЕГИСТ. Ти ме омагьоса! Доведе ме до лудост! Изгубих си ума. Не знам какво повече да кажа.

Връща се към декорите. Появява се майката с червено наметало. Отива към рампата и разперва ръце.

МАЙКАТА. Боже мой! Остава и да се избият помежду си!

Връща се към декорите и застава между Електра и Егист. Появява се Хризотемида.

ХРИЗОТЕМИДА. Умри! Умри тогава! Каквото и да стане, той ще бъде мой! Очите ви ще издере, на теб и на тази вещница!

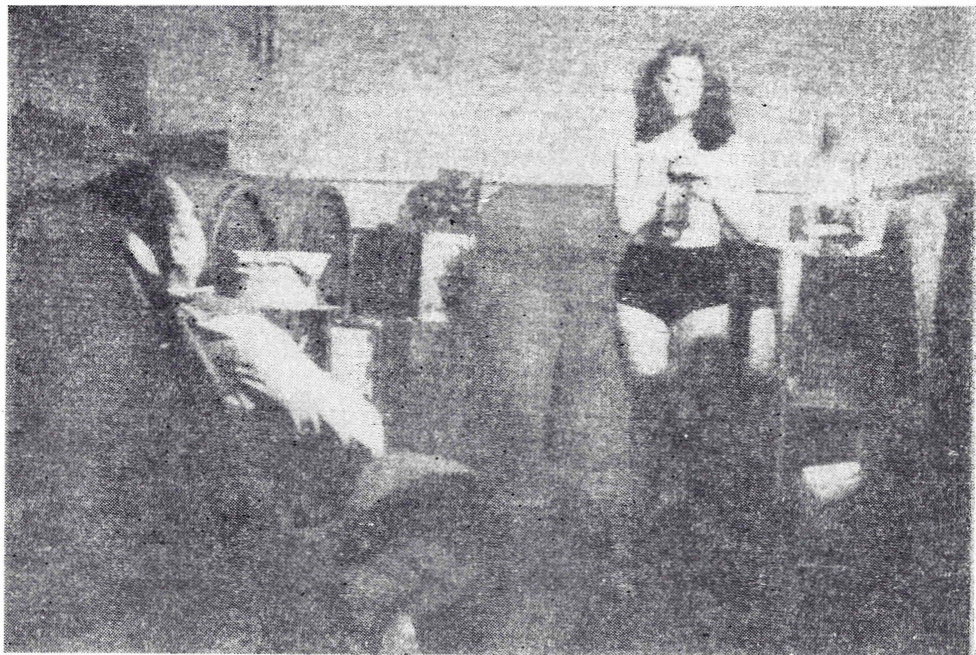
Присъединява се към останалите, застава до майката и Егист. Появява се старата артистка, прегърбена от умора.

СТАРАТА АРТИСТКА. Вземи хляба и сиренето, мило дете! Отивам да издоя овцете си.

Присъединява се към останалите. Излиза старият акордеонист.

АКОРДЕОНИСТЪТ. Пиесата, която ще видите днес, има пет действия. Това е безсмъртната пастирска драма на Спиридон Персиадис „Пастирката Голфо“... в нея играят известни млади и по-стари артисти.

Присъединява се към останалите. И така, седемте артисти стоят с гръб към декора



Не изглеждат много самоуверени, чуват се стъпките на немците, преминаващи през залата. Един от гестаповците отива към сцената и внимателно ги разглежда, след това се връща към средата на залата.

ГЕСТАПОВЕЦЪТ. Ясно е, че англичанинът е успял да избяга през нощта. *(Приближава се към офицерите-есесовци. Зад тях се виждат въоръжени войници, които са заобиколили бащата. Към офицерите.)* Според информацията, която имаме, вчера вечер той го е скрил на сцената в женски дрехи. *(Приближава към се бащата.)* Синът му е минал към партизаните.

ЕЛЕКТРА. Предател!

Гестаповецът се обръща към сцената, изважда ръце от джобовете, изтичва към сцената и се мъчи да изтръгне Егист от ръцете на Електра, която го е хванала за яката и го души. Останалите държат Егист, за да не може да се съпротивлява. Гестаповецът ги отблъсква и заедно с другите държи Егист, който се опитва да си отмъсти на разярената Електра.

ЕГИСТ. Мръсница!

Електра сипе разлютоено клетви и проклетия по адрес на Егист.

Сутринта на плажа. На пясъка стои бащата със завързани отпред ръце. Зад него олющена стена на сграда. От разветите коси на бащата разбираме, че отстрани духа студен вятър.

БАЩАТА *(крещи пред себе си)*. Морето ме отнася. Идвам от Йония. А вие? . . .

Виждаме, че с лице към него стоят войници, готови за стрелба. Стоящият малко настрана офицер командва.

ОФИЦЕРЪТ. Огън!

Отекват изстрели. Бащата пада. Войниците се оттеглят под строй след офицера. Поглед към безжизненото тяло на бащата.

След смъртта на бащата начело на трупата застава Егист, който чувства враждебността, с която се отнасят към него Електра и останалите, с изключение, разбира се, на майката. В своята безпомощна ярост той отправя заплахи към всички, но се сблъсква с презрение и студенина. Съставът на трупата обаче не се разпада: всички изживяват съвместно негодите на войната и окупацията. Хризотемида снабдява всички с хранителни продукти и вино, като проституира. Един ден Електра се среща с Пилад, който заедно с други другари е избягал от затвора. Преди да отиде при партизаните в планината, където е и Орест, той идва да се види още веднъж с Електра. Продължаваме да следим турнето на пътуващия театър. Моментите на внезапно разведртване и естествена радост от живота се редуват с моменти на ужаси при вида на жестокостите, извършвани от фашистите в гръцките села и градове. Един ден немците спират автобуса, с който артистите пътуват до следващия град, и свалят всички пътници. Заедно с останалите артисти биват отведени в германския лагер, където трябва да бъдат разстреляни въпреки настоятелните молби на Егист и неговите уверения, че е „камарад“. В последния момент лагерът е нападнат от партизани. След упорито сражение немците бягат . . .

Намираме се в германския лагер. Полусрутените постройките са разположени в огромна, разстлана равнина. Пътниците от автобуса се крият между четири стени без покрив. Отдалеч се чуват изстрели. Вие вятър. Изведнъж се чуват радостните викове на затворниците.

ЗАТВОРНИЦИТЕ *(извън кадър)*. Няма ги! . . . Избягаха! . . .

Тук-там из лагера димят пожарища от завършилата битка. От всички страни затворниците излизат от прикритията си и се радват на победата. Сред тях са и партизаните. Един от тях държи знаме с пречупен кръст и изтичва с него на хълма. Останалите тичат след него с радостни викове. От върха виждат, че морето е съвсем близо. В далечината се чуват камбани. Мъжете хвърлят фашисткото знаме в морето и се прегръщат. Партизани на коне язят към лагера по брега на морето. Въоръжени са. Крещат. Камбаните отново бият. Затворниците се затичват срещу конниците. Всички радостно се прегръщат.

По шосето над морето бавно върви автобус, окичен със знамена. На покрива му седи мъж и говори по мегафон. Зад автобуса върви тълпа от възторжени и радостни хора.

МЪЖЪТ С МЕГАФОНА. Настана вече часът за установяване на обществен ред и демократични свободи. Патриотя, сплотете силите си, за да доведем освобожде-

нието на Гърция до крайната цел — правителството на Фронта на националното единство (ЕАМ) с помощта на Народноосвободителната армия (ЕЛАС) и нашите съюзници.

ТЪЛПАТА (*скандира хорowo*). Правителство на Фронта на националното единство! Правителство на Фронта на националното единство! . . . Свобода на народа! . . .

Тълпата продължава да скандира тези лозунги, а през това време мъжът от покрива на автобуса запява.

МЪЖЪТ С МЕГАФОНА. И сега щастливи /освободени от фашизма . . .

ТЪЛПАТА (*присъединява се към него*) . . . Всички, братя, ще се върнем в къщи /окупацията свърши . . .

Намираме се на площад, отзад се вижда голяма обществена сграда. Тълпата залива площада, размахвайки знамена; червени със сърп и чук, английски, американски и гръцки. Знамената се движат в такта на песента.

МЪЖЪТ С МЕГАФОНА. Народе поробен, народе измъчен/виж вятърът на свободата повя/ и заедно крачим всички напред!

ТЪЛПАТА. Виж, вятърът на свободата повя . . . / и заедно крачим всички напред!

Мъжът с мегафона продължава да пее думите на песента, които след това тълпата повтаря. Изведнъж се чува лаещият звук на картечницата, към който се присъединяват и други. Викове, всеобща паника. Тълпата се разбягва на всички страни към съседните улици. След миг площадът опустява, само три трупа и няколко захвърлени знамена лежат на земята. Тази трагична тишина бива нарушена от приближаващите се звуци на гайда. Появява се войник от шотландската музика. Свири, марширувайки, минава през площада и отново изчезва. Едно от лежащите тела се надига. Това е акордеонистът от пътуващия театър. Става и изтичва бързо в съседната уличка, по която отново се задава тълпата от хора, размахвайки червени знамена и плакати. Шествието крачи млъчливо и стига центъра на площада. Когато идва по-близо, виждаме, че хората носят и портрети, сред които и този на К. Маркс. И от другите улици на площада излизат млъчешком редици от хора, докато на края всички образуват една огромна и сплотена тълпа. Тези, които стоят близо до двете лежащи тела, скланят знамената над жертвите и отново ги вдигат към небето.

Нощ. С гръб към стената в тъмен двор стоят артистите със своя багаж. Изведнъж прозвучава революционна песен.

При нейните звуци Егист вдига глава, заслушва се, минава напред, след това се връща към останалите и млъчливо им дава знак, че трябва да тръгват. Носи куфар заедно с акордеониста и застава начело на малкото шествие, последван от майката и другите. Песента млъква, артистите излизат от двора и вървят по тъмна улица, като се придържат към стената. По знак на Егист всички спират и гледат. Виждат как по напрежната улица върви млъчешком група от въоръжени монархисти. По знак на Егист артистите се връщат предпазливо по улицата, а той отива на разузнаване. Когато стига напрежната улица, вижда, че по нея върви група от около двадесетина комунисти, водени от мъжа с мегафона. Те отминават и артистите тръгват по-нататък. Но скоро съзират в друга улица монархисти, готови за стрелба. Отекват изстрели. Монархистите напредват. Изстрелите продължават. Няколко мъже падат. Стрелбата престава. Отляво се появяват комунистите. Отпред върви мъжът с мегафона, вдига го към устата си и отново започва да пее революционна песен.

Стрелбата започва отново и с по-голяма сила. Комунистите са принудени да отстъпят. Улицата опустява, но стрелбата продължава. Изведнъж към нея се присъединява и рев от мотори. Отдясно се появяват англо-американски джипове. Войниците които седят в тях, стрелят към групата комунисти. След това колите спират, от тях изскачат войници и с издадени щикове тичат след комунистите. Артистите, които наблюдават скрито цялата сцена, се възползват от случая и се оттеглят в обратна посока.

Намираме се на морския бряг. Плажът е пуст с изключение на артистите, които се влечат по пясъка, облечени все още в палта и все още мъкнещи багажа след себе си. От време на време Егист и акордеонистът поставят на земята големия куфар, който носят, за да си починат. Към пляска на вълните изведнъж се прибавя изкрещаване, което ги приковава към земята.

АНГЛИЙСКИ ВОЙНИК (*извън кадър*). Стой!

Вцепенените артисти се обръщат бавно по посока на гласа и вдигат ръце. Виждаме как от горичката край морето излизат осем английски войници, командувани от офицер.

ОФИЦЕРЪТ (*на английски*). Кои сте вие? . . . Къде отивате? (*Войниците обкръжават артистите. Офицерът клява отдалеч на Егист.*) Ей ти! Ела тук!

Егист и акордеонистът се приближават, като носят тежкия си куфар. Егист почти крещи от страх.



ЕГИСТ. Аз не комунист! . . . Не комунист!

Оставят куфара на пясъка и вдигат ръце, докато през това време офицерът пристъпва към куфара и го отваря. Изважда театрални костюми. Личи, че е изненадан. На края се изправя, като размахва един от костюмите.

ОФИЦЕРЪТ (на английски). Артисти? . . . (Войниците се разсмяват и се натрупват около куфара. Вадят дрехи, играят си с тях, но офицерът скоро ги спира.) Имам една идея. (Пристъпва към Егист, който все още стои с вдигнати ръце, смъква шапката от главата му и на нейно място навява кръгла червена шапка от пиесата. Войниците се смеят.) Хайде, изиграйте ни нещо!

Егист се мъчи да разбере.

ВОЙНИКЪТ (през смях). Играйте, играйте!

ОФИЦЕРЪТ (на английски). Престанете! . . . Слушайте ме! (Декламира.) Μένιν αείδε theά, Pelleiádō Achilleós . . .

Егист разбира и кима услужливо с глава.

След малко на мястото се появява рисуван декор с овошни дръвчета и поточе. Встрани седи върху куфара синът на Хризотемида. Хризотемида и майката придържат от двете страни декора, за да не падне. На земята пред декора, недалеч от Егист, лежи Електра със скръстени ръце. Акордеонистът излиза напред с инструмента си. Всички са облечени в обикновените си дрехи, само Електра, Хризотемида и Егист са в театрални костюми.

АКОРДЕОНИСТЪТ. Голфо засега не дава признаци на живот. Дали не се е случило най-лошото. . . (Обръща се към тялото, изтегнато на пясъка, коленич пред Егист и започва да нарежда.) Тасос, сине мой . . .

ЕГИСТ. Прости ни, татко. /Голфо се е отровила./ А аз със собствената си ръка се прободох с кинжала. /Изкопайте ни общ гроб/и заедно ни погребете.

АКОРДЕОНИСТЪТ. Деца мои! . . . Тасос! . . . Голфо! . . .

Излиза старата артистка с вдигнати към небето ръце.

СТАРАТА АРТИСТКА. Те са мъртви!

Пада на колене върху пясъка. Сломеният акордеонист бавно се изправя.

АКОРДЕОНИСТЪТ. Светът ги раздели, но смъртта ги свърза отново.

Изсвирва един акорд в знак, че представлението е завършило. Отдалечава се, след него става и излиза старата артистка. След малко двамата се връщат с червена завеса, с която прикриват лежащите тела. Ръкопляскания. Виждаме, че ръкопляскаят войни-

ците и офицерът, които са гледали представлението. Електра и Егист стават и се покланят на зрителите. Офицерът посочва с бича си.

ОФИЦЕРЪТ (на английски). Хей, вие там! (Егист се приближава сервилно към него.) Не, не вие... (Посочва акордеониста.) Вие... (Акордеонистът вдига ръце.) Да, вие... (Акордеонистът приближава. Офицерът запява първите тактове на извештен марш.) О'кей... Елате тук.

Офицерът отива към Егист, взема неговата кръгла шапка на гръцки пастир и му дава своята офицерска шапка. Егист се покланя почитателно, съпроводен от хихикането на войниците. След това офицерът се обръща към акордеониста и му дава знак да свири. Акордеонистът започва да свири популярен вальс от онова време: офицерът хваща Егист и започва да танцува с него, след което приканва седящите на земята войници да го последват. Войниците стават и танцуват един с друг. Един от тях поканва майката, докато на края всички танцуват и си тананикат мелодията. Танцуват и Електра и Хризотемида.

Когато песента свършва, акордеонистът започва да свири „Към Типерери“. Офицерът го спира със знак. Дава тон, акордеонистът започва да свири отново и всички войници пеят: *Jts' a long way ...to Tipperary*... Офицерът тактува и пее заедно с войниците си, които са застанали мирно. След първия куплет започват да свирят с уста припева, докато артистите, наредени в кръг, ги гледат: представление сега дава армията.

Офицерът започва да марширува пред ротата и е все още с кръглата шапка на глава. Идилитата бива нарушена от стрелба.

ВОЙНИЦИТЕ. Въстаници?...

Всички се разбягват, един войник остава и стои неподвижно пред декора. След малко се свлича мъртъв върху червената завеса.

Електра търси брат си Орест, който се е присъединил към въстаниците. Орест, Пиллад и поетът слизат тайно в градчето заедно с Електра. Там има карнавал и те успяват да минат незабелязано, въпреки че носят със себе си оръжие. Електра ги води към театъра, където играят артистите. Нощ. Намираме се в двора на театралната сграда и чуваме от сцената гласовете на артистите. Електра и тримата въстаници се качват по стълбите на сградата.

МАЙКАТА (извън кадър). Моята Голфо не е обидила никого.

ЕГИСТ (извън кадър). Какво говориш? Откажи се от тези дрънканици, глупава старице! /Голфо ми пресече пътя /поздравих я, а тя /опиянена от гняв, ме засипа с хули. /Не можах да я хвана / защото бързо избяга /иначе щях да я довлека мъртва пред твоя праг.

Орест влиза в сградата, докато другите двама остават пред вратата на пост.

Орест върви по коридора, виждаме с него кулисите, където дреме акордеонистът. Чува се продължението на пиесата.

СТАРАТА АРТИСТКА (извън кадър). Не обръщай внимание на това, което говорят жените, Зисис! /Мозъкът на жените е като на малко птиче, бедно създание! / Да се махаме оттук!

Орест бавно вдига ръка, в която държи револвер. Виждаме част от сцената, на която в театрални костюми стоят пред познатия декор старият артист, майката и Егист.

ЕГИСТ. Забравате Кицос!... /Аз, като негов чичо /ясно ви казвам./ Никога няма да позволя Кицос/ да се ожени за уличницата на Тасос.

Иска да напусне сцената, но пътя му препречва Орест с револвер в ръка. От притъмнената зала се чува самотно ръкопляскане и няколко гласове приканват да се пази тишина. Егист отстъпва на две крачки. Старият артист и майката гледат като приковани към Орест.

ОРЕСТ (продължава текста на пиесата). Прекаляваш, пастире. (С по-спокоен тон.) Губя вече търпение.

ЕГИСТ (също продължава да играе, но се вижда, че е уплашен). Чакай, ти ще видиш!

СТАРАТА АРТИСТКА. Запази спокойствие, Зисис!

ЕГИСТ. Махнете се.

СТАРАТА АРТИСТКА (към Орест). В името на бога!

ЕГИСТ. Оставете ме!

МАЙКАТА. За бога!... Остава и да се избият помежду си.

Майката приближава към Орест, за да раздели двамата мъже, но в този момент Орест стреля. Куршумът улучва майката в гърдите. Тя несигурно отстъпва назад и стене. Старата артистка изтичва бързо към нея и иска да я подкрепи, но майката се свлича на земята. Егист иска да се възползува от случая и да избяга, но Орест хладнокръвно стреля след него четири пъти. За момент Егист остава неподвижен, след това се обръща

и се свлича до тялото на майката. В залата гръмват аплодисменти. Завесата пада. Аплодисментите се засилват, но завесата не се вдига повече.

От кулисите виждаме сцената. Завесата е спусната, на сцената лежат двете тела. Край едното е приклепнала старата артистка. Отзад стои неподвижно Орест с револвер в ръка. От залата продължават да се чуват ръкопляскания. Зад Орест се появява акордеонистът и отива към убитите. След него върви Хризотемида, гледа ужасена към Орест, след това коленичи край тялото на майката. Най-после идва и Електра, която остава права. Аплодисментите не стихват: никога досега пиесата не е имала такъв успех. Орест си отива ненадейно. Електра понечва да тръгне след него, но се спира и се връща при телата. Гледа хладно към трупа на Егист.

Когато мъртвите тела биват откарани и членовете на трупата остават сами, Електра, за изненада на Хризотемида, влиза в стаята на майката. Разкъсва снимките на майката и Егист, пъхнати в рамката на огледалото, облича червеното наметало на майката, пуска нейната любима грамофонна плоча — модния шлагер от 30-те години за маргаритката, който майката пееше в началото и който характеризираше този образ през цялото време на действието.

Не след дълго обаче при нея идват двама полицаи с карнавални маски на лицата. Отвеждат Електра и с помощта на още трима мъже, които притискат краката и ръцете на девойката към земята, един от полицаите я изнасилва, като при това я разпитва кой е извършил убийството и къде е избягал Орест. Електра обаче не казва нищо повече от това, което знаят и полицаите: че Орест е отишъл в планината.

Сутринта след разпита. Купчина смет, отзад мост. Електра лежи върху сметта с лице към земята. Все още е по нощница и с червеното наметало. След малко се вдига с мъка, трие ръцете и раните на лицето си, изгърсва мръсотията от наметалото. Най-после успява да стане, обув се, завързва наметалото, опитва се да оправи с ръка косите си и изтирава лицето си с носна кърпа, която изважда от джоба на наметалото. След това се обръща с лице към зрителите.

ЕЛЕКТРА. Когато през есента на 1944 г. немците напуснаха страната, в Атина влязоха английските войски на ген. Скоуби и бе установено първото правителство на Фронта на националното единство начело с Папандреу. *(Електра връща кърпата в джоба, скръства ръце на гърдите си и гледа втренчено към нас.)* Провеждах се възторжени митинги. Всички горяха от желание да направят и невъзможното в името на тази цел. Вярвахме дори и в съюзниците. Но след неодобрението на ултиматума на Скоуби за разоръжаване на Народноосвободителната армия, след оставката на министрите от левицата и след всичко, на което станяхме свидетели после — това, че фашистите, съюзници на немците, останаха на свобода и получиха отново оръжие от Скоуби, — ние вече имаме чувството, че сме предадени. Предупреждавах ни да не ходим на митинга, но хората излизаха спонтанно на улиците, така, както бяха предвидили и англичаните. Те са искали пряк сблъсък. Но ние не знаехме това. Хората излязоха на улицата със знамена, бяха радостни и ентусиазирани. В неделята на 3 декември за нас бе приготвена клопка. На улиците имаше много хора, излезли бяха цели семейства с децата си. Никой не очакваше подобно нещо. Площадът бе почернял от народ. Картината бе неописуема. Онези, другите, бяха по покривите на хотел „Крал Георги“ и на околните дворци. Навсякъде около нас виждахме дулата на пушките. Бяхме обградени от полицията. Хората викаха. Изведнъж отекнаха изстрели. Бях точно в центъра на площада. Някакъв мъж падна край паметника на неизвестния войн. Хората намъкриха знамето в кръвта му и го вдигнаха високо към небето. Всички запяха: „СВОБОДА! . . . СВОБОДА! . . . СТИГА ВЕЧЕ ОКУПАЦИЯ!“ А ония, другите, стреляха. Още един мъж падна мъртъв на място. Всички налягахме на земята. Недалеч от мен един младеж с тръба се надигна и въпреки че бе ранен, извика: „И пак ще викам, и пак ще свиря още!“ Падна и го отнесоха нанякъде . . . Отново образувахме редици и тръгнахме напред. На ъгъла на улицата ни чакаше полицейска рота. Хората се втурнаха към полицаите, обкръжиха ги и ги разоръжиха. Но онези по покривите бяха все така много. От хотел „Крал Георги“ бездушно наблюдаваха картината англичани и американци. Стигнахме площад „Омония“. И там отново почнаха да стрелят по нас. Имаше десетки ранени. Някои отнесоха в болницата на импровизирани носилки, направени от вратите на съседните къщи. Следващия ден, 4 декември, стана погребението на жертвите. Излязохме на улиците и на пл. „Омония“ отново бяхме нападнати от полицаи и монархисти. Спомням си само как хора лежах на

площада, а от прозорците на отсрещния дворец се показаха дулата на пушките . . . През тези два дни загинаха 28 души, имаше над сто ранени. Народноосвободителната армия (ЕЛАС) отговори още същата вечер с нападения на полицейски участъци. Започнаха сражения. Барикади. Битка за Атина. 33 дни.

Електра продължава да стои със скръстени ръце, затваря за момент очи, но след това отново гледа втренчено към нас.

През февруари 1945 г. представители на гръцкото правителство и делегати на Централния комитет на Фронта за освобождение се срещнаха във Варкиза. В резултат на преговорите бе прието т. нар. Варкизко съглашение, гарант при което бе британското правителство. То трябваше да допринесе за демократизиране на армията и органите на държавната сигурност и за създаване на условия за ускоряване на изборите и плебисцит. За известно време гръцкият народ повярва, че тези обещания ще бъдат изпълнени. Но скоро стана ясно, че се е излъгал . . .

Вечер. Намираме се на главния булевард в малко градче. Въпреки хубавото време на улицата има малко хора. Някои от ниските къщи са с осветени прозорци.

ГЛАС ОТ ВИСОКОГОВОРИТЕЛЯ. Гръцки народе! . . . На 21 март под защитата на английския империализъм ще се проведе безвкусна пародия на избори. Принуждават народа да гласува в атмосферата на терор, който има за цел да легализира връщането на монархо-фашисткото правителство и краля като защитник на английските интереси и чуждия капитал. *(Виждаме Електра, която още с няколко души тича по посока на гласа. Озовава се пред осветено кафене.)* Варкизкото съглашение бе чиста лъжа. Гърци, единствената последователна и демократична тактика е тази на неучастие в изборите. Да кажем „не“ на инсценираните избори! . . . Да живее Народноосвободителната армия (ЕЛАС)!

Пред кафенето коментират групички от хора. Но внезапно биват разпръснати от появилите се полицаи. Други цивилни полицаи влизат в кафенето. Настава сбиване. Полицаяте са повече, вземат бързо надмощие и отвеждат двама мъже.



От предизвикателното посещение на няколко тайни агенти Електра научава, че Орест е все още при въстаниците. Хризотемида се радва на мирния живот под охраната на английските войници, без да ѝ интересуват грижите на сестра ѝ и интересите на гръцкия народ. Електра посреща Нова година в ресторанта на малкия град. Вечерта завършва със сбиване между фашисти и революционери. Този път фашистите се държат така, като че ли са сигурни в своето надмощие и крайната победа. Войната обаче още не е свършила.

Връщаме се отново в 1952 г. По улиците на града вървят и петят отряди на народното опълчение. Когато стигат на площада, песента им бива заглушена от речта на фашистки депутат, предавана по местната радиуредба.

ДЕПУТАТЪТ (*извън кадър*). Ще трябва да избираме между двата лагера. На една страна — сбирщината от подозрителни типове и тайни агенти на Москва . . . на друга — движението, начело на което стои честният борец и смел войник, маршал Папагос. Когато комунистите нарушиха Варкизкото съглашение и за втори път се опитаха да вземат властта, нашата страна се намираше в смъртна опасност. Комунистическото въстание от годините 1947—1949 предизвика смъртта на хиляди хора и нашата страна отново бе осеяна с развалини. И тогава маршалът, с военната и моралната подкрепа на нашия голям приятел — Съединените американски щати, — и с помощта на краля потуши бунта и спаси за втори път Гърция. (*Виждаме, че на площада стоят малки групички от хора. Тъкмо оттук минава пътуващият театър в състава си от началото на филма. Начело върви Електра, след нея младеж (синът на Хризотемида), акордеонистът, старата артистка и Пилад. Отдалечават се от напречната улица, докато през това време речта продължава.*) Комунистите, които не бяха избити или арестувани, избягаха в страните зад желязната завеса. В страната отново настана мир и маршал Папагос се върна в родината. Тогава той изпълни своя дълг. А днес отново иска да направи това. И затова той призовава всички вас да гласувате. Да превърнем неделята на 16 декември 1952 г. в ден на победата на националните сили, на победата на маршала.

Тук-там се чуват слаби ръкопляскания. Артистите завиват по улицата. Последна върви Електра, вслушва се за момент и като че ли отново си спомня . . .

Краят на 1948 г., края на гражданската война и разгромът на партизаните. Вали. По шосето върви голям джип на английската армия с ремарке, в което седят войници от националната гвардия. Пред колата се кълчи клоун, а след него вървят четирима китаристи. Виждаме, че един от гвардейците, седящи в ремаркетото, размахва като трофей две партизански глави. В далечината се чува камбана. Когато погребалното шествие пристига в градчето, към него притичват само няколко любопитни.

Електра излиза на балкона пред стаята си и гледа минаващите пленени въстаници. Всички държат ръцете си зад главите. Охраняват ги войници със заредени пушки.

Сред пленените партизани Електра забелязва брат си Орест. Изтичва към него, но войниците не ѝ позволяват да се приближи. Трябва да се задоволи само с тъжната усмивка на брат си . . .

Друг спомен. Пристанището на малък град. Отдалеч към брега приближава моторна лодка. Небето е оловносиво. На лодката има около 15 мъже — освободени затворници, охранявани от няколко войници. Лодката стига на пристанището. На брега чакат осем души. Встрани от тях, на края на пристанището, стои Електра — неподвижна, загърната в палтото си. Слушаме радостните викове на затворниците, които се срещат със семействата си. Появява се Пилад с куфар в ръка. Отправя се към Електра, която стои все така неподвижно. Спира на два метра от нея и известно време двамата се гледат. След това Електра хладно го пита: „Подписа ли?“ Пилад не отговаря. Двамата тръгват. Пилад седи в стаята, гледа през прозореца към маршируващите войници и пуши. Внезапно към звуците на военната музика се присъединява и неговият глас.

ПИЛАД. Заловиха ме в края на 1947 г. . . . Отведоха ни във Вурла, бившия публичен дом, превърнат в затвор. Там имаше само политически затворници. От Вурла ме преместиха в Лаурион, след това на остров Макронисос. Наричаха го Атински военен затвор . . . Освен партизани там имаше войници, жандармеристи, крадци и евреи. Претърсиха ни, взеха ни часовниците, писалките . . . всичко, което имаме. Веднага започнаха да измъчват някои от нас. Казаха ми: „Виж какво, няма да излезеш оттук. Затова ще бъде по-добре, ако подпишеш веднага.“ Отговорих им: „В никакъв случай!

Дори и да ме режете на парчета!“ Отведоха ме в участъка на лагерната полиция. (*Виждаме, че е неспокоен: пуши нервно и гледа втренчено през прозореца, но чувствава върху себе си строгия поглед на Електра, която седи извън кадъра.*) Там ме пребиха от бой. Главният сержант ме риташе в корема и когато се умори, другите започнаха да ме налагат с палки . . . Подаваха си ме един на друг като топка. Два пъти припадах. На края ме отведоха навън. Беше през февруари, в средата на зимата. Там имаше и други. Поставиха ни на десет метра един от друг. Пазеше ни жандармерист. Сутринта в седем отново ни биха . . . След това пренасяхме огромни камъни от планината към морето и обратно, ей така, без никакъв смисъл. Сред нас имаше един туберкулозен. Работеше заедно с нас, но дробовете му не издържаха. Започна да храчи кръв . . . Вечер от шест до осем ни биеха. А през нощта отново ни изправяха на разстояние един от друг, за да не можем да си говорим . . . през това време те отиваха да спят. Краката ми бяха отекли така, че не се побираха вече в обувките. А сутринта отново на работа. Не можех да ходя. Жандармеристът ме блъскаше с палката: „Тичай по-бързо!“ А аз едва се влачех. (*Обръща се към Електра, седяща извън кадъра.*) Така ме мъчиха 14 дни. Стенех при всеки удар, а останалите задържаха дъха си. Един по един отстъпвах . . . Останахме петима или шестима, които отказвахме да подпишем . . . Беснееха. Една вечер ги видях, че идват. Лагерната полиция и палачите. Като хищници към плячката. Бяхме навън, на мократа земя. . . Наредиха се около нас. „Този път ще ни пречукат“, си казах аз. Казвам на съседа си Васил. „Днес май ще ни. . .“ Не можех повече. „Ще подпиша“, казах им аз. Отведоха ме в канцеларията. Сержантът сияеше от щастие. „Искаш ли да пийнеш нещо?“ попита ме той. „Нищо не искам.“ Отведоха ме в палатка и ме оставиха там. След два часа довякоха Васил: все още жив, но премазан от бой. . . Не бе подписал . . .

Навежда очи.

Хризотемида се омъжва за английски подофицер. На сватбата, на която присъствуват Електра, Пилад, двамата стари артисти, акордеонистът и синът на Хризотемида, който вече е станал голям младеж, майката и синът се скарват, тъй като последният не одобрява брака на майка си.

Пуста улица. Появяват се Електра и Пилад. Минават покрай някакъв мъж и нещо го питат. Мъжът сочи с ръка. Разделят се с него и продължават пътя си. Влизат в една къща, качват се по стълбите и чука на една врата. Отвътре се чува глас.

ПОЕТЪТ (*извън кадър*). Влезте!

Вратата се отваря, влиза Електра, след нея Пилад. Стаята, в която влизат, е наредена строго и прилича на затворническа килия. В ъгъла на железен креват седи поетът — облечен е, но тъй като седи до прозореца, се е наметнал с одеяло. Между двата прозореца виси портретът на Карл Маркс. Край леглото има масичка с купчина книги. Един от прозорците е без стъкло и е облепен с вестници. Електра и Пилад влизат, поетът продължава да седи.

ПИЛАД. „Една вечер минах реката“ . . . За последен път те чух да го казваш през лятото на 47-ма в планината. Оттогава минаха вече 3 години. Как живееш?“

Електра се е приближила до масата и е седнала на стол, Пилад остава прав.

ЕЛЕКТРА. Научихме, че са те пуснали. Не ми позволяват свиждане с Орест. Сега по-добре ли ти е? . . . (*Изкаква, но поетът не отговаря. Електра обръща глава към Пилад. Тишината става мъчителна и Електра отново обръща поглед към поета.*) Искаме пак да образуваме труп и да тръгнем на път. Ще се радваме, ако дойдеш и ти с нас, както някога.

Поетът изглежда трогнат. След малко вдига очи.

ПОЕТЪТ. Пречките ще ви изброя: /намесата на събитията, струпуване на масите/ Интервенция на чуждата флота /Народни оратори, белите ми дробове, вик/ Заводи/ (Октомври 1917 г./ 1936 г./ Декември 1944 г. . . (Тягостна тишина, прекъсвана от време на време от откъслечни външни звуци). /Затова трябва да остана в своите дрипи/ Точно така, както ме е родила френската революция / Точно така, както ме е родила мама/ Подозрителен конспиратор . . . (Поетът става, одеялото остава на раменете му, отива към прозореца. Продължава да декламира навън, с гръб към Електра и Пилад.) Когато до ушите ми долетят /непознати звуци и шепот далечен, /когато чувам бойна тръба и песен /когато чувам да се говори за свобода, /за законност, за евангелски слова/ за хубав живот, /аз винаги мълча, но един ден . . . / един ден ще проговоря, /градините ще бъдат пълни с водоплади, /арсенали ще станат танцовите салони, /въздушевената младеж ще тръгне след стиховете, без държавния химн/ и няма да се подчини на тази ужасна власт . . . (Дълго мъчително мълчание. Електра бавно става. Поетът се обръща към нея



и изкрещява.) Отново ви обещава осакатена свобода!
Електра излиза с наведена глава.

Електра посещава крепостта, в която е затворен брат ѝ Орест. Чука на вратата на директорския кабинет.

ДИРЕКТОРЪТ (*извън кадър*). Влезте! (*Врата се отваря. Стражата отстъпва настрана и пуска Електра. Тя стига до бюрото, зад което седи със сериозно лице директорът на затвора. Застава права пред него.*) Значи, вие сте неговата сестра! (*Електра не отговаря. Тягостна тишина. На стената виждаме портретите на крал Павел и кралица Фредерика. Директорът изважда някакъв документ.*) Нямахме време да ви уведомим. Както вече знаете, той бе осъден от военния трибунал. Изпълнението на присъдата се отлагаше от ноември 1949 г. . . . (*Преставя да се рови из документите и казва.*) Съжалявам.

Стражата води Електра по затворническия коридор. Младата жена изведнъж забавя крачките си, олюлява се, лошо ѝ е. Единият от войниците я прихваща и я влачи към решетките. Другият отваря вратата на килията и Електра минава пребледняла покрай него. На маса в средата на килията лежи Орест. На мястото на сърцето върху бялата риза има кърваво петно. Електра застава на прага, олюлява се, след това събира сили и продължава с мъка напред. На отворената врата се очертава сянката на войника, останал в коридора. Електра стои като прикована пред тялото на брат си. След това тихо произнася:

— Добър ден, Тасос . . .

Навежда глава и се разплаква.

Песъчлив път край морето. Оловносиво небе. След бавно движеща се кола с гръб към нас крачи шествие от седем души. Разпознаваме главите на Електра и на стария беловлас мъж, на Пилад, акордеониста, старата артистка, сина на Хризотемида. Последен върви поетът с дългия червен шал.

Мочурливо плато. Край кипариса, който е единственото дърво в този тъжен пейзаж, стоят с лице към нас участниците в шествието. С кръстосани отпред ръце гледат двамата

гробари, които копаят пред тях гроб. Внезапно Електра започва оживено да ръкопляска, останалите я последват, с изключение на поета, който вдига очи към сводите на небето.

Намираме се в малко градче, на пресечка на главния булевард, пред голяма сграда, чийто врати и стени са облепени с изборни афиши. Уличните лампи са запалени. Дъждовна вечер. Пред входа на сградата са опрени две табла с реклами за представлението „Пастирката Голфо“. Минават няколко минувачи с отворени чадъри. Някои влизат в театъра. Пред входа старият акордеонист свири и пее, за да привлече публика.

Улица през нощта. По нея върви камнион със запалени фарове. Седящият отзад мъж разпръсква последните позиви, възхваляващи маршал Папагос. Край близката стена стои с наведена глава млад мъж — синът на Хризотемида. Електра слиза по стълбите в театрален костюм и се отправя към него. Държи над главата си разтворен чадър.

ЕЛЕКТРА. Търсих те . . . Няма ли да се обличаш вече? . . . Вълнуваш ли се?

МЛАДЕЖЪТ Не!

Отвежда го подръка нагоре по стълбите.

Зад кулисите стои Пилад с наметнато сако. Гледа как Електра гримира младежа, облечен в костюм на гръцки пастор — Тасос. В ръката си държи тояга. Електра му залепва мустаци и рисува сенки под очите му, за да изглежда малко по-стар. Виждаме в гръб още някаква жена, която се гримира пред огледалото в гримьорната на артистите.

ЕЛЕКТРА (*към младежа*). Орест! . . .

Усмихва му се, взема го подръка и минава с него покрай Пилад на път към завесата. Край завесата стои акордеонистът. Младежът излиза на сцената, след него върви Пилад. Електра застава срещу акордеониста. Чуваме шума от зрителната зала. Пилад, който още не е облякъл театралния си костюм, запалва светлините на рампата, но завесата все още е спусната. Навежда се и удря няколко пъти с чук по пода, след което още три пъти, но по-силно. Такъв е театралният ритуал. Вдига поглед към младежа, който стои на сцената и заема позата на Тасос от началото на пиесата. Старецът започва да свири.

Ден. Намираме се на гарата в Егион, позната ни още от началото на филма. Към нас приближава групата на артистите — със сина на Хризотемида те са 11. Всички се превиват под тежестта на багажа си, носят чадъри и са облечени в палта. Чува се шум от влак и кукуригане на петел. Не е 1952 година, както в началото на филма, а 1939 година. Така че тук са още бащата, майката с коженото си палто, Електра, Хризотемида с малкия си син, Егист, двойката стари артисти, Пилад, Орест и поетът. Зад групата преминава велосипедист. Всички спират, поставят багажа си на земята и се оглеждат наоколо. Хризотемида взема сина си на ръце. В далечината кукурига петел.

МЪЖКИ ГЛАС. Есента на 1939 г. Стигнахме в Егион. Бяхме уморени, два дни не бяхме спали.