

Размисли за националния облик на българския филм

АЛБЕРТ КОЕН

Всички основания за създаването и развитието на българското кино се заключават в необходимостта то да бъде национално изкуство. Извън тази очевидна необходимост навярно все още бихме се питали какъв е смисълът да изграждаме скъпо струващата кинопромишленост, когато от нея получаваме десет на сто (нека утре бъдат двадесет!) от филмите, които захранват нашите страни. И може би трогателните усилия на хора като Васил Гендов, които преди 50—60 години се захващат само с един „гол“ ентузиазъм да създават български филми, биха ни се стрували смешни напъни на фантазори, докато всъщност ние с право слагаме върху тях благородния етикет на пионерството в една изключително важна област от националната ни културна история. Социалистическата революция изведе скромните пионерски опити на широкия друм на пълноценното развитие с дълбокото убеждение, че нова България трябва да има свое кино.

Други малки страни (Белгия, Холандия, Швейцария и др.) в течение на дълги години вървяха по пътя на най-лекото съпротивление — те просто не създаваха национално киноизкуство. За да бъдем справедливи, трябва да кажем, че не го създаваха не толкова от съмнение в необходимостта му, колкото поради спекулативните сметки на местния капитал и хищната стръв на „акулите“ на големите западни кинематографии за пълно господство на световния екран. Изглежда, сега всички разбират, че киноизкуството не може да бъде предоставено само на неколцина „големи“ — всяка страна може и трябва да изяви силите си на това поприще, макар и чрез скромен брой произведения. Да ги изяви — но за да създаде не по-сполучливи или по-жалки подражания на чуждестранното кино, а творби, които само тя може да създаде и никой друг, сиреч творби с подчертано национална физиономия. И ако напреднали иначе страни едва сега започват да навакват дългото си закъснение в тази насока, то редица

новоосвободени и развиващи се страни ни поразяват с ентусиазма, с който се хвърлят да създават националното киноизкуство още с първите крачки по пътя на независимостта и преди да са създали много други необходими неща и в културата, и в икономиката, и в обществения живот. Нима досега светът не бе виждал Африка или Азия на екрана? Виждал ги е, само че показани най-вече през погледа на колонизатора. Е добре, можем да си обясним защо сега Африка и Азия бързат сами да се огледат в четириъгълника на екрана и сами да се представят на света. Създаването на собствено кино е за тях един от основните актове на националното самоосъзнаване и самоутвърждаване, някакъв особен „веществен“ израз на извоюваната най-сетне свобода и, разбира се, едно от най-мощните средства за просветлението на изостаналите под игото на империализма народни маси.

Световната карта на киното, почти тъй както и политическата карта, до неотдавна бе доминирана от цветовете на няколко големи държави. Сега тя се е пропъстрила от багрите на десетки млади национални кинематографи. В този смисъл можем да говорим за все по-голямо засилване и утвърждаване на националното начало в киното.

В същото време обаче в световния филмов процес действуват фактори, насочени против всякаква национална ограниченост и затвореност.

Поради визуалния си характер и индустриален способ на производство филмът е между тези продукти на културата, които са най-пригодни за износ и международно разпространение, които са особено удобно и ефективно съвременно средство за международно общуване. Като се изключи диалогът, който се нуждае от превод било в субтитри, било чрез дублаж, филмът е произведение на изкуството, което намира прекия път към зрителите от всички географски ширини. Изображението е първият и ненадминат досега от нищо международен език — семантически то е универсално. От всички области на културата най-интензивна е безспорно международната циркулация в сферата на киното; големият брой ежегодни кинофестивали е достатъчно свидетелство за това.

Тази повишена интернационална адресираност и подвижност на киноизкуството прави по-интензивна и циркулацията в неговото лоно на влияния от идеен, стилистичен, езиков, жанров и друг характер. Тя е стимулирана и от засиления общ обмен на ценности между страните, от унификацията в някои проблеми, прояви и форми на живота, характерна за страни със сравнително еднакво или близко равнище на развитие.

Против всякаква национална затвореност действува и все по-голямото утвърждаване на комунистическата идеология в света с присъщия на нея интернационалистичен дух. Тя пронизва изцяло киноизкуството на социалистическите страни, но все по-силно влияе и върху напредничавите творци в извънсциалистическия свят. Растящ дял от световното киноизкуство започва да се прониква от общи идеи и настроения, от един общ поглед върху живота и човека, от един общ творчески метод.

Несъмнено всичко това нито отменя националното начало в киното, нито му противоречи. То само ни подсказва сложния обществен и естетически контекст, в който това начало се реализира и изявява.

* * *

Логично е да се допусне, че синтетичният характер на киноизкуството определя и националната физиономия на филмовата творба като един синтетичен феномен. Тя се изгражда от всички компоненти на филмовата творба, пронизва цялата нейна тъкан. Но в този синтез, както е известно, не

всички съставни елементи са равностойни по значение в изграждането на качествено новата, специфична естетическа структура, каквато е филмът, съответно нееднаква по значение е и ролята им за сформянето на националния облик на творбата.

Фотографичната природа на киното му дава възможността — много по-голяма, отколкото в другите изкуства — да се насити непосредствено с голям брой веществени белези на националното: пейзажа, природен или селищен, характерен за дадена страна, физическия тип на хората, зрими черти на бита и др. Дори най-неизкушеният зрител разпознава веднага тучните английски ливади или безкрайните руски степи, характерния урбанистичен профил на Ню Йорк или Париж, Москва, Токио или Истанбул. Ако природният декор е географска даденост, която може да служи по-скоро като обозначение, като „адрес“, то селищно-архитектурният декор интегрира в себе си наслесенията на една специфична национална история, култура и жизнена атмосфера и поради това носи в себе си много повече и по-съществени показания. Фотографското око на киното улавя и запечатва и ред други външни, но характерни белези на националното: физическия тип на хората (за определени раси и нации много изявен), свесобразията на облеклото им (където те съществуват), редица отличителни детайли на всекидневния бит (от интериора до храната) и т. н.

Казвам, че фотографското око на киното улавя тези елементи, но всеки-му е ясна цялата условност на такъв израз. Кинокамерата на игралния филм не се разхожда като ловец на случайни картини. Посочените елементи наистина съществуват, но в киното те са потърсени, отбрани и дори аранжирани с оглед драматургията на филма и за целите на нейната реализация — така, като белези на една пресътворена действителност, те се явяват пред камерата, за да бъдат уловени и фиксирани от нея. Взети само като външни знаци, извън драматургическата тъкан на филмовото произведение, те нямат стойност. Ала и в драматургическата тъкан те не са и не могат да бъдат главният носител на националното своеобразие именно защото са външни белези, в които това своеобразие намира само частичен израз — неговата истинска и най-съществена сфера на проявление е, както ще видим, друга. Тези белези са лесно наподобими и усвоими: да си припомним макар само многобройните западни филми, в които има и луковични църковни кубета, и препускащи тройки, и напети казаци, но липсва едно — руският дух. Външните белези лесно се превръщат в бутафория. Толкова повече значението им се ограничава поради унифициращото въздействие на съвременната цивилизация: фолклорното начало все повече се затваря в някакви „резервати“ и не обогатява вече живота на мнозинството, архитектурният декор на някои нови части в европейските градове става все по-стандартен (по тях трудно можеше да различиш дали си например в София или Будапеща), дори природната среда е подложена на някои обезличаващи изменения. Засилените контакти между страните унифицират и ред веществени елементи на всекидневния бит — мода на облеклото, мебелировката, домакинското обзавеждане, та чак и храната.

Значението на веществените белези на националното е по принцип ограничено за изкуството, то все повече се ограничава и по силата на обективно-историческите процеси. Абсурдно е обаче да се твърди, че то е нищожно и може да бъде спокойно пренебрегнато от киното. Напротив, киното поради визуалния си характер като че ли по-малко от всички други изкуства има право да ги пренебрегва, дори би било осъдително да върши това и да не използва изобразителните си възможности и в тази насока. Но то може да разчита на тях само дотолкова, доколкото те са функционално интегрирани в драматургията

на филма, съставляват съответната материална среда и атмосфера за проява на националното като човешко, духовно.

Именно драматургията на филма — взета не само като сценарий, а и като реализиран на екрана художествен свят — трябва да бъде просмукана от духа на националното своеобразие, за да кажем, че то присъствува в творбата. А драматургията е сложна естетическа система, обединяваща тема, сюжет, образи, диалог, пластическа изразност и други, т. е. достатъчно на брой съществени компоненти, всеки от които може и трябва да бъде „проводник“ на националното своеобразие. Всъщност тук се реализира съотношението на произведението към обективната действителност и в степента, в която то ще съумее художествено да я отрази и осмисли, ще зазвучат в него и истинските национални багри. Защото всяка обществена действителност съществува в определена национална форма, има своята неотменна национална характеристика. Естествено, не може да се твърди, че национално и реалистично в изкуството са тъждествени — ние знаем, че националното просмуква и други, не принадлежащи към реализма художествени течения и стилове. Но несъмнено е също така, че реализмът не може да не носи чертите на националното своеобразие, тъй като без тях той не би осъществил органичния си принцип за вяроност към жизнената правда. Историята на всички изкуства потвърждава това по най-убедителен начин.

Твърдението за драматургията като главна сфера на проявление на националното своеобразие в киното като че ли не се нуждае от доказателства, когато имаме пред себе си произведения, в които тя се изгражда върху исторически утвърдени и ярко обособени форми и прояви на националното. Обяснимо е един филм за Априлското въстание да носи българска специфика — и в тема, и в сюжет, и в образи, и във всичко друго, тъй както е обясним националният колорит на филм за войната между северните и южните щати на Америка. Изобщо миналото по понятни причини е наситено с повече и поизявени национални багри. Но къде и как да се прояви тази специфика във филми със съвременни теми и сюжети, когато днес голям брой явления и проблеми имат повече или по-малко универсален характер, поне за страни със сходна цивилизация? В коя страна не съществува напр. проблемът бащи — деца, не виждаме ли почти навсякъде в развития свят сходни явления в областта на семейните отношения изобщо? Къде не расте тревогата напр. за опазването на природната среда, къде този проблем не предизвиква обществени и морални конфликти? Впрочем списъкът на подобни универсални явления и проблеми, върху които навсякъде и непрекъснато се правят филми, може да се удължи още и още. И неведнъж на нас ни се случва да гледаме филми от различен произход, но третиращи еднакви проблеми, понякога дори по еднакви сюжетни схеми.

Работата е там, че универсалният характер на подобни явления и проблеми още съвсем не значи, че е еднакъв начинът, по който те се проявяват и изживяват в различните страни. Напротив, те се проявяват и изживяват различно — според исторически формиралите се социални условия във всяка страна и според също тъй исторически формиралите се национална психология и характер. Изкуството не се интересува от проблемите извън начина на тяхното човешко изживяване — това важи в пълна мяра и за киното.

Ако нашите така наречени филми за миграцията носят особено ярък национален облик, то не е защото социалното явление е чисто българско — него ще срещнем навсякъде, където е минал, минава или ще мине процесът на индустриализация и свързаното с нея прехвърляне на част от селското население в градовете. Едно от главните своеобразия на същия процес

у нас е, че той става в условията на социализма и поради това не поражда голямата социална драма, която го съпътствува в условията на капитализма. (Спомнете си многобройните италиански филми за изселените се в индустриалния север сицилианци, напр. прочутия „Роко и неговите братя“!) Но това социално своеобразие характеризира същия процес и в другите социалистически страни, то не е типично българско. Българското е в друго: в особеността и неповторим начин, по който той се изживява от българския селянин, по който той се пречупва през неговата душевност, представи, навици, нравствени критерии и всичко друго, което влиза в понятието психика. А психиката на българския селянин е резултат на неповторими социално-исторически обстоятелства; нещо повече, по силата на същите обстоятелства тя става ядрото на националната психология, нейна доминанта и отправна точка на цялото по-нататъшно развитие на етнопсихологическата характеристика на българската нация и на отделните нейни социални групи. Впрочем, тук му е мястото да отбележим, че психологията на социалните групи винаги носи не само видови черти, но и родови, тя е едно специфично съчетание на двата типа черти или по-точно едно специфично тяхно взаимопроникване. Националното винаги присъства в груповото (оттам напр. двойното измерение на образа на бай Ганьо), груповото винаги има своя национална окраска, националното никога не съществува в чист вид, а в различни групови варианти. Тази диалектика трябва да ни е ясна, за да разберем как се ражда българското звучене на филмите, за които току-що поменахме: като разкриват своеобразното за българския селянин при социалистически условия изживяване на един универсален обществен процес, те изследват и конфронтацията между националната психология с нейната относителна историческа устойчивост и общественото развитие с неговата неударима динамика. Тази конфронтация представлява сътресение за националната психология: тя получава травми, които всъщност са импулси да догони изпреварилото я обществено развитие, които откриват бразди за поникването на нови черти.

Или да вземем другата група по-скорошни наши филми, които също бяха белязани с по-ярък български знак — имам пред вид различните „дисекции“, които Георги Мишев направи на съвременната наша еснафщина. Нима еснафщината и потребителският манталитет не са явления, които се срещат навсякъде по света? Но и тук веднага се очертават две разграничения: според общественно-икономическата система и цялостната конкретна действителност, в която битуват тези явления и според национално-психологическите особености на тяхното проявление и изживяване. Филмите по сценарии на Георги Мишев излъчват неотразим български аромат, защото (в различна степен на художествена дълбочина и сила) отразяват своеобразието на явленията в условията от социалистическа България и своеобразието на неговото изживяване на българския човек (обикновено довчерашен селянин или жител на малък градец, чиято пъпна връв е още свързана със селото). „Преброяване на дивите зайци“ се откроява не само с язвителната сатира на бюрократическата тъпотия и абсурд (нека приемем, че подобни бюрорати се въдят навсякъде), но още повече със специфичната реакция на българския селянин към явленията. В тази реакция се изявяват черти на националната психология и характер, които са се ковали столетия наред в превратностите на една дълбоко своеобразна народна съдба.

Можем, разбира се, да се позовем на още много други наши филми. Дори когато те не са еталон на национално своеобразие, бихме открили в тях отделни епизоди, драматургически нишки, личностни черти или детайли, които носят ясният печат на националната психология. Ако на един строеж във Франция живее и работи някаква „незаконна“ двойка, навярно това не би

направило впечатление никому, но у нас, при исторически формиралите се морали и възгледи и критерии на населението, при незавършената още битка между социалистическата нравственост и бит и стария морал и бит, подобен случай може да породи сериозни проблеми, както видяхме това напр. в „Трудна любов“.

Мисля, че каквито и други примери да вземем, те еднакво ще потвърдят, че националното своеобразие е заключено в драматургията на филма и намира сърцевината си преди всичко в начина на изживяване от хората на житейските явления и проблеми, обусловен от конкретно-историческите условия (предишни и сегашни) и формиралата се при тях национална психология. Всичко друго във филма се групира около тази сърцевина и драматургически я обслужва, уплътнява, подчертава.

Едно такова разбиране очертава националното своеобразие в киното като пресечна точка на социално-историческото, народно-психологичното и мирогледно-естетическото, като резултатна на тези три основни величини.

Социално-историческото означава конкретната обществена действителност с всички натрупвания и последици на миналото и развитието и всички черти на днешната ѝ структура. В днешния ден на една нация присъствува цялата ѝ история, поради което той има свое неповторимо лице. Това определя специфичния начин, по който протичат и се изявяват процеси, явления и проблеми, присъщи и на други страни, това поражда и ред присъщи само на дадена страна явления и проблеми.

Същевременно същите тези исторически обстоятелства в своето развитие са формирали определена национална психология и характер, сиреч определен тип човешка реакция към действителността, определен начин на нейното изживяване. Относителната устойчивост на националната психология пред лицето на бързо изменящата се действителност и във взаимодействие с нея, от друга страна, бавните, но неизбежни отражения на промените в действителността върху психиката — ето обширната територия, в която изкуството намира обектите на своите художествени изследвания.

Най-сетне и обществените процеси, и начинът на тяхното изживяване могат да бъдат видяни и осмисляни от изкуството само от позициите на определен идеен мироглед, претворени само със средствата на определен художествен метод.

А всичко това означава, че националното своеобразие в нашето кино има и не може да няма своя социалистически знаменател: и поради характера на действителността, която отразява, и поради това, че националната психология взаимодействува точно с тази действителност, и поради идейно-естетическата позиция, от която те са художествено интерпретирани и претворявани. Националното своеобразие носи в себе си същия историзъм, който носят величините, от които то се поражда.

В порядъка на тези размишления естествено възниква въпросът: а какво е взаимоотношението на националното своеобразие с индивидуалното? За изкуството въпросът е капитален, защото, известно е, няма изкуство без живи, конкретни, индивидуализирани човешки образи. Тук можем да кажем същото, което изтъкнахме по-горе за взаимоотношенията между националната и груповата психология. Както националната психология живее в груповата като родово начало, така тя живее и в индивидуалната, която представлява всъщност конкретна модификация и на националната, и на груповата психология. Националното своеобразие, излъчвано от народната психология и характер, изкуството въплъщава чрез индивидуалния образ, през конкретните и неповторими черти на човешката единица. Това е толкова по-очевидно, като имаме пред вид, че зад този индивидуален образ стои друг — творец.

цът му, белязан също със знака на своята национална принадлежност и формация.

Оттук се открива пътят и към още едно взаимоотношение: между националното и общочовешкото. Националното своеобразие на една творба не е пречка за нейното общочовешко звучене, доколкото общочовешкото не съществува абстрактно, а чрез индивидуалното, груповото, националното. Поради това общочовешкото звучене в изкуството никога не се изявява без национална окраска. Дълбок и пълноценен е онзи художествен образ, който съумява да побере едновременно и четирите измерения — индивидуалното, груповото, националното и общочовешкото.

Всичко казано дотук, струва ми се, вече само подготвя извода, че националното своеобразие на филмовата творба се ражда спонтанно от дълбочината на проикването в действителността и човека и от силата на тяхното художествено пресъздаване — то не е и не може да бъде нарочно търсена „окраска“. Такова е впрочем и нашето собствено възприятие при всеки допир с българска филмова творба. Казвам „нашето собствено“, защото то навярно не се покрива всякога и във всичко с възприятието на чужденеца. Чуждият поглед долавя най-ясно (и това е понятно) по-характерните, рязко контурирани и може би малко вкаменени форми на националното, изпитва обясним вкус към фолклорната екзотика. Нашето възприятие е и по-цялостно, и по-нюансирано, то няма нужда непременно от нестинарски огньове и кукерски маски, за да почувствува, че се движи в „своя среда“ и диша „свой въздух“. Ни най-малко не желая да принизявам значението на чуждото възприятие — напротив, за нас то е една важна мярка. Но също така не бих желал кинотворците да се съобразяват главно с тази мярка, вместо да търсят истинските източници и белези на националното своеобразие в дълбините на нашата съвременност.

* * *

След като се опитам да обясня защо и как драматургията на филма се явява главна сфера на проявление на националното своеобразие, държа да подчертая отново, че схващам тук драматургията не само като литературен сценарий, но и като цялостна филмова реализация. Ние говорим тук за кино, не за литература, колкото и тя да е първооснова на филма и като така — първооснова (особено пък и с диалога) на неговото национално звучене. Но също така режисурата, камерата, актьорското изпълнение и всички други елементи на реализацията, като изграждат пластическия живот на произведението, изграждат заедно с това и неговото национално своеобразие. Нещо повече — някои от тези елементи и сами за себе си могат да носят чертите, ако не на някаква ясно обособена национална школа, то поне следите на някои пластически и интерпретаторски традиции, формирани в развитието на националната ни култура. Струва ми се, че това донякъде е забележимо например в стила на актьорската интерпретация и сигурно не е случайно, че тя често прави впечатление на чуждите наблюдатели. Още по-радостно е, че изобразителният език на редица режисьори като Христо Христов, Бинка Желязкова, Людмил Кирков, Асен Шопов и др. намира в някои техни филми отчетливи допирни точки със самобитните пластически традиции на нацията. Бих могъл да добавя и проявите на редица оператори или приноса на някои композитори (бих поменал само от последно време напр. музиката на Кирил Дончев към „Щурец в ухото“ и на Симеон Пиронков към „Самодивско хоро“). Но тази страна на въпроса изисква специални изследвания и други статии.

Казах в самото начало, че всички основания за съществуването на българското кино са в това то да бъде едно национално изкуство. Сега, в заключение на разсъжденията си, мога да уточня, че неговото национално своеобразие не е някакво колоритно одеяние, а само органична еманация на постигнатата от него художествена правда за нашия живот и нашия човек. В степента — идейно-художествена и специфично-кинематографична, — в която нашият филм постига тази правда, гледа света с очите на днешния български човек и го изживява с неговата душевност и съзнание, осмисля го от висотата на комунистическия мироглед и идеал — в тази степен ще звънти и неговата национална мелодика. Може би някои се опасяват, че нашият филм на съвременна тема е застрашен от някаква „безцветност“ или „бледост“, що се отнася до националния му облик. Мисля, че такива опасения са неоснователни. Или поне дотолкова основателни, доколкото нашето кино не много често се домогва до дълбоко художествено овладяване на действителността. Плодоносният път към дълбините на съвременността е и единственият път към българското.

Интересува ли се „масовата култура“ от разведдряването?

ИВАЙЛО ЗНЕПОЛСКИ

Напълно обяснимо интересът към културата като елемент на диалога между народите и системите се засилва в определени епохи. Това са сложни епохи, белязани от противоположни тенденции, които се нуждаят от деликатната природа на подобен посредник, за да предприемат стъпки към конструктивни решения. . .

Така например в годините след Втората световна война, когато първоначалният оптимизъм, че победата над общия враг ще доведе до продължителен период на мирен живот, бързо се разсейва (Чърчил открито призовава за „удар“ на Изток), но без още да е загубил надеждата, че все пак може да се стигне до разбирателство (ужасната перспектива за нова война) — ЮНЕСКО става инициатор на любопитно проучване относно природата на силите, враждебни на взаимното разбирателство. Част от този „проект за намаляване на напрежението“ е анализът на „схващанията, които хората от една нация имат за собствената си нация, както и за други нации“. Предполагало се е, че международното разбирателство в голяма степен зависи от характера на подобни схващания и представи, особено когато те се осъществяват в сферата на средствата за масова комуникация. Във връзка с това Зигфрид Кракауер извършва едно интересно и поучително изследване по един доста частен наглед аспект на темата: „Националните характери — така, както Холивуд ги представя.“¹

¹ Siegfried Kracauer. National Types as Hollywood Presents Them — in „Mass culture (The Popular Arts in America)“, The Free Press, New York, 1957.

В публикуваната студия Кракауер подробно проследява по какъв начин в различните периоди — преди, по време и след Втората световна война — са изобразявани в американското кино русите, англичаните и отчасти немците. . . В края на краищата той е принуден да направи доста песимистичния извод: холивудското кино се поддава на субективни влияния в портретирането на чужденците. Получените портрети са силно детерминирани от желанията на публиката (обработени по съответния начин от пропагандния апарат) и онези политически изисквания, които преобладават на домашна сцена. Независимо че съществуват различни степени на субективност в портретирането (образите на народите „от групата“ имат по-големи шансове за достоверност от тези „извън групата“), общо взето, екранните портрети на чужденците рядко са правдоподобни. Те по-скоро произлизат от стремежа за себеутвърждаване, отколкото от желанието за познание; по-скоро са проекции, отколкото портрети, химерични образи, и като такива колебливо променящи се заедно с политическите изисквания на момента. Представите са повече или по-малко стандартизирани (функциониращи клишета, елементи от националната митология), внушени на публиката от обработваната тенденциозна информация. И колкото да се съотнасят към действителността, стереотипите си имат собствен живот, подчинен на една преубедена логика. Кракауер меланхолично заключава: „Международното разбирателство все още е в пелени.“¹ За нещастие, събитията, които последваха, не бяха в състояние да го опровергаят. . .

За нас в случая ще бъде интересно да анализираме чертите от колебливия портрет на руснака (в качеството му на представител на социалистическия човек) в холивудската продукция. Кракауер обособява четири етапа, през които преминава портретирането на русите от холивудската продукция. (Ще използваме характеристиките така, както са представени от Кракауер, ограничавайки се с отделни коментари.)²

1. Редките филми, които се появяват между 1927 и 1934 г., се мръщят на Съветския съюз с вид на голяма загриженост. Повечето от тези филми се отнасят до ранните дни на революцията, когато всичко все още е във флуидно състояние. . . Грижливо избягвайки злоупотребите на царското управление, те успяват да направят публиката да се почувствува в мрачно настроение поради победата на една кауза, „толкова очевидно варварска“. Филми: „Шега“ (1927), „Бурята“ (1928), „Забравена заповед“ (1932), „Последната команда“ и „Британски агент“ (1934).

2. С признаването на Съветския съюз през 1933 г. от правителството на президента Рузвелт, отношенията, макар и бавно, все пак се променят. След период на мълчание и екранизиране на класиката (вечните „Ана Каренина“, „Престъпление и наказание“, житието на Екатерина Велика) се наблюдава преход от откритата враждебност към критична комедия. Враждебното отношение продължава, но то се приспособява към изменената ситуация — съветската страна в края на краищата устоява на всички изпитания, както на въоръжената интервенция, така и на икономическата блокада. „Товарищ“ беше първият филм, израз на политическото признаване. Но най-характерен, изглежда, е филмът „Ниночка“ (1939) — реж. Ернст Любич, с превъзходната Грета Гарбо в главната роля. Изящният стил на един от най-добрите комедиографи на Холивуд, както и изборът на самата звезда говорят сами по себе си, отразяват „плахото при-

¹ Siegfried Kracauer. National Types as Hollywood Presents Them — in „Mass culture (the Popular Arts in America)“, The Free Press, New York, 1957, с. 274.

² Пак там, с. 271—273.

ближаване“. Това забавно филмче показва руснаци-марксиста (очевидно един екзотичен за онова време персонаж), поддаващи се на фриволните атракции на Запада. . . Тонът, както отбелязва Кракауер, е своего рода потупване по рамото. И други филми от този период осмиват „фанатизма“ и книжните представи на персонажите с едно незлобливо снизхождение. Всъщност това е един странен начин на подаване на ръка. Други филми: „Той остана да закуси“, „Другарят Х“ и др.

Любопитно е да отбележим нещо, което Кракауер не е счел за необходимо да направи (или му е липсвала достатъчно информация), че съветското кино по същото време избира подобна позиция в отношение към американците. . . Прототип в това отношение е ранният „Невероятните приключения на мистър Уест в страната на болшевиките“ (1924), реж. Лев Кулешов, който ефектно открива поредицата „пътешествия“ на чужденци по Съветския съюз, намерили място в изкуството на 20-те и 30-те години. (Нека си припомним Маршаковите „Мистър Твистер“ и „Губери в страната на чудесата“, а и още много други туристи.) Основният мотив е сблъскването на натъпканите с предразсъдъци и предубеждения иноземци (изкривените представи, внушени от злобната антисъветска пропаганда са подкрепени от деформациите на класовия им манталитет) с новата, неочаквана действителност. На американците, попаднали по един или друг начин в страната на Съветите, предстои да бъдат опровергавани в своите очаквания и да получат добър урок по социален хуманизъм. Друг паралелен мотив (може би по-скоро подмотив) е завръщането на блудния син-емигрант. Лев Кулешов, за когото Америка е „щастлива тема на кинематографическата му младост“, отново представя един типичен пример. Във филма „Хоризонт“ (1933) е разказана историята на емигрант от царска Русия, който по време на интервенцията попада с американската армия на родна земя и преминава на страната на съветската власт. Редом с кулешовския Лев Горизонт — пише Нея Зоркая — „други филмови герои попадаха от капиталистическия ад направо в кипежа на нашите победоносни строежи, там захвърляха тежестта на буржоазните предразсъдъци и се приобщаваха към строителството на социализма“¹.

В повечето от тези филми преобладава тон на играва ироничност, която не изключва остри сатирични моменти: американците са бездушно прагматични, самонадеяни, неоснователно високопарни, заблудени, направо оглупени от буржоазната пропаганда. . . Ексцентриката, която бележи успешния си старт при Кулешов (Мистър Уест със самото си пристигане попада в ръцете на ловки мошеници, които го баламосват и ограбват, инсценирайки му ужасите на болшевишкия режим, точно в духа на пошлата пропаганда), достига връхна точка при Г. В. Александров, прочутия автор на „Веселите момчета“ и „Волга, Волга“. Докато Кулешов пародира типа мислене посредством критика на жанровите форми на уестърна и криминалния филм, Г. В. Александров развива музикално-ексцентричната кинокомедия, съчетавайки точно пласирана социална критика с мюзикхол, трикове, цирк, оперета. . . Атракционът става израз на социална младост и самочувствие.

Комедията „Цирк“ (1936) разкрива драмата на американската красавица, актрисата Марион Диксън, майка на черно дете, изпитала унижения и шантаж и намерила в СССР своята истинска родина. Ролята на американката се изпълнява от придобила огромна популярност Любов Орлова (сравнете Грета Гарбо в ролята на Ниночка!). Показателен е и самият факт, че инициативата е в ръцете на комедиографите. Тонът варира от

¹ Н. Зоркая. Портрети, „Искусство“, Москва, 1966, с. 37.

незлоблива ирония (неизключваща възникването на приятелска симпатия на лична, човешка основа) до сатира без озлобление (предполагаща дефинирани различия на обществени и политически идеали). По същото време деловите контакти между двете страни бележат чувствително увеличаване, чуждестранни специалисти се появяват по големите строежи на Поволжието, Урал и Сибир. . .

Успоредно с идеята за интернационалната солидарност тези филми изразяват и една вяра в превъзпитанието на персонажите, които, след като действителността опровергае фалшивите им представи и идеали, подлежат на социално умъдряване. Тази позиция намира най-точен сюжетен еквивалент в един акт на „проглеждане“. Американците — които или остават на съветска земя, или си отиват като приятели — са част от необходимото доказателство за преимуществото на съветската система над капиталистическата. . . Това е отговорът на потока клевети и ругателства, с които съветското кино е било ангажирано в един горещ спор-опровержение. Формулата, която то открива през това време, се оказва много устойчива. Откриваме я почти непроменена (след един период от три десетилетия) чак през 60-те години: „Руски сувенир“ (1960) на същия Г. В. Александров, във филма „Директорът“ (1970) на реж. А. Салтиков, по сценарий на Ю. Нагибин и др.

3. През време на войната 1942—1944 г. не без изненада може да се открие радикална смяна на оценките, която на пръв поглед не е подготвена от нищо. На мястото на „податливата“ Ниночка, отбелязва Кракауер, идва възхвалата на безстрашната руска жена-борец. Сталин се превръща във вуйчо Джо, а колхозите — в източници на щастие. . . От филмите („Мисля за Москва“, „Северна звезда“) блика силното желание на американското правителство Русия да удържи натиска и да остане в лагера на воюващите съюзници. Те възхваляват това, което са осъждали в мирно време. . .

4. В първите години след войната Холивуд неочаквано (докато страниците на вестниците се пълнеха с „руската тема“) изпадна в пълно мълчание по отношение на Съветския съюз. За три години не е създаден почти нито един филм на тази тема. Началото на антисъветската вълна поставя през 1948 г. „Желязната завеса“ (разказ за разкриването на контролиран от русите шпионски център в Канада). Това според З. Кракауер е „сигурен признак, че американското общественостно мнение е излязло от състоянието на противоречие в полза на едно твърдо отношение спрямо Русия“. Свършва се със срещите с храбри руски жени, свършва се с щастливите селяни и с примамливата демократичност на ръководителите. На тяхно място идват мрачни бюрократи, двойници на нацистите, подтискаща атмосфера. . .

Масовата култура в следващите години подхваща две ефектни клишета на пропагандната война: за „червената опасност“ (респ. „желязната завеса“) и ужасяващия тоталитаризъм. За подобни екранни създания се е появил изключително благоприятен климат — епохата на „студената война“, епохата на атомен шантаж, страх и подозрение, на лозунги за нов поход на Изток.

И така, русите получават в холивудските филми един неустойчив портрет. Неговите различни варианти следват един след друг без логическа последователност. Третиращите ги филми може би не биха били произведени никога, ако не съществуваше „делта да се даде външен израз на американските отношения към съветския режим“. Всичко е поставено в зависимост от конюнктурния интерес. Така например началото на филма „Северна звезда“ (1942) показва живота в съветските колхоза преди април 1941 г. в светлината на идилия, която варварски е потъпкана от хитлеристките орди. Но само няколко години преди това Сергей Айзенщайн пристъпва към снимките на „Бежин Луг“, недовършен и унищожен, а по-късно отчасти

реконструиран негов шедьовър, който и днес удивлява с диалектичния си и трезв подход към руското село от онова време, извършващо драматичен преход от неизживения докрай феодализъм към колективизма. . По повод на „Северна звезда“ коментаторът на „Дейли нюз“ отбелязва, че той се е стараел да бъде по-комунистически, „отколкото самите руси, които сами никога не са претендирали предвоенна Русия да бъде рай в духа на оперетите“. В такъв смисъл дори добрите жестове в светлината на злободневността губят своята стойност и не могат да изпълнят по-широкото и по-благородно предназначение (от това да обслужват конюнктурата) — да бъдат фактор за опознаването, сближаването и разбирателството между народите. Те не притежават необходимата сериозност, защото не се опират на една съзнателна убедителност и на достоверен опит, а на „домашни възгледи“. . . Именно тази констатация най-много обезкуражава Зигфрид Кракауер. Той търси да открие в изследваните филми обективна гледна точка, познавателна стойност, което да ги превърне в съзнателен инструмент на сближаването и сътрудничеството. И като открива единствено субективност и пристрастност, той произнася тежка присъда, отрича изцяло информационната им стойност.

Тук се налага да внесем известни корекции в неговата оценка. Съгласявайки се, че тези произведения са изопачени, тенденциозни изображения, ние смятаме, че те не биха могли да се избавят напълно от своя субективизъм и че именно чрез него придобиват богата информационна стойност. И макар тяхната съзнателна енергия да не е позитивно ориентирана, тя ни дава значима и несъзнателно „обективна“ информация за определени идеологически процеси в съвременната епоха. (Ленин беше забелязал, че заблужденията и деформациите на мисълта са съществени моменти от идеологията.) От друга страна, съществуват редица факти на изкуството, които макар и непряко свързани с портретирането на политическия опонент, имат пряко отношение към разглежданите проблеми. . . Не може да не отправим един съществен упрек към иначе проницателния изследовател: Кракауер разбира твърде механично съотношението между екран и действителност, между филмов образ и тенденциите на културната ситуация.

Изкуството не е само изразител на функциониращи представи и предубеждения, но то ги и обуславя, формира, винаги запазвайки за себе си една активна роля, дори когато е натоварено с предимно обслужваща мисия. То не е механично огледало на готовите резултати: на откритите или прикритите държавни интереси, на подписаните международни договори, политическата или идеологическата конюнктура. Притежава свои специфични сетива, които улавя тежненятия на времето посредством една изпреварваща интуиция, още преди да са намерили израз в конкретна политическа програма или да са подчинени на класов интерес. Поради това изкуството не е подчинено, освен в една своя най-елементарна съставка, на съзнателната периодизация на политическата история (практика). В резултат на това в отношението между културата (цялата, макар че ние се спираме преди всичко на популярната) и политиката се забелязва нещо аналогично на описания от Маркс в „Към критика на политическата икономия“ процес на неадекватно отношение на развитие на материалното производство към художественото. . . Така че темите и настроенията на разбирателството и международното сътрудничество могат да намерят място в изкуството, предшествувайки „големия диалог“, и по този начин да хвърлят допълнителна светлина върху него. . . Може да се случи и обратното — далеч след като диалогът на разбирателството е започнал, в изкуството да намерят

място подозрения и страхове от предишния етап на международните отношения. Действителността присъствува в изкуството не само като отразена, но и като възможна реалност, не само механично репродуцирана, но и творчески претворена. . . То става изразител на сложните процеси в съзнанието на съвременния човек, където политическата конюнктура намира израз в често противоречиви изживявания. Изразява духа на „студената война“, но също и опозиционността към този дух. . .

Но за да бъде картината пълна, ние не може да не вземем пред вид още един основен показател — приема, който дадена културна тенденция намира в преобладаващата част от публиката. Популярността на направените художествени внушения е решаваща за определяне репрезентативността на анализирания тенденция. Несъвпаденията в тази област могат да ни кажат много: дали става въпрос за едно изкуствено поддържано (чрез усилията на пропагандния апарат) напрежение или за „раздаване на усмивки“ с прагматична цел. . .

Ако продължим наблюденията си върху западното изкуство след момента, до който вървахме с Кракауер, ще установим, че внушенията, които направи „Желязната завеса“ (1948), дават тон в холивудската продукция почти до края на 60-те години. В този период русите дотолкова, доколкото се появяват в западното изкуство, са предимно персонажи на шпионски романи и филми. В тяхното „обрисуване“ са използвани няколко предпочитани клишета, които изненадват със своята устойчивост: фанатизъм, тоталитарно съзнание, садизъм и дори физическо уродство. . . „Единственият приемлив човек от Изтока“ продължава да е този, който не приема социалистическата действителност, отрича комунизма, вярва в превъзходството на западния начин на живот, напуска страната си или по някакъв начин се включва в „каузата на свободата“. Двата варианта на тази продукция (шпионаж и контрашпионаж) взаимно се допълват в създаването на идеологически деформираната представа за „Изтока“. Произведенията на контрашпионажа поддържат старата теза за „червената опасност“: те показват могъщи вражески централи, обгръщащи западните общества, агенти, проникнали в управленческия апарат и неумолимо ерозиращи устоите му. В тази епоха предполагаемата светска заплаха действа като източник на единство в системата на „западните съюзници“, а страхът, репродуциран в популярната култура, способствува за интеграция на емоциите на едно ежедневие битово равнище. Вариантът шпионаж е насочен срещу действителността в самите социалистически страни: посърнали пейзажи, градове-пустини, изпълнени с безлична маса, зле облечени същества, без настроение, полицейски терор, учени под контрола на униформени или цивилни служители. . . Този жанр на клеветата показва незначителни варианти в поджанрова (от псевдодокументалния тон до съгстения субективизъм на филмите на ужаса — „Разкъсаната завеса“, „Север-северозапад“ на Алфред Хичкок) или тематична плоскост. Тематично те предпочитат да се държат до злободневното и затова основните внушения се съпътствуват от едно елементарно опресняване на речника. Карибската криза или стремежът към национален суверенитет на Де Гол („Топаз“), съветско-китайско-американските отношения („Председател“), полемиката за мирното съвместно съществуване („Ф.Х.18 приема предизвикателството“ от Пол Кени) намират място в мътния поток на шпионската продукция, за да получат изопачено тълкуване.

Понякога сме свидетели и на едно специфично трансформиране на враждебността на масовата продукция по отношение на социализма: мястото на „предстоящата“ агресия на Москва е заето от една актуална агресия срещу обикновени и известни човешки чувства. Този „сентиментален антикомунизъм“

намира особено добър прием на книжния пазар на ГФР: „Любовни нощи в тайгата“ и „Докторът от Сталинград“ на Волфганг Вилманс, „Границите на любовта“ на Хилдегард Пливирс и т. н. Последният роман например повествува за невъзможната любов между млада съветска актриса и известен западногермански режисьор, който иска да снима филм в Москва. . . Но дори и любовта не е в състояние да облагороди тази продукция на мракобесието и омразата между народите. . .

Публиката, уморена от повтаряните до втръсване стереотипи, постепенно се отдръпва от тези „произведения“. Не могат да я привличат повече нито занимателният сюжет, нито известните звезди, нито стабилният професионализъм на занаятчиите. . . Откритият, грубият антикомунизъм става непопулярен. Старите басни на масовата продукция са престанали да имат каквото и да е общо с действителността, с реалните проблеми и интереси на тази публика. Те се оказват безумно архаични, откъснати от времето си. . . Сериозен сигнал за това беше тежкото поражение на Хичкок, майстора на съспенс, във филма „Топаз“ (1970), екранизация на бестселъра от преди няколко години на Леон Урис. В началото на 70-те години налице са сигурни белези за изживяване на клишетата от времето на „студената война“, за освобождаване на изкуството от произволните деформации в националната характерология.

Краят на 60-те и началото на 70-те години ни поднасят една много по-комплицирана политически културна ситуация. Само привидно ние се връщаме към точката на 1945—1948 г. — време на надежди и дискусииране на различни алтернативи. Отново, сякаш по известния ни вече механизъм, в изкуството се отбелязва един период на изчакване. Социалистическата действителност, портретът на руснака и изобщо на „човека от Изток“ е избягвана тема. Вече трудно се решават на стария художествен априоризъм, а и самото изкуство се е изменило — то не може да понесе вече старите условности. Налице са реалните успехи на световната социалистическа система, преодоляване на последиците от войната, сключване на поредицата мирни договори, утвърждаване на съществуващото статукво. Нуждите на единното световно стопанство все повече се сблъскват с остатъци на наложени от „студената война“ бариери. . .

Усложнява се картината и на самото изкуство, която отразява противоречивите тенденции на действителността, отговаря на идеологическия диалог в западните общества: дискусиите между противниците и поддръжниците на размразяването и мирния диалог, възраженията на изразяващите умерено предохранителната тенденция, тревожните очаквания на тези слоеве, които са се въздържали от взимане на становище. . . Днес отношенията „за“ и „против“ диалога са изразени по много по-фин и опосредствуван начин. И дори откритите противници на мирното съвместно съществуване търсят по-завоалиран начин да изразят своето становище: трансформиране на традиционното оръжие за влияние върху подсъзнателните страхе на публиката и заместването им с интелектуално по-изтънчени средства. Разбира се, говорим за водещите тенденции, защото рецидиви в една такава необятна област винаги могат да се намерят — те могат да бъдат изразители както на крайно негативни, опозиционни на новата политика становища, така и на известна инерция на формата. . .

Ето някои от най-характерните форми на изразяване в изкуството на Запада на духа на опозиционност към напредващите процеси на мирно съвместно съществуване.

На първо място — това е **мълчанието**. То може да бъде мълчание в буквалния смисъл на думата (елиминиране на определе на нация или проблем от обхвата на художествения продукт) и в преносния. Вече споменахме за два периода на такова мълчание (заредено с напрежение и издаващо по своему заинтересованост).

Привидното мълчание се проявява най-вече в обръщане към историята и литературната класика. По отношение на англичаните например тази тактика на Холивуд се прояви по следния начин: във времето след Втората световна война, когато кризата във Великобритания и някои прогресивни мерки на лейбъристкото управление предизвикаха тревога в САЩ, филмовата империя направи свой предпочитан обект блестящото колониално минало на залязващата Великобритания и типа джентълмен, служител в отвънморските територии. . . Холивуд включва сред своите предпочитани шаблони и фигурата на „лудия руснак“ (любител на водка, цигански песни, романтични жестове, силни страсти, честта, често зле разбрана, нехаенето за живота и т. н.). Тази фигура неизменно е впитана в един фон, където преобладават екстравагантните радости на живота преди революцията и, разбира се, царският двор: многобройните филми за Екатерина Велика и особено за Распутин. С настоящето на този шаблон (сянка от миналото) се изразява подчертано носталгия, а чрез нея и косвена критика по адрес на настоящето, на съвременния съветски човек, лишен от подобен „полет на душата“...

Но дори когато обект на добросъвестно внимание и интерес е класиката и само класиката, а резултатите художествено удовлетворяват („Война и мир“ — реж. Кинг Видор), ние отново имаме един нюанс на учтиво неодобрение на настоящето. Не може да не се съгласим със Зигфрид Кракауер, че във време, когато изцяло се пренебрегва съвременната действителност на даден народ, имаме основания да твърдим, че появата на филми за миналото. . . „изразяват определени схващания не толкова посредством съдържанието си, колкото със самото си съществуване“¹.

Друга форма на „премълчаване“ можем да открием във военната продукция на тема последната война: мемоари, белетристика или мащабни филмови възстановки. . . Така например в поредица филми за това събитие; пуснати по екраните през последните години от американската кинематография, най-внушителни от които са „Най-дългият ден“ (за десанта на съюзниците в Нормандия) и „Битката в Ардените“ — външно приемливата историческа хроника се оказва дълбоко фалшифицирана, защото е лишена от необходими свои съставки, извадена е от контекста на цялата европейска история по това време.

Една утвърждаваща се форма за създаването на изопачен субективен портрет са историческите реконструкции от близкото или по-далечното минало. Тук сякаш самият материал гарантира условия за „обективност“: възможността да се опират на проверени факти, реални събития и лица. . . Но не е необходимо да се ровим в историята, за да доказваме фалшификациите. Достатъчно е да знаем избора: „Николай и Александра“ — реж. Ф. Шефнер (разказ за руската императорска двойка, завършващ с ареста ѝ, затворническия бит и разстрел), „Признанието“ — реж. Коста Гаврас (заснет по дневниците на бившия зам.-министър на външните работи на Чехословакия, осъден по делото „Слански“ и реабилитиран в средата на 50-те години), „Първият кръг“ — реж. Александър Форд (екранизация на едноименния роман на Солженицин) и т. н. Очевидно произведенията като тези не са плод на безкористен интерес към историята. Те идват да подхранят едно ново недоверие. . .

¹ Siegfried Kracauer. *National Types as Hollywood Presents Them...*, 269 p.

По-интересен е един друг принцип — пренасяне на настроенията на „студената война“ в нови и неопетнени идеологически, „неутрални“ жанрове, какъвто е научната фантастика. При това умело се манипулира с някои иманентни жанрови дефекти.

Осип К. Флехтхайм в книгата си „Футурологията. Битка за бъдещето“ говори за една съществена опасност пред прогностиката и планирането — „да се схваща и моделира бъдещето като обикновено продължение на миналото и на белязаното от него настояще“¹. Той предупреждава, че при приемането на бъдещето като „удължено настояще“ зрителното поле, хоризонтът остават ограничени от нуждите и тенденциите на момента. . . Но точно това е характерно за т. нар. „ниска фантастика“, нарича се още „нечиста фантастика“, преобладаващата днес разновидност на жанра. Тя няма друг интерес освен този на настоящето. (Сравни Р. Бредбъри: „Фантастиката — това е обкръжаващата ни реалност, доведена до абсурд.“) Освен това тя е обременена от много наноси на миналото: едно еклектично взаимодействане от митологиите на други популярни жанрове (призраци, чудовища, катастрофи, порнография, насилие), потопени в псевдонаука и високопарна техническа реторика. . . Изчезва Жул Верновият тип роман на научно-техническата прогноза. Разбира се, между различните „отпадъци“ много съществена съставка е една ретроградна политическа позиция. Някой справедливо беше отбелязал, че научната фантастика не възпроизвежда вече мечтите на утопията, тя е натъпкана с контрапросвета. Обзета е от един основен кошмар — промяната, новото. И поради това се явява жанр на статуквото. Тя свежда бъдещето до две ужасни, еднакво неприемливи алтернативи, не оставяйки по същество никакъв избор освен консервираното сегашно. От една страна, тя вещае космически апокалипсис, война между световите, унищожителния огън на термоядрената катастрофа. От друга — тихия ужас на тоталитарната държава на бъдещето, представена в духа на яростната антисъветска и антикомунистическа книга на Джеймс Оруел — „1984“. В романа на Оруел властта и манипулирането с хората, насилието и жестокостта, агресията и разрушението изместват общителността и доверието, солидарността и функционалното управление на обществото. Институционализираното насилие поглъща всички останали аспекти на обществените и културните процеси. Техниката и науката, любовта и семейството закръняват, понеже последните технически постижения служат само за да се усъвършенствува техниката на властта. Политическото господство се превръща в самоцел; всичко останало е подчинено на неговото съхраняване и усиляване. . . Не е трудно да се установи, че макабрните краски на това сгъстено резюме, което намираме в шеста глава на Осип К. Флехтхайм, грубо противоречи на действителните тенденции в развитието на социалистическото общество. То се оказва достатъчно жизнено само да се освободи от някои исторически деформации. . . Така че линията на Оруел все повече губи своята злободневност, обречена е на повторения (често крайно бездарни), превръща се в клише.²

¹ Ossip K. Flechtheim. Futurologie. Der Kampf um die Zukunft. Köln, Wissenschaft und Politik, 1971, p. 201.

² Натрапчивият страх пред „1984“ е обявен за нелеп и старомоден от по-късните представители на буржоазната социална мисъл. Х. М. Енцесбергер отбелязва, че описаният от Оруел модел на „тотален контрол“ принадлежи на миналото, не на бъдещето, тъй като целта, която трябва да заплати буржоазната държава за него, е прекалено скъпа: затормозяване развитието на производителните сили, разритване на монополистичната бюрокрация (институцията на цензурата би се превърнала в най-големия клон на обществено профилирания труд).

По-големи простори за действие на въображението обаче предоставят космическите простори, изпълнени с непредсказуеми, но подозирани и очаквани колизии. Днешните аспирации и конфликти, съперничеството и заплахата един вид се увековечават, като се пренасят в бъдещето и космическото пространство. (При това положние всякакъв диалог между народите би трябвало да изглежда абсурден, тъй като е предварително обречен, брънка от едно безкрайно надлъгване.)

Съществуващите изследвания върху тази област от фантастиката, която изразява страха от биологична агресия, твърдят, че огромните насекоми (паяци, сини мравки. . .), които се появяват във филмите от 50-те години, на пръв поглед неестествени за ландшафта на радары и ракети, все пак са много актуални на фона на корейската война. Насекомите като че ли симболизират коварните качества на враговете (Х. Г. Уелс нарече подгонените от глад народи „хора-скакалци“). Те са вездесъщи, хитри, неизстребими, извиращи от мрака, появяващи се ненадейно. . . Те събуждат желание за изстребване. Тайнствените нашественици от Космоса, които всяват ужас и носят разрушение, не беше трудно да бъдат идентифицирани. „В научната фантастика „студената война“ можеше да стане гореща. Фантазията се военизираше“¹. Опитите в киното — завършва Менинген — да бъдат заличени от света чудовищата, започват от огнестрелни оръжия, ръчни гранати, динамит, огнепръскачки, бомби и достигат до ракети и нападм. . .

Митът за съперничеството се подхранва чрез космически видения. Но светът на фотонните ракети и астронавтите, на незнайните планети и роботите, на извънземните същества и лудите метеорити не е толкова фантастичен. Към него е подхождено в познатите „колонииални перспективи“. Тук действуват принципите на силата и експанзията. Планетите биват завоювани, населението изстребвано или превъзпитавано, възникват военни бази, администрация, наказателни колонии. . . Известният супермен от космоса Пери Родан от популярната поредица на мюнхенското издателство „Хайне“ (300 хил. екземпляра тираж ежеседмично на 5 езика), излезнал жив от „неизбежната атомна война“ между супердържавите, започва систематично да завоюва вселената. „Великият администратор“ подчинява Земята, след това Слънчевата система и става единственият властелин на Млечния път! „Завладяването на Космоса — отбелязва Юрген Менинген в проникателната си статия, „Несполучлив старт на фантазията“ — се включва в играта като решителен въпрос за политическата власт. Думите на Вернер фон Браун: „Предводителството в Космоса означава предводителство на Земята“, биха могли да са от диалог на някой научно-фантастичен филм.“²

Всичко това обаче е само един от аспектите на съвременната културна ситуация на Запад. Независимо от количествените показатели той започва да се превръща малко или повече в периферен. Изтласкан е в най-непретенциозната част на развлечението, адресирана към тъмните инстинкти, изразяваща заспалия глас на кръвта, нощните бълнувания.

Успоредно с това се извършват процеси, които макар и формално логично да не са така пряко свързани с темата, са от много по-голям интерес. Имам пред вид процесите в съвременната западна култура, които довеждат до определена преоценка на стойностите от епохата на „студената война“ и отразяват характерни промени на собствените представи на западното общество и кул-

¹ Yürgen Mennigen. Der misslungene Start der Phantasie — Zeitsmagasin, Hamburg, No 47, 1972.

² Пак там.

тура за самите тях. . . Най-характерното, което прави впечатление за изкуството на 70-те години е един повишен градус на скептицизъм (след периода на самодоволство) и песимизъм, на самокритичност и контестация. Твърде често тези явления нямат нищо общо със съзнателното възприемане на противната гледна точка, те са по-скоро резултат на активизирания буржоазен радикализъм и реформизъм. Но ние не можем да пренебрегнем обстоятелството, че в съвременния свят всеки частен елемент на дадена политическа система автоматически попада в неизменния, безпощаден лъч на прожектора — съревнованието-съперничество между двете системи. Така че дори в тези произведения, където не е пряко изразено отношение към чужди народи („източните“, както обикновено са именувани), в контекст ние откриваме характерни промени. По-късно това предположение ще се потвърди в тези факти на изкуството, в които двете системи „общуват“ персонално, когато са принудени да кръстосат интересите си. . . Същите белези на промяната можем да открием и в изменения вкус на публиката: последното не може да не се отчете от предприемачите на културния пазар. Под натиск „отдолу“ дори Холивуд след 1968 г. се обърна към темата на контестацията, разбира се, в своя интерпретация: малко абстрактно теоретическа, акцентирайки на антропологичните ѝ измерения. . .

Тъй като съвременната западна култура е една изключително обширна област, в чиито лабиринти ние рискуваме да похабим много сили, без да достигнем до конкретни резултати, ще ограничим съзнателно интереса си до характерните жанрови и тематични промени в няколко доста типични и вече разисквани сфери: шпионския жанр и научната фантастика.

Предохранителните тенденции в популярната култура подхранват шпионманията, пораждат ужасните картини на бъдещето (антиутопията). Обратно, скептицизмът и разочарованието, трезвомислието поставят под въпрос цялата аксиологична система на популярната култура, отразяват постепенната еволюция на масовите представи.

Шпионският роман (филм) е рожба на „студената война“, въпреки че е бил известен и много преди това. Съществено се променя обаче статутът му: досега неговият основен персонаж никога не бил издигнат в ранг на официален герой, обграден с почти митичен ореол (явява се приемник на основната авантюрна фигура на популярната култура.) Бил е употребяван, но на неговото съсловие се е гледало като на един вид срамна болест, не се е шумяло, не е бил така охотно идентифициран с идеологическата система. Интересът към шпионските истории не е случаен, той не е резултат на отделна авторска сполука, а дойде да отбележи една характерна черта на времето — високия градус на напрежение между двата лагера. Недоверието, страхът, подозрението, недобржелателността, липсата на информация бяха част от ежедневието, което го роди.

След Ян Флеминг и многобройните му подражатели шпионският жанр, както отбелязва Богомил Райнов, обръща гръб на фантастичните небивалици ала Джеймс Бонд и се ориентира към „отрезвяващата атмосфера на един битово принизен вариант“¹. Главните представители на промяната са други двама англичани — Лен Дейтън („Досието импрекс“, „Моето погребение в Берлин“, „Сняг под водата“, „Един милиард долара“ и др.) и особено Джон льо Каре („Шпионинът, който идва от студа“, „Огледалото с шпионите“, „Малък град в Германия“, „Зовът на смъртта“). Какво е характерно за тези нови представители на жанра (най-известните им романи са екранизирани)? Преди всичко засвидетелствуваното уважение на опита.

¹ Богомил Райнов, „Черният роман“, НК, София, 1970, с. 248.

В произведенията влиза силна струя на документализъм, реалистичност на обстановката и ситуацияте, жизненост на характерите . . . Второ — самата авторова позиция, различна в нюансите при двамата, се свежда до едно: скептицизъм (по отношение на професията, разузнавателните служби, самите буржоазни институции) и неприкрит критицизъм, който, неосъзнал истинските си корени, се излива в разочарование и безсилен анархизъм. Произведенията на Дейтън и Лъо Каре разкриват интимния свят на британската разведка: дребнавото съперничество между различните служби, безплодността на псевдоаристократизма с неговата измамна външност, бюрокрацията и подтискащата канцеларщина, двуличието, бездушието, користолюбieto, предателството... Изразено е неприкрито презрение към машинарията на професията, която е показана като развѣдник на една атаквистична агресивност, която продължава да затваря света в своите клиширани представи, да му натрапва своя понятиен апарат... Разузнавателната служба не само че не предпазва, но и сама разпространява заплахата, защото е загрижена за предпоставките на своето съществуване и функциониране. .¹

При това обвинението за антихуманизъм и психологическа деформация към типа психика „шпионин“ е отправено не абстрактно, а през призмата на отделната човешка личност — обикновения, редови разузнавач. Герои в тези произведения са „малки хора“, посветени не толкова в големите събития, колкото в съпътстващата ги мръсотия. Те са „чужденци“ в системата, винтчета в огромния механизъм на Службата. Това често са хора без друг изход, грубо манипулирани, мамени, принасяни в жертва, използвани като машина... Оставени сами на себе си в една непосилна битка, в чийто разгар се оказват без съюзници, с приятели така много приличащи на врагове.

Лъо Каре вижда в шпионския роман универсална ситуация, която му помага да осветли един актуален проблем: отношението човек — организация, човек — враждебно общество. Той се интересува не толкова от самата шпионска интрига, колкото от метафизичния заряд в нея. Светът на разузнаването го привлича точно с абсурдността, в която поставя „малкия човек“, вечна жертва на социалните стихии. В този смисъл неговият детектив Джордж Смайли (появява се в шест от седемте публикувани романи) е един вид кафкиански персонаж. В едно свое интервю Лъо Каре беше споделил: „Две сили, антагонистични в своите принципи, но твърде сходни в методите си, а между тях двете — човекът. Смазаният човек... Смешно, нали?“. . . Първото следствие от всичко това е развенчаването на героичния образ на супершпионина. От авансцената той е изместен в кулисите на историята, от активна, действена същност се е превърнал в пасивен, консумиращ удари и разочарования, в антигерой по същество. . . Действието, проследяване на един предопределен провал, навява несигурност и тъга. Но дори и когато Смайли, правейки невъзможното, успява да се справи, настроението не е различно. Във въздуха не ечат победоносни фанфари. И не само защото това е една трудна, лична победа на фона на общата некадърност, безразличие или корупция. Но преди всичко защото тази победа не се обляга в необходимата степен на вярата, на дълбоката убеденост в изпълняваната мисия. Смайли е смешен и жалък, защото е самотен и безпомощен, защото се страхува и се движи „дипнешком като в мрак“, но и защото не е убеден. Той е само един съвестен чиновник в сферата, която е била предопределена за фанатици. . . Той е лишен от кауза, макар че служи с похвално прилежание, лишен е от илюзии. Много горчиво изживява краха на Великобритания, към чието минало на световна империя обаче се

¹ Богомил Райнов. „Черният роман“, НК, София, 1970, с. 273—280.

отнася иронично. . . Понякога е близък до „изкушенията на марксизма“ и смътно желае „обществени промени“... Тези му колебания продължават да са негова основна характеристика дори и в спечелилата си много справедлив упречи последна книга за него—„Калайджия, шивач, войник, шпионин“, — съживяваща някои настроения от времето на „студената война“. В един момент Смайли почти се поддава на изповедта на Къртицата, инфилтрирания в британската разузнавателна служба съветски агент. . . И ако го обезврежда, то не е по идеологически съображения. Всъщност, в това отношение той не се различава много от своя опонент. Както това забелязва Жан Виньо от брюкселското списание „Пуркоа па?“, мотивите на британския агент, преминал на служба на СССР, са по-скоро в сферата на чувствата, отколкото на съзнателната идеология. Това е отвращението от американския империализъм и неспособността на Великобритания да му се съпротивлява; разочарованието след суецката криза през 1956 г. и т. н.

Сложен е край на практиката да се дискредитира образът на противниковия разузнавач, изживени са клишетата на старата характерология. Руските разузнавачи са издигнати до ранга на професионалисти, хора, които също вършат своята работа. . . тоест те са достойни партньори в „играта на надлъгване“. Техните качества са очевидни. И преди жанрът е предоставял примери на проявена толерантност, тя носи обаче аромата на едно позакъсняло старомодно кавалерство и от нея не следва никакъв извод. Това беше похват, който по-скоро трябваше да предразположи читателя с едно привидно безпристрастие. При Лео Каре тази позиция изразява самия морал на мутирания жанр. След като всичко е сринато, остава една-единствена стойност—достойнството на човека, изразено чрез верността му към себе си и към някакъв морал, който той вътрешно усеща. . . Това дава основания на Жан Виньо да заключи: „Антигероят на Джон Лео Каре е едно създание по същество „религиозно“, съществуващо единствено в страха от бога (или неговия заместник—„патрона“), съществуващо само чрез него.“¹

Точно това изравняване е много показателно. То е резултат на един процес, при който стремежът към обективност при портретирането на други народи е взело връх над наивния субективизъм. В това дозиране на обективните и субективните фактори при портретирането Зигфрид Кракауер виждаше материализирането на една спотаявана носталгия на народите по човешко разбирателство. Но в случая става дума предимно за друго: обективността в портретирането е само предпоставка за основния извод, който тези автори ще направят. Разузнавачите от двете страни са изравнени по качества и мотиви, за да стане още по-ясно тяхното изравняване като съдба. Джон Лео Каре поставя знак на равенство между буржоазните и социалистическите институции. Апаратите и на двете страни за него са еднакво антихуманни, еднакво враждебни на обикновения човек. Той прегръща един демонстративен аполитизъм (над системите, над идеологиите — своеобразен крах на идеологиите в шпионския жанр!), издига се над „натрапените“ на хората вражди и борби.

Нямам намерение да се впускам да коментирам тази позиция, още повече че това вече е направено в нашата литература. Уязвимостта на позицията „над нещата“ е била разкривана и по ред други поводи. . . В този пункт е изразена ограничеността на метода, използван от английския автор. Което е впрочем ограниченост на самите задачи. . . В този „обективизъм“ присъства един привкус (съзнателно или несъзнателно) на негативизъм към силите на социализма, но ние и не бихме могли да изискваме от автора непременно да

¹ Jean Vigneaux. L'espion qui venait du noir — „Pourquoi pas“, 1974, n° 43.

достигне до нашите позиции. С всичко положително, което съдържа неговото творчество, то се превръща в сигнал на промяна и създава условия за продължаване на диалога. Това, което от определна гледна точка може да изглежда неприемливо, от друга представлява един малко грубиянски изречен комплимент. Масовата култура отразява едно ново настроение в масовата психика на Запада — стойностното „реабилитиране на Истока и на човека от Истока“, според западната ценностна система. На тях са им признати качествата и правото (джентълменско двуборство) на равен, на партньор. . .

Тази промяна проличава също така осезателно и в сферата на научната фантастика. В края на 60-те и 70-те години новите ветрове в международните отношения идеологически охлаждат жанра. Масовата продукция, запазвайки най-съществените си компоненти, както и репертоара си от ирационализъм и фантазмагории, по странен начин губи политическата си физиономия. Границите между „доброто“ и „лошото“ се размиват, заплахата придобива един абстрактен образ, неприятелят е станал неопределен, пространството е изпълнено с капаните на неизвестното. . . И докато в един предишен момент шпионският жанр охотно разграбваше похватите на фантастиката, то сега фантастиката се претопява в чисто авантюрни сюжет. . . Едно произведение се препоръчва на мътната вълна на псевдонаучна фантастика — „2001. Космическа одисея“, — отначало филмът с реж. Стенли Кубрик, а след това, въпреки известни различия, и романът на Артър Кларк, показвайки истинските метафизични измерения на жанра. Той изигра определено възпираща роля — след него старото самоуверено дилетантство се чувства доста по-неудобно. . .

Съществена и репрезентативна част на жанра стана т. нар. „**роман (филм) предупреждение**“. Посредством преувеличаването и целенасочената деформация на определни тенденции в днешното социално развитие на обществото те отправят предупреждение за бъдещето. Тази жанрова разновидност отбелязва увеличения градус на песимизма, твърде често изпада в еклизиастични настроения. В основата на неговата „тъга“ е разочарованието от традиционния буржоазен рационализъм и прагматизма (основа на оптимизма на завоевателя и предприемача). Тези буржоазни стойности са довели според тях човека до безизходица. Направили са го модерен технически роб, придатък на машината, загубил индивидуалността и инициативата си. . . В тях е налице едно демонизиране на прогреса и на неговите материални предпоставки, едно настроение, характерно за определени слоеве на буржоазното общество, които не могат да овладеят силите на техническия прогрес и на практика остават вън от процесите, техни пасивни консуматори, все по-трудно нагаждащи се към увеличения ритъм на живота. Впрочем Алвин Тофлер много добре е охарактеризирал това явление в книгата си „Шокът на бъдещето“, за да има нужда от прекалено дълги описания в тази насока. . . Ето една характерна художествена „илюстрация“: Романът „Утопия 14“ на един от най-изтъкнатите днес американски писатели Курт Бонигт изобразява общество, където в практическата дейност участвуват пряко само няколко процента от населението. Това са преподаватели, полицаи и държавни чиновници, а така също и оглавяващите ги технократи; докато девет десети от жителите се оказват просто „излишни хора“, заети с безсмислено прекарване на времето. Героите на романа устройват заговор против машините, разрушават ги и т. н., и т. н.

Наченките на жанра-предупреждение се забелязват още в 50-те години, когато се появиха наивните иносказания на филма „Годзила“ (реж. Иношира Хонда) и последвалата го серия филми за гигантски чудовища, чиято ярост е предизвикана от човешката немарливост или агресивност. Огромните спящи зверове, които не трябваше да бъдат събуждани, са въплотение на въз-

можната, на предстоящата атомна гибел. По-късно и сериозни литератори счетоха за необходимо да предупредят за атомната заплаха, надвиснала над човечеството: Елза Триоле — „Алестият кон“, Роберт Мерл — „Разумните животни“, Маргерит Дюра и Ален Рене — „Хирошима моя любов“, Джозеф Лоузи — „Прокълнатите“, Стенли Крамер — „На брега“ и т. н. (Без да говорим за десетките японски романи и филми за последствията от атомния взрив, които изграждат един субжанр и неминуемо се включват в диалога.) Бъдещето на човечеството буди тревоги. . .

В последно време популярната култура се обръща към един друг жанр — „филма на катастрофата“, пряк продължител на линията на „Годзила“. Но ако в „Годзила“ бедствието и разрушението бяха последица от неразумни игри с атомната стратегия, то в последната вълна разрушението и гибелта са предизвикани от дълбоки вътрешни дефекти на системата. Ужасът във филма като „Адската кула“, „Земетресението“, „Челюстите“, „Авантюрата на Посейдон“ е резултат от грешки в развитието на самата буржоазна цивилизация: угнетяващия урбанизъм, демонизиране на свободното време, растящата инфлация, загубването на доверието в държавната администрация след Уотъргейт и т. н.

Но растящата технофобия във визиите за „прекрасния нов свят“ съдържа в себе си като съществена съставка един аспект, коренно различаващ ги от мрачния футурологичен песимизъм тип Оруел и правещ ги особено интересни за нашата тема. Те съдържат една плаха надежда, понякога изречена с отчаян тон, за овладяването на ирационалната стихия в рационалното общество и хуманизиране на прогреса. И заедно с това — въра в съпротивителните и творческите сили на човека. Филмът на Артър Кларк и Стенли Кубрик „2001. Космическа одисея“, показващ пътешествие на американски космически кораб към Юпитер, е поема за устрема на човека. Създания на научния експеримент на извънземни същества, достигнали висока степен на развитие, жителите на Земята поемат пътя на прогреса. Наблюдателите от извънземната цивилизация искат да им попречат (предизвиквайки бунта на електронния ординатор), но това е вече невъзможно. . . Въпреки предупреждението, въпреки установените граници човекът дръзновено върви към своята гибел, към откритието. Разбира се, във филма остава и много тайнствено, неизказано, двусмислено, неизяснено. . . Той, наред с апологията на човешкото дръзновение, представлява и критика на човешката природа (наличието на атавистична агресивност), на някои социални рефлексии. Връзката със Земята и връзката с миналото му пречи да стане „космическо същество“. На края филмът свършва с една носталгия по миналото (героят се събужда в стая стил Людовик XIV) и детството (постепенното му превръщане в ембрион), които са чисто човешки чувства.

Съществен е и друг мотив, който има пряко отношение към нашата тема: това предполагаемо бъдеще, каквото и да е, е бъдеще колективно! Тревогата, която произведението изразява, е тревога за общото бъдеще на света. Съдбата на човечеството е общо дело!

В „2001. Космическа одисея“ има такъв момент. На една от междинните космически станции по пътя към Юпитер екипажът на американския космически кораб има случайна среща с руски учени. В краткия разговор американците скриват от руските си колеги истинската цел на полета си и продължават, без да се вслушат в добронамереното предупреждение, че в посока към Юпитер са забелязани странни изригвания, които могат да се окажат гибелни за екипажа. Американците продължават (остатък от ерата на съперничеството и подозрението) и загиват. . .

Още по-директно е изразена подкрепата на мирния диалог в романа на западногерманския писател Херберт В. Франк — „Зона нула“. В него се описва как две супердържави след обемнянето на атомни удари се укриват зад своите системи за военна безопасност. След минаването на един век в изолация те се опитват да установят контакти, но един срещу друг се изправят два свята, нямащи нищо общо. . .

Общите отговорности за света и споделеното бъдеще се припомнят и от два научно-фантастични филма на Жан-Люк Годар. „Алфавил“ представлява критика на „електронния фашизъм“, който е установен на планетата Алфа 60, от покрайнините на космическата цивилизация, поддържана с могъща електронноконтролираща система, ръководена от учения Фон Браун (потискащо съчетание от нацисткото минало и технологическо настояще). На планетата пристига агент от Земята (очевидно нейните жители са успели да съхранят човешките стойности), за да провери как стоят нещата, а в крайна сметка и за да се намеси. . . Неговото име Иван-Джонсън, както и фактът, че се явява кореспондент на в. „Фигаро-Правда“, говорят сами по себе си. Но филмът е доста двусмислен и провокативен, както впрочем е винаги с Годар, защото в един момент Алфа 60 така заприличва на Земята: докато електронният диктатор се нарича Фон Браун, неговата потисната, а след това и разбунтувала се дъщеря носи името Наташа. . . Две години по-късно във филмовата новела „Очакваното бъдеще: 2000 г.“ образът на единното бъдеще се повтаря. Тук отново е показана неznайна планета, отклонила се от нормалния път на развитие. И отново един неочакван представител, на „съветско-американската армия“, следящ за реда във Вселената, се сблъсква с чудовищни за земните разбирания случаи на социални извращения. Необходимата коригираща намеса се разбира от само себе си. . . Обърнато към нашата собствена земна действителност, посланието на филмите е повече от ясно: да не допуснем да се превърнем в граждани на Алфа 60. Отговорни сме всички, без разлика на национална принадлежност и социално устройство. Носим общи отговорности за бъдещето на нашата цивилизация.

Тази вяра в сътрудничеството и международната солидарност намира място и в японския филм „Потъването на Япония“ (реж. Широ Моритани). Филмът ни представя картината на един въображаем апокалипсис. В резултат на разместване на земните пластове японските острови биват залети от океанските води. . . Спасителните служби — държавният апарат, огромната военна машина — се оказват безпомощни да направят каквото и да е. Единственият капитал на нацията в тази ситуация се оказват добросъседските ѝ отношения. Други народи — Китай, Австралия, Съветският съюз, Канада, САЩ. . . — се съгласяват да приемат част от населението на Япония, за да може да се съхрани японската нация. . .

В заключение искам да обърна внимание върху следното обстоятелство: тежестта в третирането на темата за сътрудничеството между народите и националното портретиране постепенно се измества от сферите на популярното изкуство към високата култура, към проблемните творби. Тези произведения (или по-точно стил на културата) не представляват сляпо следване на функциониращите банализирани представи, гласовете на инстинктивните страхове, но се включват съзнателно и целеустремено в започналия диалог. Те отстояват една позиция на разведряването и разбирателството и се стремят да възпитават своята публика, а не сервилно да я следват и да експлоатират страховете и комплексите ѝ. Само така културата може да изпълни своята висока мисия. Така тя ще престане да бъде просто и само огледало (добро или лошо) на разведряването, пасивен свидетел или символичен жест на добронамереност и ще придобие шансове да се превърне в инструмент на разведряването.

Като за възрастни, но малко по-добре

(Проблеми на българския
анимационен филм за
деца)

КРАСИМИРА ГЕРЧЕВА

Проблемите на детския анимационен филм макар и спорадично излизали у нас на преден план, не са ставали обект на сериозно обглеждане и обсъждане. Възникнали в резултат на конкретния художествен факт или в процеса на филмовото производство, те много бързо са отшумявали, затворени в кръга на тесните специалисти, пренебрегнати от кинокритиката и филмовата теория, елиминирани от общественото мнение. Между впрочем проблемите на детския анимационен филм надхвърлят пределите на структурния анализ или рецензенството. В тях се преплитат не само моменти от идейно-художествено естество, но и от производствен и филморазпространителски характер. Не на последно място за състоянието на детския анимационен филм влияе и общественото мнение и признание, което е в състояние да стимулира или спъва неговото развитие. Затова един разговор по проблемите на детския анимационен филм предполага не само оглеждане на филмовата продукция, но изследване на детското възприятие, съобразно с целите и задачите въобще на изкуството за деца, както и с някои специфични трансформации на тези въпроси пред вид националните особености и стетиката на българския анимационен филм.

Предполагам, че такъв разговор по проблемите на рисувания и кукления филм, адресиран към малкия зрител, цели и едно разширяване на производството на такива филми. Този стремеж по принцип би следвало да се стимулира. Казвам по принцип, тъй като грубото декретиране или гоненето на бройката в много случаи крие опасност от занижени критерии, от проникване на остарели възгледи или събуждане на рецидиви на инерцията в зрителското възприятие. Рожба на най-искрени подбуди и добри намерения, стремежът за увеличаване количеството на детския филм, осъществен директно и пряко, би имал обратен ефект, ако не се отчетат специфичните особености в естетиката и развитието на българския анимационен филм, в частност, и тенденциите в анимацията като цяло.

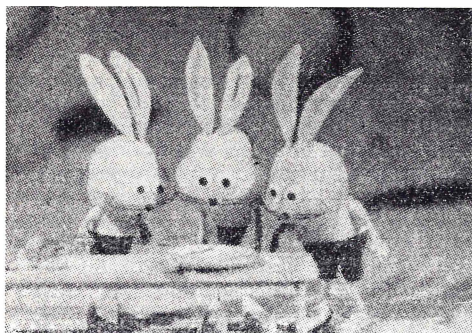
* * *

Едно от най-големите обвинения, отправяно години наред към българската анимация от различни обществени кръгове и институти, е, че нашият рисуван и куклен филм се е отказал от „присъщия му детски зрител“. Очевидно тук трябва да се уточнят някои въпроси. И преди всичко — доколко анимацията е присъща само на детския зрител.

От една страна, е безспорно, че анимацията плътно се приближава до детското възприятие с възможността рисунката и куклата да оживеят, мъртвата природа да се одухотвори, заобикалящите детето реални предмети да бъдат изведени в сферата на фантастичното и приказното, както и обратното — приказните, нерелни герои да получат материализация. На това обстоятелство обръща вниманието ни още Иван Петрович Иванов-Вано, когато твърди, че основният адресат на рисувания филм е детската аудитория: „За детето — подчертава той — е по-убедително одеялото, чаршафа, книжката и свещта. . . които бягат на екрана от мръсното момче, отколкато същите предмети, нарисувани статично като илюстрации в книжка. Рисунката в мултипликацията престава да бъде рисунка в пълния смисъл на тази дума, а винаги се превръща в определен характер, действуваш в зависимост от събитията, които във филма стават с негово участие.“¹

От друга страна, трябва да си затваряме очите, за да не видим, че ренесансът на съвременния анимационен филм започна от свесобразното стрицание, т. е. отблъскване от детския филм, от преориентацията му към възрастния зрител. Отхвърлена бе литературната повествователност на филма за деца, както и забавната безсмислица на гега на абсурда. Илюстративността на изображението и дизневоподобната безличност на персонажите се смени от характерната рисунка или живописно петно като се потърсеха национални изобразителни традиции. Динамичната характеристика на рисувания и кукления герой се отблъсна от натурата, за да премине към по-голяма степен условност, в която се проектира не само характерът на конкретния персонаж, но и мярата на авторовото отношение към него. Човешкото въображение наистина откри неограничени сфери в анимационната изразност, но не за да разкаже една приказна история, давайки ѝ нов екранен живот, или да забавлява и отморява, а преди всичко да осмисля живота и човешкото битие. Анимацията, както впрочем и цялото съвременно изкуство, се интелектуализира. Потърсила значимата мисъл и идея, изведена понякога до философско

¹ И. П. Иванов-Вано. „Рисованный фильм“, М., с. 13



„Надпревара“

обобщение, тя тръгна по-пътищата на художествената изразност, пристъпа само на този вид филмово изкуство.

Българският рисуван и куклен филм получи голямото си обществено признание в онзи момент, когато напусна отъпканите стари пътеки, за да открие свой специфичен филмов изказ. За един извънредно кратък период от време той извървя огромния път от първите плахи опити и професионализация до върховете на художествената артистичност. И в този стремителен ход напред той изигра немалка роля в естетическата революция на съвременния анимационен филм, осъществила се в края на петдесетте и началото на шейсетте години. В лаконичната форма на притчовата миниатюра нашият анимационен филм разкри високото гражданско чувство на своите създатели, тяхната способност веднага да откликват на важни проблеми, да фиксират човешки взаимоотношения и да постигат нова степен на художествено обобщение.

Така че би следвало да отчетем, че анимацията не е априорно натоварена с функции за идейно и естетическо възпитание на подрастващото поколение, макар че нейните изразни средства намират лесни пътища към детското възприятие. Днес, когато откривателската страст на нашия анимационен филм доведе до действително големи художествени завоевания, е настъпил моментът на едно омъдряло и оплодотворено от времето и опита осмисляне на постигнатото. Своеобразното отрицание на Дизни или отблъскването от детския филм, дало положителни резултати, не означава пълно заличаване на отминалия етап. Защото нищо не се гради на пусто място без приемственост и развитие. В същото време обаче не може да не отбележим, че въпреки плодотворното влияние на Дизни безликото му подражание унифицира световната анимация, затваряйки я в кръга на

динамичното и забавно зрелище. Някои организационни мерки, предприети в края на тридесетте години в Съветския съюз — създаването на централната студия за анимационни филми „Союздетмултифилм“, — пък регламентираха абсолютизираното становище, че анимацията е изкуство само за деца, като за дълго време канализираха съветското производство в руслото на детския филм. По различни причини, които сега не са обект на нашето изследване, анимационният филм се третираше като разновидност на игралното кино, която притежава по-големи възможности за показване на фантастични и приказни герои, а художниците преднамерено избягваха откровената условност на анимационното изображение и движение. Това не означава обаче, че в сферата на анимационния спектакъл няма високи художествени постижения. Лично аз поставям на едно от първите места филма на Иванов-Вано „Конче-вихрогонче“ (1947 г.). Запазени са прекрасни спомени от „Федя Зайцев“ (1948 г.) на сестри Брумберг, „Сивошийка“ (1948 г.) на Л. Амарлик и В. Полковников, „Жълтият щъркел“ (1950 г.) на Л. Атаманов, „Необикновеният мач“ (1955 г.) на М. Пашченко. Списъкът може да бъде продължен. Всъщност споменаването на тези филми е предизвикано не от желанието за отдаване необходимата доза почит към техните създатели, а за да подчертая, че е била постигната една художествена завършеност на определен модел анимационен филм, чийто закони впоследствие бяха нарушени, за да бъдат приведени в нова степен на художествена организация. Затова днес, когато отново разискваме проблемите на детския анимационен филм, ние не можем изцяло да се върнем към предишния опит — защото това ще означава отстъпление от постигнатото. Нашата задача е да открием пътищата за издигане на детския анимационен филм на нов качествен етап.

В същото време обвинението, че българският анимационен филм като цяло е понижил вниманието си към детския зрител, не е лишено от основания, като се има пред вид диспропорцията, която съществува между необходимостта от филми за деца, нарастнала многократно с развитието на телевизията, и произведжаните от студия „София“ анимационни филми (цялостният капацитет на анимационната студия е 19 филма годишно, което практически се равнява на 19 филмови части). Дори ако допуснем хипотетичното предположение, че студията изцяло премине към създаване на филми за деца, т. е. 19 филма годишно, това обстоятелство няма даже забележимо да се отрази на споменатата по-горе диспропорция. Друг е въпросът, че ако в началото на развитието на нашата анимация съотношението между филмите, ориентирани към детската аудитория, и филмите за

възрастни бе до 1959 г. в полза на първите, то след тази година съотношението рязко се промени в полза на вторите и се поддържа почти в непроменен вид до днес. За сметка на това се развива собствено филмопроизводство в телевизията, което е изцяло ориентирано към задоволяване нуждите на малия зрители. В повечето случаи и тези анимационни филми се осъществяват или при услугите на студия „София“ на базата на поръчкови филми, или с творческите ѝ кадри. Очевидно освен разрешаването на всички пролеми от идейно-художествен характер разширяването на филмопроизводството за деца изисква **рязко увеличаване на творческия и производствения потенциал на нашата кинематография в сферата на анимацията.**



„Невероятна история“

Причините за оттегляне на нашите художествени кадри от детския зрители не трябва да търсим само в амбицията да се споделят творческите вълнения за актуални пролеми на нашата съвременност и човешките взаимоотношения. Не може да се отрече, че след интелектуализирането на българския анимационен филм, предполагащо зрители с определен жизнен опит и способност за аналогии, споставки и асоциативно мислене, естествено настъпва **стъпване пред девственото възприятие на детето.** До споменатата 1959 г. нашите аниматори раздвояват художествените си принципи и имат различно естетическо отношение към филмите за възрастни и филмите за деца. Това най-добре личи от творчеството на Тодор Динов, с името на който се свързва обновлението в българската анимация. В „Прометей“ (1959 г.) той дава простор на своята фантазия, за да разкрие диалектиката на прогреса, вечния стремеж на човечеството към знанието и овладяването на природните сили. Неговият Прометей разби ядрото на атома и полетя в Космоса с ракетата няколко години преди старата Земя да се възхити от подвига на Гагарин. Но във филма си за деца „Тайната на златните обувки“ (1959 г.) режисьорът все още не напуска утъпканите пътища за комуникация с малкия зрители. Четири години по-късно той отново ще се върне към детската аудитория, но вече като художник-постановчик на филма „Лъжлив Гошко“ (1963 г.) на режисьорката Радка Бъчварова. И постиженията в изобразително-динамичната изразност на филма за възрастни естествено ще бъдат използвани от филма за деца. Преди това „Снежният човек“ на Радка Бъчварова и „Малкият водолаз“ на Зденка Дойчева (и двата осъществени през 1960 г.) с всичките белези на преходния период вече извеждат анимационния филм за деца в сферата на новото естетическо виждане. Оттук нататък критериите, с които се пристъпва към българската анимация, са в една и съща естетическа плоскост независимо от адресата на филма.

За разглеждания от нас проблем е особено важно да се подчертае една много важна особеност на модела български анимационен филм, в рамките на който и сега се развива нашата анимация: **неговият универсален адресат.** Не защото децата гледат всичко, а защото няколкопластовото разкриване на идеята и мисълта в притчовата миниатюра варира от **конкретността на видимата история до обобщението на символа.**

Детето възприема света предметно, неговата мисъл се опира върху конкретното и видимото. То още не познава абстрактната стихия на словото. Вниманието му се привлича от видяното повече, отколкото от чуто от показаното повече, отколкото от разказаното. Тази особеност на детското съзнание се проектира и в неговото художествено възприятие на изкуството. Срещата с произведението на изкуството според сполучливото сравнение на съветския психолог Л. Виготски, „напомня свирене на роял: всеки елемент, влизащ в съответното произведение на изкуството удря по съответния чувствен клавиш на нашия организъм; в отговор се раздава чувствен тон или звук и цялата естетическа реакция е в тези емоционални впечатления-отговори на ударите по клавишите“¹. Пълноценното художествено възприятие съдържа три основни момента: сетивно възприемане на естетически обекти, емоционални реакции, интелектуално осмисляне на произведението. При детския зрители са особено силно развити първите два момента на художественото възприятие — интелектуалното осмисляне на произведението се задълбочава с увеличаване на годините, през които се натрупва опит и естетически вкус у детето. Моделът български анимационен филм дава достатъчно храна за всички степени на пълноценното художествено възприемане

¹ Л. Виготски, „Психология искусства“, 1965, с. 266

на произведението на изкуството и от малкия зрител.

Една от основните причини за родството на българския анимационен филм (като цяло) до детската аудитория е **близостта на изразните му средства до конвенциите на детската игра**. В основата на условната рисунка, филмовата кукла, изрезка, одухотворените реални предмети и детската игра е заложен един и същи механизъм — метаморфозата на мъртвата материя, превръщане на реалната предметна среда в **личности**. Детското съзнание, необременено със знанието на живота, непознано задръжките на социалните условия, непаднало под властта на здравомислието, много по-свободно се отнася към обективния свят. Неговата фантазия с една изключителна условност борави с реалните предмети, натоварвайки ги с нови значения. За играещото дете столът може да бъде автомобил, чергата — вълк, масата — къщата на баба Яга. Но фантазирайки в игрите, детето се уговаря само със себе си. То съединява в едно лице и субекта на съзнанието, и субекта на възприятието. Условността в този случай може да бъде **безгранична**. Когато детето играе с приятелчета, то може да се уговори с тях, че кибритените клечици са войници, а кутията с боички — космическа ракета. В изкуството договореността е също налице — субектът на творчеството адресира произведението си до потребителя — субекта на възприятието — с един код, който трябва да бъде разбран от зрителя. Именно **кодът на българския анимационен филм се доближава до безграничната фантазия на детската игра**.

Напуснала сферата на пълната илюзия за реалност и натуроподобие, българската анимация пристъпи към по-голяма доза условност в драматургията, рисунката и движението, като на първи план излезе моментът на **аналогията и съпоставката**. За да се уподоби отвесната линия на гръмоотвода на човек, не бе необходимо да се търсят допълнителни елементи във визуалната му характеристика — човешко лице например. Малко кръгче за главичка с три стърчащи антенки като намек за коса, и толкова. Но достатъчно бе така изграденият визуален образ на гръмоотвода да се раздвижи, за да открием в неговото движение поведението на горд и влюбен в себе си и в своята важна мисия човек, след това да го видим панически бягащ от мънните и позорно криещ се в комина на сградата, за да стигнем и до мисълта за бягството от отговорност. По същия начин четирите осминки ноти, когато оживяват и започват да „гичат“ по петолинието, се превръщат в препускащ кон без допълнителни трансформации, оставайки си визуално решени като ноти, а легатото по същия начин се превръща в плуваща лодка. Макаричката с навити върху нея конци, към която съв-

сем условно е набелязана глава на крава, се трансформира в ненаситно животно, поглъщащо цветните нишки, с които човекът броди един красив цвят. От жълтата хартия ножицата изрязва кръгче, после — лъчи и тази изрезка, плъзната се върху синия фон на друг лист хартия вече се възприема като сияещо в ясното небе слънце. Дървените шахматни фигури, ритмично придвижващи се в прави редици по шахматното поле, вече се възприемат като войници. . . Аналогите с реалността се откриват или в изобразителното решение на героя, или в неговото поведение, или в звуковата партитура. А най-често те са плод на сложното преплитане на аудио-визуални средства.

Традициите на карикатурата, към които се обрна българският анимационен филм като цяло, се доближават плътно до едно друго изискване на детското възприятие — **съответствието между външния образ на героя и неговите вътрешни качества**. Деформацията и хиперболизацията на карикатурния образ е нарушаване на едни криви в характера на персонажа за сметка на други, извеждането на героя до степената на обобщение, до квинтесенция на човешката му същност. В същото време карикатурата е и авторово отношение към героя, оценка или присъда. Строгата геометричност на героя в „Маргаритка“, изграден чрез скучното противопоставяне на прави линии, подчертава неговата органичност, тъпота, неспособност да мисли и разсъждава. Докато маргаритката и момиченцето са решени в меки и закръглени форми, лъчезарни и добри. Детето не възприема адекватно образа на „красивия злодей“, на „доброто грозно момиче“. За него красивият герой може да върши само добри дела, както и обратното — грозният герой — само лоши. Така в „Приятелите на Гошо Слона“ и слонът, и децата са добри и весели, а коравострдечният собственик на менажерията — грозен и смешен. В „Пистолетът“ обаче (филм за деца) не е спасено именно това съответствие между визуалния образ и вътрешното съдържание на героя. Лелята, която кара малкия палавник да си пие млякото, е грозна и смешна. Затова и симпатиите на децата са на страната на малчугана, въпреки че неговите лудории преминават границите на позволеното.

В класическия модел български анимационен филм е налице видима **простота на сюжета**. Конфликтът не е сложен, историята е обикновена: четирима братя отиват да търсят златната ябълка; гръмоотводът се разхожда по покрива; един човек води безуспешна борба с маргаритката; войници стрелят на стрелбището; риба бяга във водата от по-голяма риба, на сушата — от котарака, във въздуха — от страшна птица; овчари гонят вълка до вълчата му дупка. . . Разбира се, финалната неочаквана поанта в

българския филм се превръща в истински ключ за отключване на заложените в тази несложна история инвенции, които винаги надхвърлят конкретната видимост, за да се превърнат в обобщен символичен образ, в синтезирана мисъл, в афористично поднесена идея. Но децата са в състояние да възприемат първия план на повествованието (който винаги присъствува в нашия анимационен филм) дори когато са в предучилищна възраст. За това спомага динамиката на екранното действие, изградено върху остро характерното външно движение на героите и градацията на конфликтната ситуация. Отначало гръмоотводът гордо и величествено крачи по покрива на къщата. Но когато настъпва бурята, в поведението му се появява неспокойствие, страх. Към покрива лети първата мълния — гръмоотводът вече не крие паниката си и започва своя луд бяг, сподирен от гръмотевиците и мълниите. Българският анимационен филм притежава едно крайно важно за изкуството за деца качество, а именно: динамиката на конфликта има адекватна външна изjava в динамиката на движението. Статиката идва да замести стремителния ход на действието, трансформирайки движението в нова форма на проявление — покой. За децата това е **необходимият момент за отреагиране на видяното и преживяното**, своеобразна форма за проява на възмездие. Точно така в „Маргаритка“ се градират средствата, с които човекът-робот иска да унищожи цветето — градинарските ножици, трионът, ваялът, динамитът. Но след взрива идва успокоението — екранът се изчиства, маргаритката е цяла и невредима, а човекът лежи, бинтован от главата до петите. Доброто начало тържествува, злото е получило полагащо му се възмездие.

И ето че стигнахме до един неизменен компонент на всички изкуства за деца, който присъствува по принцип в българския анимационен филм за възрастни — **морализаторството**. Неочакваната финална развръзка, идваща обикновено след момента на изчерпвания конфликт, активизира зрителското възприятие и го тласка към рационално осмисляне на видяното. Пак гордо крачи гръмоотводът по покрива, но къщата е изгоряла; човекът лежи бинтован след взрива, а едно момиченце, което се радва на цветето, го откъсва без всякакво усилие; от несправедливостта на тримата братя допотопното чудовище, укротено от най-малкия брат, умира от разрив на сърцето; в радостта си, че са спасили овцете от вълка, овчарите ги правят курбан и т. н. **Малкият зрител (в зависимост от възрастта си) е в състояние също да направи извод от неочаквания финал.** Но затова е необходимо наличието на **съотнасянето**, тази сложна активна форма на художественото преживяване. **Именно това качество на ес-**

тетическото възприятие развива българският анимационен филм.

За децата е сравнително по-лесно да насочат емоциите си по линията на идентификацията, отколкото критично да преценят постъпките на героя. Но емоционалните реакции на малките зрители вече представляват **отношение на тяхната личност към естетическите обекти**. Колкото и силно да е развито у тях сливането с любимия герой, колкото и пълно да е живияването в ставащото на екрана, техните емоции не са адекватни на емоциите на филмовите герои. Когато отрицателният персонаж се ядосва или е наказан, децата изпитват удоволствие от справедливото възмездие. Те не съчувствуват на неговите мъки и страдания. **А морализаторската същност (в най-добрия смисъл на думата) на българския анимационен филм безпогрешно извиква у детския зрител необходимите емоционални реакции.**

И още една особеност на нашия анимационен филм подкрепя универсалността на неговия адресат. Въпреки парадоксалността на развръзката тържествува **добродетелта**. Хепендът, задължителен при изкуството за деца, не е чужд на българската миниатюра, а когато не присъствува, както, да кажем, в „Гръмоотводът“, „Ябълката“ или „Веселяци“, е обогрен с отенъците на смеха.

Детското възприятие се покорява от царството на забавния смях. Малките влизат в киносалона **преди всичко с желанието да се посмеят и повеселят**. Нерядко цялостната преценка за един филм се гради върху това, колко смях има в него. **А комичното като естетическа категория неотстъпно присъствува в българския анимационен филм за възрастни** — от жизнерадостния смях, ироничната усмивка, леката ирония до гротеската, сатирата и сарказма. Колкото и възприемането на комичното в по-високите си степени да изисква и високо развит интелект, все пак то е **най-понятната за децата естетическа категория**. Разбира се, вътрешно комичното е по-чуждо на децата от външно комичното. Елементарната проява на комичното, напомняща клоунадата в цирка или ексцентриката на нямата комедия, най-силно вълнува детското съзнание. Смешна може да бъде походката на героя, лицето, облеклото. Хиперболатата в реакцията на персонажите или в разрешаване на ситуацията също предизвиква техния смях. Достатъчно е анимационният герой да се спъне и да падне, и децата веднага отреагирват с весел смях. А ако този гег е натоварен и с допълнително значение — героят пада, защото е разсеян, неловък, тромав, непохватен или попада в собствения си капан, предназначен за друг герой — реакцията на детската аудитория е още по-бурна. Колкото и да пати вълкът от съветския филм „Ну, погоди!“ в непрекъснатото

си преследване на заека, реакцията на малките зрители е винаги неудържимият смях, а явното преувеличение, хипербола в развръзката на комичната ситуация, граничещо с фантастичното и невъзможното, освобождава детското съзнание от последния навей на съчувствие или съучастие с преживяванията на героя. (Но, изглежда, четук някъде мярката е нарушена, иначе не биха се получили писма, в които децата да предлагат ролите на двамата герои от серията да се разменят—заекът да преследва вълка.)

Бихме опростили нещата, ако започнем да твърдим, че в българския анимационен филм за възрастни присъствува външно комичната, забавно-смешната ситуация. Дори тогава, когато тя е налице, **външно комичното е в съчетание с вътрешно комичното**—а това е единственият път **вътрешно комичното** да достигне до **детското съзнание**. Но не винаги вътрешно комичното, когато присъствува в българските филми за възрастни, намира проява във външно комичното. Именно затова унищожителният сарказъм или гротесково-причудливите форми на комичното са чужди на детското възприятие. Именно и затова филмите на Доньо Донеv, Зденка Дойчева, Георги Чавдаров, някои филми на Тодор Динов, Пенчо Богданов и Стоян Дуков, адресирани към възрастния зритель, в които вътрешно комичното има адекватна външна форма на изява (външно комичното), се възприемат с удоволствие и лекота и от детската аудитория. Но филмите на Иван Веселинов и Иван Андонов (като цяло), „Опера за един лешник“ на Генчо Симеонов, „Модел“ на Слав Бакалов и още някои на споменатите вече режисьори, които боравят с други измерения на комичното — гротеската, сатирата, сарказма, — са чужди на малките зрители. В никакъв случай обаче първият кръг от филми, доближаващи се до жизнерадостния смях, и вторият цикъл от филми, родещи се с комичното, което всеки момент може да прерасне в трагично, следва да

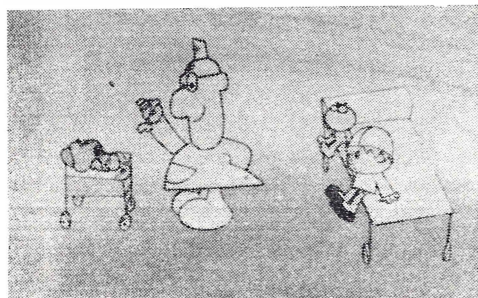
бъдат противопоставяни или пък класифицирани със знака плюс или със знака минус. Разделението, което направих, общо взето, е условно, тъй като нито сатирата е чужда на първите филми, нито пък забавно-смешната ситуация е изключена от вторите. То ми бе необходимо, за да подчертая мисълта, че **всеки анимационен филм, независимо от адресата си, в който присъствува забавният смях, е близък до детската аудитория**. А в поредицата български анимационни филми за възрастни тяхното количество е твърде голямо, което неимоверно много разширява тяхната аудитория.

Трагичното е трудно достъпно за детето. Тази естетическа категория отразява твърде сложни взаимоотношения на човека със света и тяхното възприемане изисква относително голям жизнен и естетически опит, с който малкият зритель не разполага. От друга страна, детската психика не може да издържи на високото интелектуално и емоционално напрежение, с което е съпроводено художественото възприемане на трагичното. Но сред българските анимационни филми поне аз не виждам пример за трагичен жанр, макар по принцип да не го изключвам от обсега на анимацията.

И така, ако прибавим към немногобройните български анимационни филми за деца значително по-многобройните филми за възрастни, за които вече казахме и се опитахме да докажем, че не са чужди на детската аудитория, ще се окаже, че българските деца не са толкова пренебрегнати от българските аниматори. Споменатото в началото процентно съотношение между детските и останалите анимационни филми се оказва само привидно вярно.

Но през последните няколко години е очевиден стремежът на нашите художници за **повишено внимание специално към подрастващото поколение**. Това се проявява не само в количественото нарастване на филмите за деца, но и в тематичното, жанрово и идейно-художествено разнообразие — от народната приказка „Петльовата пара“ до инструктивния филм за правилата на уличното движение „Внимание, червено!“, от сериалите „Жоро, Шаро, Мара“ и „Двете жабчета“ до филмовата импресия „Чудното захарно петле“ и „Песен от глухарчетата“. Наред с динамичната анимация („Голямото преследване“), където двигател на действието е преследването, се появиха филми, разчитащи на емоционалното съпреживяване, на податливото към фантазия детско въображение („Чудното захарно петле“). В повечето случаи интуитивно, но понякога и съзнателно и съвсем преднамерено нашите художници обръщат поглед назад, към завоеванията на нашата анимация от преди десетина години и преди всичко към завоеванията на българския анимационен филм за възрастни, за да изживеят някои свои увлечения и пристрастия и пристъпят към

„Болният Шаро“



преосмисляне на опита, към създаване на нова художествено организирана филмова конструкция. Разбира се, това оживяване на детския анимационен филм в никакъв случай не означава, че той няма или не изникват ежедневно и ежечасно проблеми, които не винаги успешно се разрешават или пък значително по-успешно са решени във филмите за възрастни, макар художниците да не са имали пред вид детската аудитория.

Един от най-болните и крещящи за разрешаване проблеми, е сценарният проблем. Не толкова по линията има или няма сценарии за детски филми, а доколко приетите сценарии и реализираните по тях филми са съобразени с изискванията на изкуството за деца (за които говорехме досега, доказвайки универсалния адресат на българските анимационни филми за възрастни).

Естествен е страхът у нашите аниматори от голата назидателност, от строго вдигнатия показалец на възрастния и сухата дидактика. Но твърде често нашите филми се лишават от каквото и да е морализаторство. Както по-горе отбелязахме, една от характерните особености на българската анимационна школа, е донасянето на една идея в нейното многопластово и многозначно звучене. А защо детският филм трябва да се лишава от това качество, когато по същество изкуството за деца като функция е винаги дидактично!

Например каква идея е заложена във филма „Невероятна история“? Две жабчетата задят моркови от зеленчуковата градина. Изведнъж вместо морков те изваждат от земята... заек. Парадоксална ситуация? Да. Но какво се крие зад нея, до края на филма не става ясно. След това жабчетата започват да гонят заека. И както си го гонят, неочаквано спират. Също неясно защо. Зайчето ляга под едно дърво недалеч от преследвачите си и заспива (?), като от време на време поглежда към жабчетата с едно око. Жабчетата решават да примамят зайчето с морков в капан, който сами майсторят от съда, в който събираха зеленчуците, пръчка и въже. Зайчето се подлъгва, жабчетата го залавят и го носят в зеленчуковата градина, за да го напъхат отново на старото му място в земята, след което продължават да събират морковите. В така изложения сюжет не може да се открие никакъв смисъл, никаква идея, колкото и голямо желание да имаме за това. Остава само забавното зрелище, което всъщност не е чак толкова и забавно.

Алогичността и парадоксалността на ситуацияите не са изключени от изразния арсенал на българския анимационен филм, но те винаги трябва да са подчинени на една друга логика — художествената. Така например в „Маргаритка“ авторът нарушава житейската логика — градинарските ножници, трионът, ваялът

и динамитът не могат да унищожат маргаритката. Но тази алогичност ни води към значително по-необходимата за идейното внушение художествена логика. А в края на филма, когато отново се връщаме към обикновената битова логика — момиченцето лесно откъсва цветето, — тя се възприема като неочаквана финална поанта, която поставя необходимите акценти по местата им. Алогичността подготвя зрителя за възприемане на асоциативно възникващата идея. Всеки зрител, съобразно своя жизнен опит, интелигентност и знания, ще открие в неочаквания обрат авторската мисъл. Децата ще я възприемат като призив — бъдете добри! Възрастните непрекъснато ще раздиплят нейните пластове. Докато в „Невероятна история“ парадоксалността не е подчинена на никаква авторска цел, не спомага за донасянето на никаква идея.

Другата крайност в нашите детски филми е натоварването на героите и техните действия с прекалено много значения и допълнителен смисъл, който именно поради тази претрупаност не може да достигне не само до детското съзнание, но и до възрастния зрител. По обратен път отново се стига до липса на идейно внушение. Такъв е случаят с „Пистолетът“. Едно дете не иска да пие мляко. Грозната и смешна леля настоячиво подбутва към него чашата. От бялото на млякото се ражда една въображаема история — детето има пистолет, с който избягва от лелята, а тя, с чашата в ръка, започва да го преследва. Изведнъж се оказва, че пистолетът е вълшебен — неговият изстрел не убива, а просто изтрива от лицето на земята обекта, към който е насочен. Така детето отначало се отбранява с пистолета, след това безразборно започва да го насочва към различни предмети — и към тръбата на момиченцето, което го е издало, и към клетката на лъва, и към лъва, който го подгонва, и към фонтаните в градината, цветята, скулпторите и моста, по който се разхождат хора, че дори и към леля си.

„Дресура“



Но лелята проявява неочаквана пъргавина и детето вместо в нея попада в дървото, на което се е покатерило. В сценария имаше още твърде много изстрели, всеки от които с амбицията да илюстрира по една сентенция. Но без градицията им, родени от един елементарен повод — да избягаш от мякото, те се превръщат в негови ситуации, интересни сами за себе си. В същото време обаче една режисьорска изобразително-динамична находка до голяма степен компенсира драматургическите недостатъци на филма. Пистолетът попада в ръката на лелята. Детето, паднало на земята, може да разчита само на двата си крака. Но лелята започва да се раздвоява, разтройва, разчетворява. Накъдето и да се обърне малкият палавник, пред него стои по една леля и настойчиво тропа с крак, за да си изпие мякото. В ръцете на лелята пистолетът метаморфозира в чайника с мякото. Мякото е пистолет с чудодейна сила за преодоляване на всички трудности, и пистолет, заставил детето да се предаде. Именно в тази сцена на метаморфозата изобразително-динамичното решение е в пълен синхрон с особеностите на детското възприятие — **утвърждаване на положителния пример чрез външно красивото и естетичното**: изящна женска ръка, филигранно нарисован чайник, който се образува от причудливото преплитане на бягащи цветни линии. По този начин „Пистолетът“ получава макар и елементарна, но ясна идея, която стига до малките не директно и назидателно, а с неотразимата сила на живия, заразителен пример. Оттук именно започва естетическата трансформация на нравственото в изкуството за деца.

В някои случаи наличието на детски персонаж във филма се приема за достатъчно основание произведението да се отнесе към изкуството за деца. Много често обаче оставаме удивени от обстоятелството, че аудиторията на малките зрители не реагира точно на тези филми. Такива са случаите с „Подаръкът“ и „Урок по цигулка“. Всъщност тези филми разглеждат проблема за възпитанието на малките, без самите те да възпитават детския зрител. Но, изглежда, че инерцията, идваща от игралното кино — „Деца играят във“, „Рицар без броня“, „Таралежите не раждат без бодли“, „При никого“ (специално споменавам български филми, получили награди като филми за деца, а в действителност са адресирани към техните родители), — се отразява и в практиката на анимационния ни филм. Много по-целесъобразно е включването на филми от рода на „Тримата глупаци“ или дори на „Де факто“ и „Страст“ в една детска програма, отколкото да речем „Подаръкът“ или „Урок по цигулка“, който може да има дори анти-възпитателно въздействие пак със силата на заразителния пример. Оказва се, че някои филми за възрастни са повече детски, откол-

кото филмите, смятани за такива.

Друг недостатък на анимационната драматургия във филмите за деца е **отсъствието на изживяема конфликтна ситуация, на градиране на напрежението**. Действието става аморфно, нецеленасочено. В „Надпревара“ например е необходимо да мине повече от половината филм, за да се стигне собствено до надпреврата — при това само в бягането, докато в началото се долавяше стремекът тя да се разглежда в различни видове спорт. Конфликтът е в това, кое от зайчетата ще се класира на първо място. След многократно забавено повторение на финалното бягане (като при повторение на преки телевизионни излъчвания) се оказва, че всички са пресекли финиша едновременно и заемат първото място. Дори елементарното противоборство не присъства в този детски филм. В същото време и най-неуспешният филм за възрастни е **немислим** без конфронтирането поне на два героя, на две тези, на две идеи. Просто такъв сценарий никой няма да реализира, докато подобна драматургия, понеже е за деца, се превръща във филм. Докато именно драматургията на филма за деца трябва да бъде изведена едва ли не до брилянтна яснота и чистота. Не трябва тогава да се учудваме на факта, че именно „Маргаритка“ през 1967 г. бе издигната от децата чрез анкета на в. „Септемврийче“ в ранга на най-добър български анимационен филм за деца. Той е един от най-ярките примери за универсалния адресат на българската анимация и неговите положителни резултати не следва да се пренебрегват от нашия детски анимационен филм.

Преди няколко години се подготви книга от сценарии на детски български рисувани и куклени филми, която все се включва в планове на съветското издателство „Изкуство“, но все още не излиза в цикъл „Филми-сказки“. Когато редакторите от издателството споделяха мнението си за качеството на сценарията и отсъствените по тях филми, наред с многото похвали, които чухме, недвумислено бе изказана и следната резерва — че доста често се повтаря един и същ драматургически ход: действието се развива в два плана — реален и въображаем. Години наред обикнатата ситуация в много детски филми (имам пред вид не само български) бе тази, при която анимационните герои заспиват и докато те спят, неживите предмети оживяват. Този прием ще открием още във „Федя Зайцев“ — момчето заспива и вижда в съня си как нарисованото от него на стената човече оживява. Същата изходна ситуация е залегнала в „Не ги надувайте“ (1963 г.) „Звездичката“ (1965 г.). Ако моментът на заспиване пряко не присъства в драматургическата завръзка, то доста ясно се открояват двата пласта на повествованието — на реалността и на въображението

Така още в „Малкият водолаз“ (1960 г.) героят се гмуркаше във ваната, а попадеше на морското дъно, където преживяваше ред приключения, за да се покаже отново във финала на филма от ваната. След това в „Лъжлив Гошко“ (1963 г.) отново фантастичният разказ (в картинки) на главния герой се прекъсваше от недоверчивия смях на неговите съученици и от въобразяемото пътешествие на Гошко авторите ни връщаха в класната стая. „Приключение“ (1965 г.) и „Пътешествие в Космоса“ (1966 г.) вече само във финала разбулват истината, при което се оказва, че видяното е плод само на детската фантазия — рисунките на въртележката са оживели от въобразението на героя, а пътешествието в Космоса само представя на децата, които гледат портрета на Лайка. В друг контекст реалното и илюзорното присъствуват в драматургията на филмите „Петьо черния пират“, „Ех, ако“, „Чудното захарно петле“ и „Песен от глухарчетата“ не като повод да се разкаже една история, от която да се изведе поуката (примерно, че и във фантазията трябва да има мярка — „Лъжлив Гошко“, или който пие мляко, ще бъде непобедим — „Пистолетът“), нито пък само като оправдание на невероятните приключения (на Далечния Север или в Космоса — „Приключение“ и „Пътешествие в Космоса“). В „Петьо черния пират“ съчетанието между реалния и въобразяемия свят на Петьо дава възможност да се намерят истинските стойности и качества на неговия характер. В „Чудното захарно петле“ и „Песен от глухарчетата“ чрез фантастичното оцветяване и оживяване на мъртвата природа през погледа на детето или под въздействие на чуждата песен се апелира за богато възприемане на заобикалящия ни свят, за търсене на красивото, романтичното, приказното и фантастичното в ежедневието, битовото, обикновеното и делничното. Бих искала специално да подчертая това плодотворно развитие на драматургическия ход по посока на неговото идейно и естетическо осмисляне. В същото време обаче в многобройния списък от детски филми повторението на еднаква или подобна отправна точка за разгръщане на сюжета в никакъв случай не може да говори за твърде разностранни търсения.

Очевидно наличието на подобно драматургическо решение на филма за деца (не само в нашата практика) има и субективно, и обективно обяснение и предпоставки. Струва ми се, че то по един своеобразен начин отразява проблема за **условността и илюзията** в анимационния филм за деца.

Осмелявам се да твърдя, че българският анимационен филм се развива като предизвикателно **антиилюзионистично изкуство** или с други думи — открито условно. Антиилюзионизмът, намерил най-ярко израз в изобразителното му решение, про-

низва всичките му компоненти, без да стига до пълното отрицание на илюзията (откъдето започва абстракцията), но трансформирайки я в **осъзната илюзия**. От друга страна, детето по-лесно от възрастния се подава на чара на илюзията, на убедителната сила на натуроподобието. Анимационният спектакъл от четиридесетте и петдесетте години например се развиваше под знака на илюзорността на разказаната история. Условността на рисуванния или кукления персонаж се подчиняваше на целта децата да се увлекат в перипетииите на спектакъла-филм почти като в реалния живот. Характерно за най-малките зрители, примерно четиригодишните, е силната зависимост на художествените емоции от първосигналните дразнителни — изображението (типаж, декор, осветление), музика и звукови ефекти. При появата на страшен герой те плачат, отдръпват се или затварят очи. Илюзорността въздейства на тяхното съзнание с пълна сила. Интересна за мен в този план бе реакцията на малките деца при появата на великана във филма на Карел Земан „В страната на великана“ (от пътешествията на Синбад), който всъщност не е изграден по линията на пълната илюзия за реалния живот на анимационните герои. И въпреки това в залата се разнесе вик на уплаха. Ако в този филм условността на изображението бе намалена, очевидно щеше да се прекрачи и без това твърде лабилната граница на детската идентификация с героя. Преживяванията на най-малките надали могат да се нарекат в пълния смисъл на думата художествени преживявания. Емоциите се пораждат въз основа на силното действие на изследователския рефлекс. Начинът, по който куклените или рисуваните герои подражават на човешките нрави и поведение, е вече интересен за децата, движението им „като в живота“ ги забавляват. По-късно се разрушава илюзията за живите същества от екрана и емоционалното въздействие на филма придобива по-сложен интелектуален оттенък. Тогава вече детето няма да се страхува за себе си, когато се появи страшен и зъл герой, а за заплашения герой. Колкото е по-голяма илюзията за реалност на екранните герои и събития, толкова тази детска реакция ще е по-силна.

Изглежда, че илюзорността (дори когато няма натуроподобие) на анимационния филм има всички основания да се смята за негово най-голямо художествено достойнство, когато е предназначен за детска аудитория. Но тук изникват две контраоснования, върху които (възможно и интуитивно) се базират търсенията на българските художници: психологическо и естетическо-възпитателно. За психологическото вече става дума, когато говорихме за конвенциите на детската игра, залегнали и в българския анимационен филм: детето с удоволст-

вие приема условността. Естетическо-възпитателното основание цели **творчески да се активизира детското съзнание**. Когато детето е заблудено от пълната илюзия за реален живот на анимационните герои, то ще се увлече в перипетияте на сюжета, но ще остане творчески пасивно. Целта на нашия анимационен филм е да възпитава малкия зрител като **сътворец** на рисуваня или кукления филм. От тази гледна точка анимационният филм трябва да излъчва към детското съзнание **само онези абсолютно необходими сигнали, които ще способствуват неговата естетико-конструктивна способност**. Тази способност у детето е още в зародиш, но изкуството и естетическото възпитание чрез него цели да я развие. Моментът на съня в анимационния филм е най-лесният начин да се наруши илюзорността за реален живот на анимационните герои.

Разбира се, тезата за сътворчество на детето в анимационния филм никой не приема буквално. Възприятието на художественото произведение в известен смисъл е също творчество, доколкото при контактуването с изкуството съзнанието на възприемащия се създава идеалният образ на художественото произведение. Този образ е субективен. Обективно съществуващото художествено произведение се субективизира в процеса на художественото възприятие под силата на субективното естетическо виждане на възприемащия в съответствие с личния му опит, вкус, култура. Детето от най-ранната си възраст трябва да бъде естетически възпитавано и подготвяно за пълноценно **възприемане на произведенията на изкуството**. Художествената условност — откровена и ярка в българския анимационен филм — развива у малкия зрител не пасивно-съзерцателното, а **активно-творческото естетическо отношение към действителността**.

Но къде да се търсят оправданията за прекомерната фантазия в анимационния филм, в какво да се проявяват следите на анимационния образ и действие с познатия за зрителя прототип и реален живот? Сънят като драматургически ход или преминаването от реалния във въображаемия пласт на повествованието убедително откриват на малкия зрител нишките между фантастичния анимационен свят и заобикалящия го обективен свят. Ако направим аналогия с игралното кино, сънят е своеобразният наплив, който дава сигнал на зрителя, че ще последва сцена, която се развива във въображението или в мисловния свят на героя. Но както игралното кино потърси по-сложни асоциативни връзки, така и анимационният филм се насочи към други похвати и прийоми, които до известна степен дискредитираха старите и изпитаните. Тяхното наличие в съвременния филм за деца може да се третира или като

художествена безпомощност, или пък като недоверие към възприемателните способности на малкия зрител.

Именно затова ми се струва особено плодотворен опитът на „Ножичка и момченце“, който според мен остана неосмислен и непродължен. Едва „Котенцето“ го възражда. Но ако положителните и отрицателните моменти в първия бяха творчески овладени, сигурно щяха да се избегнат и някои недостатъци на втория.

В какво виждам новаторството на „Ножичка и момченце“ (1965 г.)?

Преди всичко в това, че естетиката на българския анимационен филм, творчески експериментирана и художествено защитена в графичната мултипликация за възрастни, откри и в други техники и за детския зрител реални пътища за своята изява. Отказала се от спектакъла, от действеното слово, насочила цялото си внимание върху изобразително-динамичната характеристика на героя като проекция и проява на конфликтната ситуация, българската анимация се сблъска в техниката на кукления и изрезковия филм с няколко трудно преодолими препятствия.

Кукленият герой, независимо от степента на скулптурното обобщение, е винаги **конкретен**. Следователно, трудно се поддава на високата степен условност, към която се стреми анимационният ни филм. Тази конкретност в по-малка степен остава и в изрезковата техника.

Материалът, от който се създава куклата и изрезката, не е податлив на деформации и промени, необходими за създаване на характерно и остро динамично движение. Следователно, динамиката на екранния образ не е особено изразителна.

В анимационния филм-спектакъл, в който куклата или изрезката трябва да съперничи на рисуваня герой или живия актьор, непрекъснато се налага преодоляване съпротивата на материала. Дори в най-добрите произведения на всепризнатия майстор на куклената анимация Иржи Трънка („Славейт на императора“, „Сън в лятна нощ“), където с операторския средства той се опитва да достигне художествено обобщение на стилизираните кукла и среда, се долавя съпротивата на материала в динамичната изразителност на героите.

А. Монтегю обяснява това с обстоятелството, че за да се създаде впечатление за плавност на движението, е необходимо „безкрайно търпение, превишаващо човешките възможности“¹, а Бела Балаш направо заявява, че „опитите да се изобразят с кукли човешки съдби са напразно прекарване на времето“².

В „Парад“ (1960 г.), а след това в „Ножичка и момченце“ българската анимация ус-

1 А. Монтегю. „Мир филма“, М—Л, с. 44.
2 Б. Балаш. „Искусство кино“, 1942, с. 107

пя да разреши привидно неразрешимите конфликти в кукления и изрезковия филм. Вървейки по линията на откровената условност на анимационния филм, тя потърси в триизмерността на кукления персонаж или в двуизмерността на изрезката допълнителни смислови и асоциативни моменти.

Материалът, от който се изготвя куклата или изрезката, не само че не се скрива, а се подчертава, превръщайки се в съюзник на авторовата мисъл. Отпада стремежът за натуроподобие в изобразителното решение на героя и средата. В динамичната характеристика се търсят отпразните точки за аналогии с окръжаващия ни свят, за асоциативно възприемане на анимационния герой.

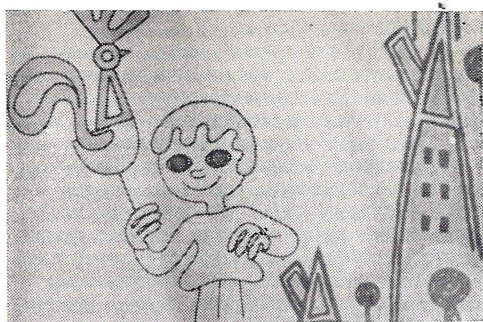
Така в „Парад“ дървените шахматни фигури се движеха дървено по дървената шахматна дъска. И фактурата на куклата, и механичността на анимационното движение, подсилено от отмерения тропот на подковани ботуши и тревожната тема на Седмата симфония на Шостакович раждаха асоциациите.

В „Ножичка и момченце“ раздвижената и одухотворена изрезка също намира смислово и естетическо оправдание. Адресирали филма си към детския зрител, авторите не могат да разчитат на сложните звукозрими асоциации на „Парад“. Но те много умело използват един друг момент — анимационният свят се ражда пред очите на малките зрители от купища разноцветна хартия. Първо оживява ножицата. Нейното предназначение е да реже. И тя започва да изрязва от разноцветните хартии различни фигурки. От жълтото кръгче се ражда слънчето, от червеното — топка, от синята хартия — небе или река и т. н. Филмовите герои се възприемат в едно и също време и като играчки от хартийки, и като живи герои. Разпознаването на различните фигурки, които ножицата изрязва, доставя допълнително естетическо удоволствие на децата. Малчуганите възприемат света на „Ножичка и момченце“ като свят на фантастиката и измислицата и понеже „пряко“ участвуват в неговото създаване, неусетно навлизат и в неговата условност. Макар и оживели, героите си остават хартиени. Те са плоски, тяхното движение е далеч от натурното. Всеки опит да се смекчи тази условност, да се създаде впечатление за перспектива и дълбочина, да се приближи анимационният свят до обективния би унищожил очарованието на неговата фантастичност, би нарушил хармонията на художествената му цялост.

В каква виждам недостатъците на „Ножичка и момченце“? Преди всичко в драматургическото му изграждане. Оживява ножицата, изрязва различните фигурки от хартия и тези фигурки започват свой самостоятелен живот, независим от ножицата.

Конфликтът се завързва около капризното момче и неговото другарче. Още незародил се (момченцето не дава на момиченцето създадените от ножицата играчки и то се скрива в контурите си на листа хартия, от който е изрязано), конфликтът се разрешава. Момченцето разбира, че без другарче животът е скучен, и двете деца започват весела игра. Това е примерно една трета от филма. Другите две трети децата само получават от ножицата играчки, с които те заедно с много нови другарчета се забавляват. Красивите плетеници от разноцветни изрезки постепенно потопяват в себе си идеята на филма.

Приблизително същите са и недостатъците на филма „Котенцето“. Там конфликтът е между едно котенце и два шиша за плетене. Котенцето е изплетено от прежда и си играе с едно кълбо, а шишовите искат да плетат. И пред очите на котенцето (и децата-зрители) шишовите изплитат от цветната прежда най-различни животинки, които оживяват. Аналогична беше ситуацията в „Ножичка и момченце“. Както тогава, децата — този път персонафицирани и в лицето на котенцето — следят с интерес какво ще се получи от плетката и са въвлечени като участници в една игра. Конфликтът между котенцето и шишовите се разрешава, когато шишовите изплитат котенце, с което филмовото геройче започва игра. Досетило се най-после каква е работата, първото котенце не пренебрегва вече шишовите, като великодушно им предлага няколко кълбета прежда. Възприемането на идеята на този филм се затруднява от един драматургически пропуск — първото котенце не се е родило пред детските очи. То наистина е от прежда и си играе с кълбо прежда. Но надали малкият зрител ще достигне до мисълта, че именно тези оживели шишове са го изплели от цветната нишка. Без тази предпоставка конфликтът между филмовите герои се изпразва до известна степен от съдържание. Както в „Ножичка и момченце“ ножичката, така и тук шишовите (макар и в по-малка степен) **остават индиферентни** към създадените от тях герои или тяхното отношение е само в една посока (например ножичките се радват на детската игра и доставят на децата все нови и нови удоволствия). Друго щеше да бъде детското възприятие, ако например шишовите изплетат котенце, което да започне да си играе с кълбото прежда и да не позволява на шишовите да си гледат работата, т. е. да плетат. Тогава осмислянето на конфликта между екранните герои ще се наотвари с допълнително значение, едно от които е, да речем шишовите са създадени, за да плетат, котенцето — за да играе. Или — шишовите създават един прекрасен свят, децата в игрите си не трябва да им пречат. Или — котенцето дори когато е изплетено от прежда, скучае без другарче и т. н.



„Чудното захарно петле“

Някои от филмите за деца, създадени с куклени герои, нямат смислов **оправдание** на използваната техника. Защо например героите са кукли, а не изрезки или рисунки? Какво е онова единствено неписано на другите техники качество, с което куклените герои получават преимущество пред изрезковите или рисуваните? Струва ми се, че главно по тази линия са резервите, които възникват у художниците-аниматори, когато се срещат с филми от рода на „Надпревара“ или пък със сериата за двете жабчета. Но поддавайки се на личните си пристрастия, не мога да не отбележа, че тези филми се гледат с голям интерес от детската публика. А това означава, че в тях са написани някои особености на изкуството за деца и на детското възприятие.

Един друг съществен проблем, роден от непосредствената художествена практика, излиза на дневен ред — проблемът за сериалите с постоянни филмови герои. На времето опитът да се продължи „Ножичка и момченце“ роди значително по-неуспешния филм „Ножичка и момиченце“, „Урок по цигулка“ — по-слабия „Урок по цигулка II“, „Тримата глупаци“ — по-безинтересните „Тримата глупаци и кравата“ и „Тримата глупаци и автомобилът“. Струва ми се че една от основните причини е в липсата на ярки характери (или недостатъчно ярки характери), които да се проявяват винаги **ново и неочаквано в новите ситуации**. Една от причините за успеха на „Ну, погоди!“ според мен е в добре изградения характер на вълка-хулиган. И една от резервите ми към този филм се подхранва от аморфността на характера на зайчето. А това рефлектира и върху характера на вълка, който от хулиган се превръща просто в неудачник, защото зайчето се спасява не благодарение на своята изобретателност, хитрост, пърга-

вина или някои други качества, а по **стечение на обстоятелствата**. Благоприятният случай бди над неговата съдба. И лично на мен ми става жално за неудачливия вълк, който е и изобретателен, и пъргав, и смел, и не жали себе си, а претърпява толкова удари на съдбата не само защото е глупав, нахален и самонадеян, а защото просто няма късмет.

Ето че сега у нас прояви сравнителна жизнеспособност сериата с постоянните герои Жоро, Шаро и Мара и сериата с двете жабчета. Струва си се, че първата серия е по-перспективна от втората. И ето защо.

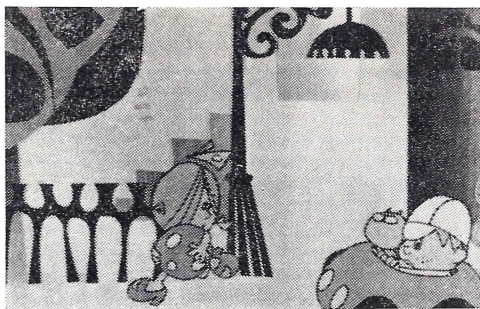
В първата серия героите имат повече точни ориентири за тяхната определеност като характери. Жоро е палавник, Мара е хитруша, Шаро е верен приятел. При това има нещо, което ги обединява в групов портрет — в своята същност момиченцето, кученцето и кученцето са добри и палави деца. Естествено, при такава постановка на героите те конфликтват не толкова между себе си, колкото с някой друг новопоявил се герой — момиченцето, което им взема топката (защото те играят в стаята, а не със самотното момиченце), в „Голямото преследване, палавника в „На кино“ заради когото не могат да попаднат в киносалона), будилника в „Болният Шаро“ (който кученцето глътва, за да продължат сладкия си сън), индиговия пират в едноименния филм (който е нещастен с дървения си крак), плащещото дете в „Буфосинхронисти“ (на което един бабанка взема хармоничката). Конфликтът се разрешава обикновено с поука не само за зрителите, но и за самите филмови герои, **което предполага тяхното развитие**.

Докато в сериата с двете жабчета героите са **статични и застинали**. Различават се само по облеклото. Няма нюанси в характерите им и поведението подведени под общия знаменател на глупащината или палавостта. Вярно е, че в един от филмите те научават нещо за себе си, познавайки върху собствен гръб силата на изкуството (ако може така да се трактува образът на щъркела, получил се от разместването на кубчетата с картинки, който плаши малките жабчета). И се спасяват от истинския малък щъркел, като му показват страшното животно от картинките на кубчетата. Но по-нататък придобитият жизнен опит не им помага да се измъкват от ситуациите. Затова смятам, че ако не започне работа по линията на уточняване характеристиките на двете жабчета и обогатяване с допълнителен смисъл и идейни внушения на тяхното поведение, сериата ще секне така неочаквано, както неочаквано се и появи. Преимуществото на сериата е именно в това, че от филм във филм героите се уточняват като характери, като поведение.

Струва ми се, че опитът от двете серии изисква допълнително конкретно и всес-

транно осмисляне както по линията на драматургическото изграждане, изобразителната и динамичната характеристика, така и по отношение на звуковата и музикалната партитура. Имам усещането, че музикално-пластичната пантомима, използвана по принцип в сериалите, лишава героите от пълнота на характеристиките им, която може да дойде ако ли не по пътя на диалога, то поне със средствата на едно разнообразно звуково оформление. „Ну, зайц, погоди!“ от съветския филм се превърна в крилата фраза именно защото изразява същностната характеристика на филмовото действие. В нашия филм „Дресура“ характерът на лъва значително се обогати от няколко реплики, дискретно и на място произнесени. А колко още неоткрити възможности за художествено внушение може да предостави контрапунктичното обединяване на изображението и звука. Дизни достигна върховете в синхронното използване на визуално-динамичната и звуково-музикалната партитура на рисувания филм. Музикалността на неговата динамична линия удивително синхронизираше с мелодиката и ритмиката на звука. Но асинхронното и контрапунктично използване на музикалните и звуковите ефекти с картината е непозната за неговото творчество, паралелното развитие на словесното и изобразително-динамичното повествование му е не присъщо. Опитът на някои телевизионни филми за деца, в които се прибегва до диалог или до задкадровия глас, е перспективен повече с поуките си, отколкото с постигнатите резултати. И въпреки това (или именно затова) е необходимо да се експериментира.

Защото детският филм не е застинала величина. С динамичното изменение на нашия



„Голямото преследване“

малък зрител динамично следва да се изменя и анимационният филм, адресиран към него.

Защото детският филм не означава понижени критерии. Напротив. Дълбочината на мисълта трябва да се съчетава с пределна простота, която винаги е белег на голямото произведение на изкуството. За съжаление това качество е по-малко присъщо на нашия анимационен филм за деца, отколкото на българския анимационен филм за възрастни.

Максим Горки, говорейки с млади писатели, беше казал, че за деца **трябва да се пише също като за възрастни, само че малко по-добре**. Това означава, че съвременният анимационен филм за деца не може по нищо да отстъпва от завоеванията си за възрастния зрител и в същото време да притежава онова качество, което Горки наричаше „по-добре“.

Кинодокумент и изкуство

ЛИЛИЯНА ЧЕРНОКОЛЕВА

Понятието „документално кино“ в кинокритиката и теорията се употребява в значението или на кинопублицистика, или на документално киноизкуство. Според нас съдържанието на това понятие е по-широко и включва следните аспекти. От основната способност на кинодокументализма — да фиксира със средствата на киното реалната действителност — органично произтичат различни по своя характер функции:

1. Запечатването на реалния факт в кинодокумент;

2. Непосредствено свързаната с това възможност за създаване на произведения на журналистика¹, превърнала се с развитието на документалното кино в друга негова функция);

3. И на края — художествената функция в пределите на кинодокументалистиката.

Ако се интересуваме от историческата последователност при формирането на тези функции, закономерно би било да проследим такава линия — от документиране към изкуство. Но предметът на нашето внимание ще бъде не историята, а съвременността, в която съществуват в диалектическа връзка всички тези възможности. Съвременното документално кино включва в себе си принципите на информационно-журналистическото, публицистичното и художественото усвояване на действителността.

С функцията да запечатва фактите на обществения живот в кинодокументи е свързано развитието на киното като средство за информация. Да документира и информира — с това всъщност започва своето развитие документалното кино. Тези две близки по същество функции не съвпадат напълно. Много от кинодокументите не се създават с непосредствено информационни цели. Някои документални студии например отделят специално внимание за създаването

на кинолетопис. Рано или късно подобен документален материал може да придобие информационна ценност и да бъде „публикуван“, т. е. неговият информационен потенциал да се реализира в документални филми.

От друга страна, съществува определена дейност в кинодокументалистиката, която има непосредствено информационни цели. Тук могат да бъдат отнесени всички информационни жанрове на киноежурналистиката — репортажът, обзорните и тематичните информационни форми и т. н.

Заедно с това кинодокументът се използва и като силен аргумент в различни публицистични изследвания. В днешната киноежурналистика публицистичните жанрове заемат най-значително място и до голяма степен определят характера на цялата област — документално кино.

А разрешават ли структурно-динамичните възможности на кинодокументалистиката да бъде създадено в пределите на този вид кино „чисто“ художествено произведение? Дълго време тази възможност се оспорваше, но практиката даде на този въпрос толкова категоричен отговор, че днес възниква друга крайност — всичко, което снимат документалистите, с лека ръка се причислява към изкуството. И когато някое произведение явно трудно се подвежда под това определение, то се окачествява като неуспех за автора, който не се е оказал на „висотата на образното мислене“. А всъщност авторът в документалното кино много често не се и стреми към художествена образност. В същата тази практика на кинодокументалистиката могат да се посочат достатъчно примери на произведения, в които се налага понятийното, рационално решение на темата, а не образно-емоционалното.

Необходим е следователно по-диференциран подход към конкретните произведения, защото те не могат да бъдат правилно оценени, ако се няма пред вид разликата в специфичната им функция, и оттук — в логиката на конкретната конструкция. А в нея може да преобладава понятийното или емоционалното начало, тя може да има предимно журналистическа или художествена насоченост и да бъде ориентирана към различно възприятие.

Обикновено прибрзаното причисляване на дадена творба към областта на изкуството е свързано и с доказателства, които се ограничават само в едно от звената на системата — творчески акт, произведението като обективна даденост и възприятието. Стремейки се да преодолеем подобна едностранчивост на подхода, ще разгледаме тези страни при изследване на проблема във взаимната им връзка. Разбира се, рязкото разграничаване на изкуство и „неизкуство“ е неправомерно, особено в документалното кино, където значително място заемат „междинните“ жанрове, обединяващи еле-

¹ Съвременната теория на журналистиката все още няма твърдо установена терминология. Но опирайки се на някои нейни достижения, ние ще използваме понятието „журналистика“ в значението на област, по-широка от „публицистика“, т. е. публицистиката като частна област в границите на журналистиката.

менти на научното и художественото мислене, т. е. публицистичните. Но ако се изхожда от съображението, че в теорията това разграничаване се прави въз основа на преобладаващите, определящите, а не абсолютизирани признаци, подобен ключ към решаване на теоретичните проблеми на кинодокументалистиката е възможен и необходим.

И така, предметът на нашия анализ е документалното кино като гранична област между документа и изкуството. В нея самата са възможни динамически структурни вариации, приближаващи всяко конкретно произведение към един от двата полюса. За да очертаем параметрите на възможните варианти, ще се постарая да фиксираме тези от тях, в които вариантността преминава в ново качество — в модификация. При това за основа на разграничението ще се приема различната функционална насоченост и вече във връзка с нея ще се изследват различията в структурите.

Информационно-журналистическо усвояване на действителността в кинодокументалистиката

Телевизията по-добре от киното отговори на основното изискване при разпространението на масовата информация — оперативността. Отстъпвайки пред конкурентните способности на телевизията, кинодокументалистиката ѝ предостави приоритет в областта на информационните жанрове. Такива първични форми в документалното кино, като директния репортаж, обзора на новини, тематичния преглед, все повече преминават от киното в телевизионната журналистика.

Същите жанрове, оставяйки все още и в пределите на кинодокументалистиката, под влияние на телевизията претърпяват някои изменения. Ще се спрем на тях, защото именно те определят съвременните особености на информационните жанрове в кинодокументалистиката. Да се опитаме отначало да определим какво по принцип е характерно за информационно-журналистическия способ на отразяване на действителността. Под това понятие се разбираат всички тези първични форми на обработка на информацията, в които по-малко се обръща внимание на усвояването на предмета, а повече — на изчерпателната информация за него. Разбира се, не става дума за хаотична информация — тя би била безсмислена. Всяка информация има предварително определена социална насоченост. Но в тези жанрове тя се проявява предимно в избора на обекта. В киното и телевизията задачата на оператора в такива случаи е колкото се може по-точно и пълно да фиксира обекта.

Най-добрата илюстрация за този тип информационно съобщение е директният телевизионен репортаж. Ако телевизията

транслира някакво събитие в момента, когато то се извършва, работата на оператора трябва да се подчинява на едно основно изискване — да се даде най-изчерпателна информация за това събитие. Възможностите за интерпретация тук са минимални, тъй като операторът е длъжен да предаде събитието колкото се може по-близко до неговите обективни пространствено-временни измерения. Тук съзнателно опростено се излагат принципите на директния репортаж, днес те са достатъчно усложнени, но¹ главното изискване — за точност и пълнота на информацията — си остава. И всички сложности — многокамерният метод на предаване, използването на режисурата в директния репортаж — в края на краищата се свеждат до това изискване. Сложността на предаването се обуславя от сложността и многообразието на самото събитие.

Разбира се, тук не става дума за твърдство на зафиксирания и на реалната действителност. Действителността се фиксира чрез субективното възприятие на оператора и това обстоятелство оставя своеобразен отпечатък върху нея. По него може да се съди за известни взаимоотношения на обекта и субекта, т. е. зафиксиранията действителност показва степента на усвояване на реалната действителност в субективна форма. Това именно различие на реалния факт от фиксирания даде основание на редица изследователи да лансират идеята за художествената природа на запечатаната със средствата на киното реална действителност. Среща се даже твърдението, че и директният репортаж може да бъде художествен или да съдържа елементи на художественост. Но дали това е така?

Преди всичко трябва да се посочи абсолютната несъстоятелност на признака „нетъждественост“ при определяне принадлежността на дадено произведение към изкуството. Всяко отражение на действителността в съзнанието и дейността на човека „може да бъде приблизително вярно копие на отразяваното, но за твърдство да се говори тук е нелепо“¹. Реалният факт и фактът, включен в която и да е сфера на човешката познавателна дейност — научна, художествена, идеологическа, — това винаги са различни неща. Първоначалното присъствие на субекта във всеки вид творчество е задължително. Но по-нататъшното разграничаване на типове човешко познание очевидно е свързано и с по-тънко определяне на различните по характер субективно-обективни отношения.

От друга страна, ако разглеждаме изкуството като сложна система, то такова определение, което включва само един признак на художествеността — степента на личностното присъствие на субекта, се оказ-

¹ В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 18, с. 343

ва съвършено недостатъчно. Тогава би се наложило да се разшири сферата на изкуството до всяка човешка дейност, която повече или по-малко се характеризира с личностни изяви.

Такъв „низш“ информационен жанр като директния репортаж има ограничени възможности не само по отношение дълбочината на изявата на личностното отношение към обекта (моменти на това отношение пристъпват, но те са твърде зависими от обекта, за да могат да съперничат с далеч по-свободната изява на личността в произведението на изкуството), но и по отношение на усвояването на обекта в познавателен смисъл. В директния репортаж се осъществява първата степен от стадийното развитие на познанието (единичното към особеното и общото) — познание на единичното. Събитието и неговото усвояване протича едновременно и това не дава възможност, на автора да го включи в по-широк контекст, да подведе неговите признаци под по-обща. Пречка понякога е и известната незавършеност или неизбистреност на събитието, които не дават възможност за такава оценка. Всичко това означава, че директният репортаж не може да бъде включен в пределите на изкуството, а сред журналистическите форми на усвояване на действителността трябва да се окачестви като първичен, начален познавателен акт.

Такова отклонение беше необходимо, за да си изясним особеностите на най-информационното и най-малко интерпретаторско използване на кинодокумента, т. е. да определим изходната си гледна точка. Без да задържаме повече вниманието си на информационните жанрове в телевизионната журналистика, тъй като не това е предмет на статията ни, ще посочим само общият принцип както за телевизионната, така и за киножурналистиката по линия на разрастване интерпретаторското начало, а именно — разкъсване на пространствено-временната обективност на репортажа.

По-свободната, по-интерпретаторска форма определя спецификата на тези „низши“ жанрове в кинодокументалистиката днес, които все още носят тежестта на информационните функции. В това отношение развитието на съвременното документално кино би могло да се сравни с описания от Базен процес на развитие на живописата под влияние на появилата се фотография¹. Както някога фотографията освободи живописата от функцията да „мумифицира“ действителността, така днес телевизията освобождава документалното кино от информационните функции, развивайки в него предимно интерпретаторското начало.

Типичен пример в тази насока е репорта-

жът „На път“ (1964 г.) на реж. И. Досев и опер. Ч. Петров. На 12 юли в бургаското пристанище пристига огромно съоръжение — конвертор за металургичния комбинат „Кремиковци“. Камерата на оператора проследява сложния път на конвертора към комбината, от 12 до 21 юли (събитието е фиксирано с точна ориентация във времето и пространството). Но тъй като продължителността на репортажа на И. Досев и Ч. Петров не е, разбира се, деветдневна, а десетминутна, те са имали възможност в пространствено-временната интерпретация на събитието да изразят своето отношение към него. Как по-конкретно е постигнато това?

Преди всичко, чрез своеобразния отбор на моментите от това пътешествие. Режисьорът се е спрял на най-драматичните от тях, за да покаже трудната страна от транспортiraneto на конвертора, да акцентира пределното напрежение на хората при изпълнение на тази задача. В монтажа е подчертана непрекъснатата деветдневна връзка между хората и конвертора, тяхната взаимна зависимост, градирано е драматическото напрежение. За това помага и лаконичната музика на Кирил Дончев, чийто функционален характер „доорганизира“ емоционалното впечатление от събитията. В цялостната трактовка режисьорът се е стремил да извлече своеобразна драматургия от реалното събитие — пътя на чудовището-конвертор, тежките товарни коли и хората. Той успява да ги свърже в едно цяло, раждащо усещането за известна одухотвореност на „главния герой“ — конвертора. Творческата интерпретация тук, следователно, е насочена към такова отразяване на явлениято, което носи допълнителна мисловно-емоционална натовареност, изразяваща отношението на автора към него. Такъв репортаж вече не може да бъде сведен към информационните задачи на журналистиката, а неговата отдалеченост от жанра директен репортаж е очевидна. В този случай са се наложили сериозни, засягащи природата на жанра изменения и репортажната форма се е оказала способна да вмести художествено-публицистическо съдържание.

Не по-малко важен е и друг момент за обясняването на художествения феномен в този репортаж, а именно: **принципният избор на обекта**. Спецификата на избраното събитие е такава, че предварително предполага оценката му в по-широк жизнен контекст. Отделният факт в случая е толкова типичен, че предопределя възможността за обобщение. Подобна възможност да провокират определена оценка у зрителя без интерпретаторската намеса на режисьора притежават много кинодокументи с голяма социална ценност. Такава е например хрониката на Втората световна война — независимо дали е снета от немски или съветски оператор. Нейното емоционално възприятие и многобройните аспекти на сми-

¹ А. Базен. „Что такое кино“, Сб. статей, М., 1972, с. 40—47

словата оценка — нравствен, политически, философски — са предопределени за даден кръг зрители, обединени от общата социална, класова позиция и единен мироглед.

Но ако подобен документ предопределя много аспекти на оценката, то може да се счита, че част от творческата работа е вече извършена. Тук са налице отделни ценностни моменти, но отсъства естетическият, който в завършеното произведение на изкуството се появява като резултат от художествено-творческия акт във взаимна връзка с останалите ценностни аспекти.

Следователно, за да определим едно явление на кинодокументалистиката като произведение на изкуството, не са достатъчни доказателствата и от сферата на възприятието. Абсолютизирането на този критерий води до разширяване границите на изкуството, към което в такъв случай биха могли да се причислят безкрайно много явления от реалния живот. Очевидно художественото усвояване на документите е свързано органично с му включване в една по-сложна структурна организация, която не само би могла да изрази авторското отношение към обекта, но и сама по себе си да предизвика естетическо възприемане на художествената форма.

И така — разкъсването на пространствено-временното единство на събитието и неговата субективна пространствено-временна трактовка са крачката към художественото му усвояване. Такава „крачка“ представлява съвременната репортажна форма в нашето кино. Нейните информационни функции постепенно отстъпват място на проникващите в тази област художествени елементи. В дадения случай ценност вече представлява не толкова самата информация, колкото как тя е интерпретирана и в каква степен изобразеното събитие отразява по-дълбоки явления от действителността. Но ако кинорепортажът в нашето кино се оказва гъвкав и може до известна степен да отговори на конкуренцията на телевизията, това не може да се каже за другата обзорна, информационна форма в нашата кинодокументалистика — седмичния кинопреглед. Тя остава консервативна и нейните функции, както и преди, се изчерпват само с информацията, с обзора на новини, отстъпвайки по оперативност и актуалност на съответните форми на телевизионната журналистика.

Документална кинопубликастика

Развитието на публицистичното начало в информационните жанрове на документалното кино не означава, че информационни и публицистични жанрове престават да съществуват като самостоятелни явления. Границата между тях се определя както от степента на усвояване на факта, събитието

или ситуацията, така и от функционалните особености.

Публицистичното произведение, свързано с организаторските функции на журналистиката, предполага такова знание на ситуацията, което дава възможност на автора не само да я оцени в по-общ контекст, но и да предложи известна програма за действие. Това е свързана и посочената в теорията „научност“ на публицистичните произведения. Освен това обстоятелството, че публицистиката е насочена към формиране на общественото мнение във връзка с актуални социално-политически проблеми, определя и други нейни аспекти. Тук се има предвид многослойният характер на общественото мнение, в което влизат компоненти от идеологическо и социално-психологическо естество. Публицистиката е призвана да въздейства върху тези компоненти в тяхното единство и с това е свързана спецификата ѝ, която съчетава особеностите на научното и художественото познание. При това фактът в публицистиката може да бъде усвоен или с предимно научни, или с предимно художествени методи. Оттук — отразеното в теорията разделяне на публицистичните жанрове на аналитични и художествено-публицистични.¹

В първите предметът на отражение и подхотът към него определят такава система от доказателства, която се опира предимно на понятийното мислене. Авторите в тези случаи използват убеждаващата сила на логичните, научни аргументи, за да формира оценката към изобразяваното явление. Разбира се, подобни произведения се възприемат от зрителя и емоционално. Но тази емоционалност има извънхудожествен характер: тя може да се обясни като „радост от познанието“, т. е. емоция от постигането на някаква истина, или може да бъде свързана с този феномен на въздействие на кинодокумента, за който говорихме по-горе — неговата връзка с личния жизнен и социален опит на зрителя и т. н. Във всеки случай нейното обяснение трябва да се търси извън психологията на изкуството.

Да се спрем на едно от най-значителните произведения с подобен характер в нашето кино — „Призивът“ на реж. Юли Стоянов, сцен. Алберт Коев (1972 г.). В него предмет на авторския анализ е известната идея на Георги Димитров за Народен фронт — нейната роля в антифашистката борба и съвременната ѝ оценка от позициите на натрупания социален опит. На какъв принцип е организиран документалният материал в това произведение?

В началото логиката на монтажа се подчинява на характеристиката на политическата обстановка в света в средата на

1 В. В. Ученкова. „Гносеологические проблемы публицистики“, М., 1971.

30-те години: отделят се противоборстващи те страни — реакционните режими на Запада, освобождаващи път на фашизма, и демократичните антифашистки сили, обединени от световното комунистическо движение. Идеята за Народния фронт е приподнесена все още само информативно — дикторският текст не съдържа оценка за нея. Движейки се по пътя на историческия анализ, авторите търсят корените на тази идея в опита на комунистическото движение, след което насочват вниманието си към разкриване на нейния политически смисъл в ситуацията на 30-та години. Официалните режими в капиталистическите страни не предприемат стъпки, пречателни за развитието на фашизма. А работническите и демократичните движения също не могат да дадат отпор, защото са разединени. Ретроспективните кадри на идването на фашистката власт се съпровождат в дикторския текст от следния авторски коментар. „През широкия процес на разединението се прокрадна фашизмът.“

Тук за пръв път се срещаме с публицистичната насоченост на това по същество историческо изследване. В коментара историческият процес не се тълкува като фатална, независеща от волята на хората необходимост. Напротив, подчертана е огромната роля на субективния фактор в историята. По-нататъшната организация на документалния материал е подчинена на разгърнатото доказателство на правилността и ефективността на идеята за Народния фронт. Разкрива се нейната жизненост — тя е проверена от опита на демократичните движения в Испания, Франция и т. н. Под формата на интервюта се привеждат днешните оценки и коментари на видни дейатели на международното комунистическо движение, които в своя опит са постигнали смисъла и значителността на тази идея. При това отчетливо се анализира балансът на историята. Изходът от недалечната историческа ситуация е зависел от множеството воли и, следователно, от всяка от тях поотделно. Ако идеята за Народен фронт бе успяла да завладее масите преди войната и фашизмът бе срещнал масовата съпротива на силите на Народните фронтове, катастрофата можеше да се избегне. Публицистичната идея за личната отговорност на всеки от нас пред историята кристализира в анализа на събитията от недалечното минало. Със сериозните си социални аргументи авторите ни подготвят за логичността на крайния извод: „Светът не само помни Димитров, но и днес има нужда от него. Единството на демократичните сили в света днес е също толкова необходимо, колкото и вчера.“

Монтажът на „Призивът“ е напълно подчинен на логиката на историческото изследване и публицистичната идея следва ес-

тествено от тази логика, т.е. публицистичното въздействие на филма е тясно свързано с неговата научна основа. А това означава, че в дадения случай се касае за произведение, принадлежащо към аналитично-публицистичните жанрове (не случайнo Ю. Стоянов пределно пестеливо е използвал във филма си такъв емоционален компонент като музиката).

Подобна организация на документалния материал е обусловена както от предмета, така и от метода на анализ във филма. Самата задача изисква аргументация от научен тип за решението си. Това обяснява и защо във филма на Ю. Стоянов във всеки документ присъства твърдение „номера на влака“ по израза на Шкловски, т.е. кадърът е разшифрован — посочено е времето, мястото и участниците в действието.

Що се отнася до емоционалното въздействие на филма, то е свързано в случая преди всичко със специфичното наслаждение от постигането на истината. Авторите умело водят нашето внимание през лабиринтите на обществените отношения, заставят ни заедно стях да преминем пътя на познанието от анализ към синтез и така ни убеждават в закономерността на крайния извод.

За да определим специфичните структурни особености на художествено-публицистичните жанрове, ще се обърнем към друг филм, също на Юли Стоянов — „Дни“ (1964 г.). В него се използвани съхранилите се исторически документи от последните дни на фашистка България. Авторите не случайно се спират на такъв материал. В тези няколко дни е концентриран най-същественят опит от новата ни история. Тук е събрано всичко, което непосредствено предшества нашето настояще. Актуализирането на историческия опит изобщо е характерно за добрите произведения на кинодокументалистиката — именно чрез него се изразява тяхната публицистична насоченост. Иначе — историята е предмет на частни исторически изследвания и тяхното място нее вече в документалното кино. В „Дни“ е използван дневникът на Богдан Филев, изрезки от вестниците по онова време, фотографии, полицейски досиета и на края — кинодокументи. Всички тезисвидетелства са били необходими, за да се разкаже за изключителните последни дни на стара България, когато всеки час е струвал десетилетия мирно време. Всяка минута, така или иначе, е приближавала краха на фашизма и настъпването на новата, социалистическа епоха. Поразителното усещане за концентрираност на историята в няколко дни, нейният бесен темп са предадени в темпераментно организиран разказ на режисьора. И тук, както и в „Призивът“, всеки документ е разшифрован, посочена е не само датата на документираното

събитие, но дори и точният час, когато то се е извършвало.

Но подходът към задачите на монтажа и дикторския текст се отличава от този на „Призивът“. Развитието на събитията протича в условно сегашно време, което прави въздействието по-непосредствено. Освен това в дикторския текст са персонифицирани две личности — тази на Филов и на автора, който спори с „неутралния“ документ — дневника на Филов. В монтажните връзки също откриваме различен принцип — логиката на монтажа не само отразява обективните връзки на явленията, но и субективно-емоционалното отношение на автора към тях. В монтажния ритъм режисьорът е успял да въплъти усещането си за ритъм на историята.

Във филма е много интересна трактовката на времето. То се „забавя“ или „ускорява“ в зависимост от концентрацията на историята в него. С идването например на правителството на Муравиев на власт монтажният ритъм се сменя и времето като че ли тече по-бавно. Пропорциите на обективната продължителност на събитията не са спазени. Показаният исторически епизод в действителност е траел само 8 часа. Във филма той е непропорционално дълъг в сравнение с другите събития. При това субективната интерпретация на времето е съобразена не с външните признаци на събитията, тя отговаря на неговия дълбок смисъл. Правителството на Муравиев е вече задрънена улица в политиката на България, то не е в състояние да измени каквото и да било. Ходът на историята е станал неотвратим. Затова и на министър-председателя е така трудно да състави ново правителство — неговото решение закъснява с 8 часа. След толкова авантюри вече е мъчно да се намерят „спасители“ на стара България. Това внушение от епизода се дължи и на специфичния начин, по който той е построен. Фотографията на министър-председателя бавно се стопява на фона на зданието, където трябва да бъде огласен новият кабинет. Фиксирано е времето, когато започва очакването. При пълна тишина камерата панорамира по фасадата на зданието. След предишния напрегнат монтажен ритъм, който отразява изключителната съгъстеност на събитията, тук се създава впечатлението за провал в безвъздушно пространство. Това точно съответствува на дейността на Муравиев — последната правителствена марионетка, от която вече нищо не зависи. Всяко негово решение предварително е било обречено.

Режисьорът си служи и с друг интересен прием, за да направлява емоционалното въздействие. Цялата първа част на филма до знаменателните революционни събития, които рязко изменят съдбата на България, е разказана само чрез фотодокументи. Понататък ходът на събитията е такъв: 7 сеп-

тември — всеобщата стачка, 8 септември — Съветската армия пресича границата на България, 9 септември — властта преминава в ръцете на правителството на Отечествения фронт. Заедно с „ачелерандото“ в музикалното движение на екрана се появява кинохрониката — всичко оживява, историческите събития текат вече като лавина, която е невъзможно да се спре. Това създава усещането за ново качество на събитията, подчертава тяхната интензивност и мащабност.

В тази трактовка на материала откриваме стремеж да се внуши на зрителя субективното емоционално отношение на автора с помощта на формата — т. е. наличието на художествени елементи в структурата на произведението е безспорно.

Документално киноизкуство

Документалното кино е в състояние да предостави на творците и по-големи възможности за свободна трактовка на материала, за изразяване на авторската художествена оценка. Основните средства за субективна трактовка на материала в документалния филм остават до днес отборът и монтажът, осмислени още от Дзига Вертов. Говорейки за значенето на принципните открития на Вертов, би трябвало да си спомним и една друга страна от неговото наследство, за съжаление, нереализирана практически. Става дума за неговите късни замисли, свързани с въплъщението на човешкия образ на екрана. Игралното кино сравнително по-безблезнено премина от обобщения човешки тип в повечето художествени произведения от 20-те години към индивидуализирани образи, насочвайки вниманието си към съдбата на отделната личност в епохата на революционни преобразования. В документалното кино този преход беше затруднен. Тук изиграха роля не само причини от техническо естество (отсъствието на звук в кадъра ограничаваше възможностите на кинодокументалистиката за дълбоко проникване в индивидуалния характер), но и известен консерватизъм в разбирането на функциите на документалното кино, свързан с представата за неговите предимно агитационни и публицистични задачи. Действително по-голямата част от произведенията на революционния кинодокументализъм имаше всъщност такова обществено призвание. Затова и новаторските идеи на Дзига Вертов за създаване на психологически портрети на индивидуализирани човешки образи с методите на документалното кино останаха неразбрани в неговото време. Днес с идването на новата техника и изменението на социално-естетическите изисквания възможностите на документалното кино по отношение създаването на пълноценни, задълбочени психологически човешки образи получиха бога-

та реализация. Така падна и последната бариера в преодоляването на тезата за твърде ограничените художествени способности на този вид кино.

В „Ятаци“ Оскар Кристанов на основата на строго документален материал създава вълнуващи образи на двама стари селяни. В кратка експозиция режисьорът ни запознава с героите си — Дебелия и Тънкия. Камерата ги проследява сред всекидневните им занимания. Зад кадър пронизително звучи унила народна мелодия, подчертаваща горещата лятна атмосфера и бавния ритъм на трудовите занимания на старците.

И изведнъж в интериора на селска къща се появява портрет на Дебелия. Усмивайки се, той започва да разказва, че с Тънкия го свързва стара дружба. Но приятелят му не разбира много от шегата. Като се пошегуват с него, сърди се. Портрет на Тънкия. Той има собствено мнение по този въпрос. Шегата си е шегата, но всичко има мярка. Пред чуждите хора излишни неща не трябва да се разправят.

След тези весели откъси от интервюта във филма с поразителна сила и непосредственост се вплита разкази на съвсем друга тема. Старците си спомнят миналото. И двамата са борци против фашизма, стари комунисти. В това, какво и как си спомня всеки от тях постепенно се разкриват характерите на двамата, зазвучават съвсем интимни човешки струни. Камерата е необикновено чувствителна и проследява най-тънки нюанси на реакциите у всеки от тях. Оскар Кристанов оперира свободно със синхронните интервюта. От отделните откъси той строи своя композиция. В същото време не изпитваме усещането за неетичност от намесата в чуждия живот и разговорите се възприемат като откровения. Всяко отделно звено е завършено в себе си, режисьорът е деликатен и не прекъсва героите си по средата на фразата. Просто е отбрано най-значителното, най-същественото и цялата драматургична организация е подчинена на дълбоко проникване в мислите и чувствата на тези забележителни хора.

От документалните откъси режисьорът е успял да получи завършени образи. Човешката личност не присъствува в един отделен аспект, а е постигната в нейната цялостност, в богатството на типичното и индивидуалното, в тяхното взаимно проникване. Разказите за миналото са сложно организирани. Тук има и своеобразни преходи от смешно към трагично, и разреждане на напрежението от интервютата с кадри от спокойния живот на днешното село. В кульминационния момент от спомените за зверствата на фашистите, когато разказвачът каже че ли отново изживява миналото, от екрана излиза изображението. Краят на разказа звучи на черен фон.

Струва си да отбележим, че на Оскар Кри-

станов в сътворяването на това произведение са помогнали не само тънката му чувствителност и талант, но и неговите герои. В разказите им неразривно се сплита конкретното с общото. Самото мислене на старците, условно казано, е „художествено“, защото те не са свикнали да отделят същественото от случайното, тяхната памет е съхранила жизнените впечатления в цялото им богатство. Режисьорът е съумял да разговори старците, да отбере най-ярките и значителни разкази и да ги организира в едно цяло, подчинено на разкритието на образите, характерите и на единната авторска концепция, която пронизва произведението. Тази концепция се заключава в отговора на въпроса: „Какво е накарало тези обикновени хора да станат борци, комунисти?“ Документалното кино тук се докосва до недостъпната неотдавна за него област — дълбоките личностни мотиви на постъпките. Както видяхме, Оскар Кристанов мотивира отношението си към произходящото чрез образния строй на филма. II в дадения случай има значение не само това, което разказват старците и режисьорската му интерпретация в монтажа — силата на внушението се дължи и на това как те разказват, на изразителността на лицата им. Ако у човек сърцето е на място, нищо няма да го остави равнодушен. Всичко, което става около него, той ще приема като свое човешко, и за всичко ще носи отговорност. . . Във финалните кадри на филма, вече на фона на титрите, чуваме развълнувания глас на Тънкия: „Ние за този комунизъм сме се борили и няма да отстъпим за нищо на света, защото искаме да стане по-хубаво, ама не само ние да казваме, че е по-хубаво, ами всички да казват така. . .“ Ето тази висока духовност на героите, която е открил и съумял да предаде в своя прекрасен разказ Оскар Кристанов, прави филма му истинско произведение на изкуството.

Такива са възможностите за художествена интерпретация на документа при условие, че в структурата на произведението участвуват в неразривна връзка двата документални компонента — звук и изображение. Очевидно е, че тези възможности в дадения случай са ограничени в процеса на снимане и това прави по-интензивен творчески процес в другите стадии на усвояване на материала. Особено съществен момент става отборът. Видяхме, че в самия отбор на Оскар Кристанов вече присъствува художествено отношение към действителността. В избора на героите, в монтажа на откъсите от интервютата последователно се съблюдава принципът на равновесие между конкретното и общозначимото; така наречената мяра на конкретност никъде не се нарушава. Цялата структура на произведението е подчинена на единното авторско виждане на образите и на единното оценъчно отношение към показваните на екрана яв-

ления.

За да преминем към анализа на крайните възможности за художествена интерпретация в документалното кино, трябва да се спрем на един от начините за осмисляне на материала, който досега оставаше извън сферата на нашето внимание. Понякога авторите на документалния филм се стремят още в първия стадий на творческия процес към такова фиксиране на обекта, което свежда до минимум многозначността на кадъра и му придава определена интерпретация преди включването му в монтажната фраза. Като следствие от подчертаната изобразителна трактовка на документалната фактура отделният кадър може да получи обобщено изобразително звучене за сметка на намаляване на документалната информация в него. В такива случаи средата на екрана загубва тази степен на адекватност с реалната среда, която я характеризира като кинодокумент. Пълнотата на кинодокумента тук е засегната и в контекста на екранния образ визит само отделни негови елементи, т. е. моментът на интерпретация се засилва в най-малката структурна единица — кадъра. И ако действителността в кадъра не е напълно реконструирана, то елементите на реконструкция вече са толкова силни, че те водят до снижаване на документалното значение и документалните функции на процеса на фиксирането. Методите на изграждане на образа в такива случаи са на границата на превръщане на документалното кино в игрално. Изразните средства на киното тук в по-голяма степен са подчинени на субективна творческа изява — авторът не е подчинен на обекта, а подчинява обекта на себе си.

Подобен пример на „поетичен“ документален филм в нашето кино е „БДЖ“ (1973 г.) на реж. Едуард Захариев, звук и музика Кирил Дончев. „БДЖ“ е импресия, изградена върху документален материал. Тема на филма е динамиката и своеобразната красота на труда на железничарите. Основното внимание на режисьора е насочено към тяхната психология и светоусещане, тясно свързани с професията. Е. Захариев се насочва към тази тема чрез необикновената трактовка на средата, която заобикаля работника - машинист. Средата във филма не е неутрална, тя носи печата на особеното възприятие на героя. Единната гледна точка на автора-герой определя целия образен строй на филма, придавайки му лиричен характер. Изображението е решено в графичен ключ (ефектът на графична обобщеност е достигнат с помощта на силно контрастна лента). Още в изобразителното решение е въплътено характерното за героя възприятие на околната среда. Скоростта, динамиката, напрегнатата съсредоточеност в труда на машиниста обуславят известна обобщеност на неговите впечатления — в тях отсъствуват подробностите. В лиричес-

ката обрисовка на образа режисьорът последователно и много интересно използва метода на разлагане цялостното впечатление на отделните съставлящи го елементи, всеки от които се натоваарва с функцията да изрази цялото.

Е. Захариев и К. Дончев са решили тънко драматургичната връзка между звук и изображение. Ако трактовката на изобразителния материал е призвана да разкрие една страна на техния лиричен герой — тази, която се реализира в процеса на труда, — то звуковият контрапункт напомня за пълнотата и богатството на неговата човешка личност. Във взаимоотношенията човек — машина, човек — труд се разкрива само една част от героя на „БДЖ“. Звукът ни напомня за всичко онова, което остава извън пределите на труда.

Е. Захариев е подхождал към човешкия образ в своя филм косвено — чрез образа на средата и събитията. Това е свързано и със задачата, която си е поставил в дадения случай авторът — да създаде обобщен човешки образ на екрана — не на конкретен, дадения машинист, а на машиниста въобще, образ на неговия труд. Ако във филма на Оскар Кристанов образите се гледат на строго документален материал, в който присъствието и саморазкритието на героите е определящо, то в „БДЖ“ образът на героя вече не зависи от конкретния, индивидуален прототип. Тук условията на творчество се изравняват с тези, които съществуват в игралното кино.

И така, ние стигаме до крайните възможности на документалното кино, на граничната територия с игралното. В анализа на различните области вътре в кинодокументалистиката и разграничаването на изкуството от „неизкуството“ се очертават и някои особености на творчеството в този вид кино като цяло, които обуславят неговата качествена определеност. Очевидно е, че авторът в документалния филм е поставен в условията на твърде голяма зависимост от реалния обект. Изразявайки своето субективно (художествено или нехудожествено) отношение към обекта, той не е в състояние да наруши тази мяра на подчиненост на него, която определя документалната природа на произведението. Екранният образ в документалния филм винаги запазва определена степен на адекватност с реалния предмет и творчеството започва главно в процеса на постигане структурата на връзките и взаимоотношенията между явленията, в процеса на тяхното пресъздаване в произведението и изразяването на субективното отношение към предмета. Различните възможности и видове на изразяване на това субективно отношение могат да отговарят на различната степен на познание на предмета и неговите връзки с околния свят; могат да бъдат художествени или нехудожествени по своята природа.

Ранните теоретични възгледи на Всеволод Пудовкин

АЛ. ГРОЗЕВ

Приобщаването на Всеволод Пудовкин към групата на Лев Кулешов е сериозен момент в биографията му на творец и обещаваща основа за неговото бъдещо развитие. Именно тук, в атмосферата на експериментаторство и новаторски търсения по посока изучаването на основните закономерности на кинематографичната изразност, Пудовкин получава и първите си задълбочени теоретични знания. Той постепенно навлиза в проблематиката на ранните теоретични дискусии за същността и спецификата на монтажа като важно средство за въздействие върху зрителя, открива за себе си елементарните правила на филмовата граматика; на монтажната маса внимателно анализира хиляди метри филмов материал, практически проверява своите наблюдения, търсейки заветната алхимична формула на кинематографичния образ. Лев Кулешов насърчава многостранните интереси на своя ученик, въвежда го цялостно и безрезервно в сръщевината на своята теоретична система.

Първоначалният период в еволюцията на Всеволод Пудовкин е период на неизбежно, „ученичество“ и постепенно теоретично изграждане и възмъжаване, период на напрегнато и мъчително „търсене на метода“ по сполучливата характеристика на Ал. Караганов; изключително важен период във всяко едно отношение, независимо че именно в продължение на тези няколко години Всеволод Пудовкин все още не е подготвен за самостоятелна творческа работа и по същество не внася принципно нови и оригинални приноси във филмовата теория.

Началните фази на всяка еволюция са много интересни преди всичко от гледна точка на самото развитие — тогава се програмират бъдещите крайни цели, в тях могат да се разпознаят контурите на една последователност и приемственост при разработването на определен периметър теоретична проблематика. И много често тъкмо в началните периоди изследователят се натъква на характерни особености в мисленето и логиката, които сетне опитът и знанията обогатяват, задълбочават.

Всеволод Пудовкин има шастие. Неговият пръв учител, Лев Кулешов, е една от най-ярките творчески фигури в съветското киноизкуство от първата половина на 20-те години, новатор и дръзновен експериментатор по призвание, чиито идеи трасират пътищата на младата революционна кинематография, художник, за когото „експериментът е по-важен от хляба“¹.

Постепенно Кулешов оценява несъмнения талант на своя ученик, системно започва грижи за неговото всестранно развитие, поставяйки необходимите акценти върху теоретичната му подготовка. Пудовкин поема и част от лекциите на Лев Кулешов в ГИК, но е далеч от мисълта, че вече е постигнал нещо сериозно и значително в кинотеорията. Всеволод Пудовкин известно време старателно ще вниква в съдържанието и логиката на теоретичната система на Лев Кулешов, преди да поеме трудния и отговорен път на самостоятелното творчество. Ето защо този твърде специфичен, в контекста на бъдещото развитие на теоретика Всеволод Пудовкин, извънредно плодотворен период, може да се определи като **период на първоначални същностни натрупвания, на изграждане.**

В предговора към книгата на Лев Кулешов „Искусство кино“ Всеволод Пудовкин, режисьор вече със световна известност, автор на филмите „Майка“, „Краят на Санкт-Петербург“, „Потомъкът на Чингиз хан“, пише следното: „Ние правим филми, Кулешов създаде кинематографията.“ Тези думи съдържат не само любовта и признателността на ученика към делото на един от пионерите на съветската кинематография. Преди всичко те изразяват спонтанната и много явна оценка — характеристика на приноса на Лев Кулешов в историята на киноизкуството.

В началото на 20-те години теоретичните възгледи на Лев Кулешов представляват една може би най-цялостна и завършена по отношение разработката на основните теоретични принципи на киното самостоятелна система. Той изгражда с много труд и експерименти основата, върху която покъсно се развива съветската филмова теория, поставя началото и традицията на едно научно третиране на проблемите, засягащи спецификата на младото изкуство, култивира принципите на теоретичното и експерименталното изучаване закономерностите на творческите процеси в киното.

Лев Кулешов пръв обръща внимание на **монтажа**, анализирайки неговата роля и място в образната структура на филмовата творба. В един от най-ранните си манифести той утвърждава като единствено средство за изразяване на „кинематографичната идея“ „ритмичната смяна на отделни неподвижни кадри или по-големи късове на движение, т. е. онова, което техни-

чески наричаме монтаж⁴². Наистина в този текст, датиран към 1918 година, липсва каквато и да било солидна научна аргументация, но патосът на разсъжденията увлича с несъмнената си теоретична прозорливост и предчувствие за реалните естетически свойства на отделните елементи от системата на изразните средства в киното. С почти фанатична екзалтация и характерното за конструктивната естетика фетишизиране на „необикновената техничност“ на киното, тази „квинтесценция на машината и електричеството“⁴³, Лев Кулешов методично върви към сърцевината на своите интересни догадки, които само след няколко години ще се оформят в система от аксиоматични изводи, засягащи природата и свойствата на филмовата образност.

На преден план изпъква проблемът на монтажа като доминиращо и организиращо кинематографичния материал средство, което отличава киното от останалите изкуства и му придава специфично творчески характер. Идеята за използването на монтажа като изразно средство не е изобретение на Лев Кулешов, нито на съветската кинематография. Тя се заражда успоредно с първите плахи стъпки на киното, а съзнателното третиране на монтажа като похват за изразяване на определено творческо отношение към заснетия филмов материал започва още във филмите на Е. Портър и Д. Грифит. Но именно Лев Кулешов и първомайсторите на съветския революционен филм от 20-те години внасят нов смисъл на понятието монтаж, който в значителна степен изиграва ролята на мощен творчески тласък в развитието на киното и неговата теория по нови и перспективни художествени пътища.

Преди всичко монтажът престава да се тълкува като **технологически** термин, обозначаващ механичното степване на две съседни парчета заснета лента. От елемент на професионалната палитра на кинорежисьора младото съветско киноизкуство изведе монтажа като средство за непосредствено идеологическо въздействие върху зрителя, особено го като самостоятелна **естетическа** категория — носител и изразител на съдържателните моменти в кинематографичното произведение. Т. е. революционното съветско киноизкуство повторно използва специфичната сила на монтажните връзки, зараждащата се филмова теория обобщава своите първи наблюдения върху особеностите на монтажа като особен структурен елемент, осигуряващ преди всичко вътрешното единство на форма и съдържание, единството на кинематографичния образ.

Ето защо опитите на някои буржоазни историци на киното, които представят еволюцията във възгледа за същността и функцията на монтажа и най-вече съществуващия принос на съветското киноизкуство

за овладяването и теоретичното осмисляне на този принципно важен за киното проблем като благоприятно стечение на други, извънкинематографични обстоятелства, са субективно произволни, ненаучни и по съществото си — антиисторични. В своята капитална „История на кинотеорията“ италианският изследовател Гуидо Аристарко цитира едно мнение на известния немски оператор Карло Фройнд: „Ако русите можаха да направят толкова виртуозност красноречиви своите изображения, това се дължи на факта, че по онова време по-голямата част от населението беше неграмотно, а освен това се е говорело на стотина различни диалекта. Следователно, необходимо е било, доколкото е възможно, да се избягват надписите във филма. Прочутият монтаж на кратки откъси от своя страна се дължи на факта, че русите нямаха достатъчно пари да си доставят филмова лента.“⁴⁴

Несъмнено подобна позиция е силно уязвима, защото тя елиминира принципите на историзма в подхода към категориите на естетиката. Явното подменяне на **естетическата** и **идеологическата** основа при разглеждане еволюцията на изразните средства в киното с повърхностен анализ на факти от **икономически**, **социален** и **пр.** характер разчита преди всичко на спекулативната игра е **обективни** дадености, които не без известно теоретично насилие в името на преднамерени исторически тези трябва да се интерпретират вече като **закономерност** на определено **естетическо** развитие. За съжаление, този метафизичен подход лишава от сериозност и конкретна историческа стойност дори такива мнения, които, изказани в по-мек и по-сдържана форма, срещаме в трудовете на английския теоретик Раймонд Спотисууд (той например пише: „Още от самото начало русите всъщност бяха облагодетелствувани от недостига на лента, който ги принуди да изоставят обширните методи на разказване, които изобилствуваха тогава, както изобилствуват и днес; те използваха едно съгъстено показване на значими факти, които в действителност могат да се случат в големи интервали по време и място“⁴⁵), в популярната книга на Айвър Монтегю „Светът на киното“⁴⁶ и други.

Младото съветско киноизкуство е призвано от времето да решава грандиозните задачи на една културна революция, да възпитава милионна зрителска аудитория, да я приобщава със силата на емоционалното внушение към социалните и политическите идеи на Великата октомврийска социалистическа революция. Постигането на тези непосредствени идеологически цели киното осъществява посредством цялостна ориентация на своите естетически потенциали в руслото на новата концепция за мястото и значението на изкуството в цялостната духовна структура на младото социалистическо общество.

Класически пример в това отношение е теоретичната платформа на Лев Кулешов. Неговите възгледи по такива важни проблеми като монтаж, композиция на кадъра, ритъм и структура на творбата, работа на актьора и пр. са продиктувани от цялостната му концепция за киното, която с днешна дата бихме могли да окажем като определено **комуникативна** според характера на основните теоретични предпоставки. В много свои работи Лев Кулешов обръща внимание на обстоятелството, че всички **средства** на киното трябва да бъдат насочени към една цел — **зрителя**. „Въздействие върху зрителя“, „организация на вниманието на зрителя“, „ориентация към зрителя“ — това са изрази, които постоянно се срещат в текстовете, посветени на един или друг проблем на киноспецификата. Очевидно Лев Кулешов придава особено значение на зрителя като най-важната и завършваща **фаза** на целия творчески процес в киното. Затова той закономерно изгражда своята теоретична система с оглед на зрителското възприятие, на неговото **съпреживяване**.

Впрочем това е характерен момент в художествената и идеологическата платформа на младото светско киноизкуство, което съзнателно поставя зрителя в центъра на своите естетически търсения, превръща го в особена социално-естетическа **категория**.

Различните видове интерпретация на взаимоотношението творец и зрител всъщност определят не само стиловете и жанровете различия на филмовите произведения от този период, но и богатството на теоретични позиции.

На първо време Всеволод Пудовкин изцяло споделя възгледите на своя учител. В редица статии той развива основните моменти на теоретичната система на Лев Кулешов, популяризира и обяснява спорните места, доразвива и тълкува някои неясноти и нечотности. Проблематиката в тези работи не излиза извън границите, очертани от самия Кулешов: проблемите на монтажа, въпросите на актьорското изпълнение, принципите на кинодраматургията, характер на изобразителната стилистика и т. н.

Всеволод Пудовкин възприема от Кулешов едно отношение към зрителя, което му позволява да изгражда по-сетне и самостоятелна филмова теория, отличаваща се в някои положения от теоретичните възгледи на неговите съвременници — Айзенщайн, Вертов и други. Подобно на своя учител и Всеволод Пудовкин третира зрителя като „един вид непосредствен **участник** в действието“⁷, чието внимание трябва да бъде ангажирано от филмовия разказ. Нещо повече — той приема за априорно изискване изразните средства в киното задължително да се подчиняват на една цел: „Зрителят да бъде включен в ритъма и темпа на развиващия се сценарий.“⁸ Идеалният зри-

тел според Пудовкин е способен да се идентифицира с героите на филма, да **съпреживява** перипетииите на драматичното действие.

По същество теоретичната позиция на Пудовкин изхожда от третирането кинематографа като изкуство с широки и демократични естетически основи, център на който е човекът, разбран в най-широк смисъл. Борбата за зрителя се води от позициите на идеологията на новия строй, защото киното „вече показва, че със средствата на своя специфичен израз може да бъде могъщ проводник на класовата идеология“⁹. Младият теоретик си дава ясна сметка за всички трудности в тази борба, в която освен високия професионализъм са необходими и широки познания из областта на психологията, рефлексологията, социологията. И същевременно Пудовкин обръща вниманието на всеки, който би се увлякъл по наистина могъщите възможности на киното да управлява възприятието на зрителя, върху неизбежността на конфликтна ситуация в динамичната система „творец — консуматор на художествените ценности“. „Режисьорът — пише Пудовкин — . . . през цялото време деспотично води след себе си вниманието на зрителя. Зрителят вижда това, което режисьорът му показва; за размисъл, съмнения или критика не остава място и време и затова най-малката грешка в яснотата, отчетливостта на построението ще се възприеме като неприятна бъркотия или просто като празно безизразно място. Помнейки това, трябва винаги да се грижим за най-голямата възможна простота и отчетливост при решаването на всяка отделна задача, независимо в кой момент от работата на кинематографиста е изникнала тя.“¹⁰

Обширният цитат фиксира твърде категорично позицията на Пудовкин по отношение на зрителя — позиция, тъждествена с теоретичните възгледи на Кулешов. Тя се опира на характерното за първомайсторите на светското киноизкуство повишено чувство за отговорност в мисията си на творци и пропагандисти на идеите на революцията. В нея ще усетим и нещо от безграничната вяра в способността на киното да поведе след себе си широките маси — оттук и стремежът на твореца да бъде максимално ясен и достъпен в избора на художествените средства.

Художествената практика на киното, както и самото развитие на филмовата теория от този период рисуват картината на различни схващания за характера и значението на отношението между творец и зрител. Идеино-естетическата платформа на младото светско киноизкуство утвърждава демократизма на тази взаимна връзка, изпълвайки нейните специфични особености с дълбок социален смисъл и съдържание. В този аспект диаметрално противоположни са теориите на редица модернисти-

чни течения, възникнали в развитите европейски кинематографии през 20-те години, които издигат за единствен белег на съвременни творчески търсения пълното разминаване на твореца и неговия замисъл с масовата публика. В тези иначе антибуржоазни по своята насоченост, но елитарни в същността си течения в киноизкуството на Западна Европа неразбираемостта, трудността при възприемане на формата се отъждествява с новаторството, с художествения авангардизъм и по принцип се превръщат в техен единствен и универсален критерий. Корените на подобна творческа позиция трябва да търсим преди всичко в различния социален климат, в коренно противоположните идейно-възпитателни цели, които изкуството преследва в обществото на капитала, от една страна, и в условията на диктатура на пролетариата — от друга. Дори една неразбрана монтажна фраза, неточно изтълкуване на идея или мисъл би смутила всеки един от съветските творци, работили в този бурен и напрегнат период, най-малкото би предизвикала съмнение в собствената му квалификация на кинематографист. Младото съветско социалистическо кино не познава недомълките на псевдомногозначността, избягва всички решения, които биха предизвикали двусмислено тълкуване в процеса на възприемане. Но тъкмо неговата яснота и категоричност на внушенията говори за наличието на несъмнено жизнено и художествено богатство във филмите от този период.

И все пак когато разглеждаме отношението творец — публика, трябва да се има предвид, че всеки един от големите майстори на съветския филм от тези години ориентира своето творчество към определен тип зрители. Нещо повече, възпитават чрез своите филми именно такъв тип зрители, какъвто му е необходим. Трезвото отношение на Пудовкин, възприето от проницателната в теоретично отношение и необикновено реалистична в конкретността си система на Лев Кулешов и преследващо преди всичко **отъждествяването** на зрителя с екранния герой, всъщност стои между двете крайности, в които се люшка кинотеорията от този период.

Изразител на едната крайност е Дзига Вертов, чиято естетическа платформа тотално отрича всякакъв вид драматизъм под каквато и да било форма в киното, отрича сюжета, героя, психологизма в името на негово величество Факта. „Ние снимаем само факти и ги внасяме посредством екрана в съзнанието на трудещите се. Ние смятаме, че **разясняването** на света такъв какъвто е, е и нашата главна задача.“¹¹ И още няколко характерни извадки от програмните манифести на групата „Киноглаз“, които дават ясна представа за отношението на режисьора към масовия зрители.

„Нашата основна и програмна задача е

помощта на всеки угнетен и целия пролетариат като цяло в техния стремеж да разберат обкръжаващите ги жизнени явления. . . Щом като в центъра на нашето внимание ние поставяме непосредствено самия живот и щом като ние с вас всички разбираме под фиксиране на живота фиксацията на историческия процес, то позволете на нас, техниците и идеолозите на тази работа, в основата на нашето наблюдение да поставим икономическата структура на обществото, която да не е отделена от очите на зрителя с благоуханната завеса на целувки и конструирани или неконструирани фокуси.“¹²

„Ние сме против сделките на „вълшебника-режисьор“ с подведената от вълшебството публика.“

Само съзнанието може да се бори с магическите внушения от този порядък. . . На нас са необходими съзнателни хора, а не подаваща се на всяко поредно внушение несъзнателна маса.“¹³

Идеалът на Дзига Вертов и неговите сподвижници е особена структура на „неигралния филм“, борец пред всичко със суровите факти на действителността. В значителна степен повлиян от естетическата платформа на крайното ляво течение в съветското изкуство от 20-те години, групирано около списанието „ЛЕФ“, подобен възглед отрича по принцип допирните точки на киното с изкуството. И в същото време „Киноглаз“ има претенциите да бъде „класово зрение“. Очевидната вътрешна противоречивост в теоретичната платформа на течението обяснява и нейното противоречие при третирането на зрителя — в едни случаи той като че ли почти не съществува за режисьора, който е хипнотизиран от опиянението да издирва и фиксира факти от реалността, а в други случаи обратното — зрителят е онзи меродавен арбитър, който трябва да узакони в естетически социален план тъждеството на екранното изображение със заобикалящата го реална действителност.

Това противоречие много точно е почувствувано от Сергей Айзенщайн, който критикува от свои позиции теоретичната платформа на „Киноглаз“. „Вертов взема от заобикалящата го действителност само онова, което **не му прави впечатление**, а не онова, с което той, правейки впечатление на зрителя, ще преорава неговата психика.“¹⁴ Позицията на Айзенщайн е диалектично противоположна. В неговите схващания зрителят е обект на силно въздействие от страна на режисьора, който чрез кино се стреми към „интензивното емоционално завладяване“ на аудиторията“¹⁵.

В този съществен нюанс веднага проличава теоретическата зрелост на Айзенщайн. Неговата практика в театъра на Пролеткулта, както и високата му научна ерудиция подсказват верните пътища към съзнанието на зрителя — от емоцията, през емо-

ционалната възбуда, към яркото внушение! Ето защо той е склонен да разглежда арсенала от изразни средства в киното като ударно средство за тотално завладяване на зрителя, те са своего рода „трактор, който прерава психиката на зрителя в зададената класова установка“¹⁶.

Независимо от общата „генетична връзка“ между филмите на Айзенщайн и продукцията на „Киноглаз“, ефектът от филмите на Дзига Вертов върху зрителя върви в повечето случаи по линията на чисто физиологическото възприемане на емоцията. Този своеобразен „импресионизъм“, присъщ на „Киноглаз“ в нихилистичния му отказ да бъде изкуство, т. е. да използва богатата гама от художествени средства за общуване с потребителя на естетическите ценности, в голяма степен ограничава и стеснява хоризонтите на решаваните от него идеологически задачи. Защото специфичната сфера на въздействие, силата на художествения образ, богатството и психологическата дълбочина на човешките отношения, неповторимостта на избраната художествена форма създават и онова своеобразие на изкуството, което определя и неговото специфично и централно място в духовния живот на обществото.

Айзенщайн с гордост причислява своите филми към сферата на изкуството, виждайки тяхната сила и качества именно в обстоятелството, че те „не претендират да изоставят изкуството“¹⁷. Подобни творчески декларации са от принципно значение за цялостното развитие на филмовата теория, имайки пред вид тяхната конкретно-историческа обусловеност. Разбира се, изчистени от патоса на крайните позиции, от тяхната абсолютизация.

В последна сметка знаменитият Айзенщайнов естетически лозунг „Нужен ни е не „киноглаз“, а „киноумрук!“¹⁸ си остава действителен по-скоро в рамките на риториката от бурните теоретични дискусии относно методологията и средствата на революционното киноизкуство. Художествената практика, богатството и сложността на творческите процеси в този необикновено интензивен период на новаторски търсения и експерименти опровергават подобни позиции. Разглеждана в този аспект, гледната точка на Лев Кулешов, споделяна и от Всеволод Пудовкин, като че ли е най-гъвкава и приспособена към непосредствените художествени и идейни задачи на младото съветско кино.

Разпънат между полюсите на „класовото зрение“, използвано от фанатичите на факта в изкуството и „киноумрука“, с който Айзенщайн атакуваше и преобразуваше психиката на зрителя, той, негово величество Обикновеният Зрител, отдава симпатиите си на по-умерената и по-уравновесена система на авторска намеса в процесите на възприятие. Но това не е победа на

конформизма и зрителския консерватизъм, защото и Кулешов, и Пудовкин по емпиричен път достигат до важни изводи за предела на авторска намеса в акта на възприятие, опитно извеждат границите и степента на тази намеса в търсенето на максимално непосредствения контакт с аудиторията. Обстоятелството, че филмите на Вертов и Айзенщайн остават в дадения период в голяма степен неподкрепени от интереса на масовия зрител, който е стъписан от своеобразието на режисьорските решения от съзнателно затруднената форма на възприятие, несъмнено е в полза на позицията на Кулешов — Пудовкин.

Очевидно новаторските търсения в областта на формата изискват и съответно подготвена аудитория, в съзнанието на която да отекват сложността на режисьорските мисли и идеи. Това е задача, която съветското кино успява да реши едва през втората половина на 20-те години. В преходния период значително по-перспективни са задачите, които си поставя и решава теорията и художествената практика на Лев Кулешов.

Естествено е да очакваме ученикът да подхване в своите работи основните принципи, набелязани от учителя. В случая обаче наблюдаваме в истинския смисъл на думата закономерно приобщаване на Всеволод Пудовкин към магистралните пътища в развитието на филмовата естетика. Младият теоретик действително приема вече неведнъж дефинираната аксиома от Лев Кулешов: „Средство за преодоляване на кинематографичния материал, същността на киното лежи в композицията, в смяната на ... кадри.

Важното е не това, което е заснето в дадения кадър, а това как то се сменя във филма, как то е конструирано.

Организиращото начало в кинематографа трябва да се търси не в границите на заснетия кадър, а в смяната на тези кадри.“¹⁹

Но да не забравяме, че като участник в почти всички експерименти и практически работи на Кулешов Пудовкин има възможност сам да наблюдава раждането на тази знаменита теоретична формулировка, чието значение за по-нататъшната еволюция на кинематографичната изразност и въобще за развитието на киноизкуството има стойност на основна пионерска крачка, раздвижваща хоризонтите и перспективите за творческа работа в киното. Подобно на своя учител, и Всеволод Пудовкин е запленил от мисълта за почти магическите свойства на монтажа, от идеята за неговото творческо „всесилие“; той е хипнотизиран от разкритите се богати и неограничени възможности за изява на твореца, владеещ до съвършенство похватите на филмовия монтаж.

Всеволод Пудовкин често цитира в своите работи опитите на Кулешов. Нещо повече, в редица статии той сам привежда

примери, аналогични на знаменитите монтажни фрази с „неутралния кадър на „Мозжухин“ или въображаемата среща между Хохлова и Оболенски. Тези примери му позволяват да обобщива теоретичен план значението на монтажния метод за изграждането на кинематографичния образ: „Значението на съпоставката е толкова голямо, че зрителят получава от едно и също лице впечатление с различна емоционална (к. м. — А. Г.) окраска.“²⁰ И още един съществен извод, до който се домогва Пудовкин: с овладяването на монтажния метод започва същност актът на творчество в киноизкуството, защото монтажът е „оръдие“, насочващо въздействието на зрителя, което по необходимост „трябва да придружава всяко художествено впечатление“²¹

Горните цитати са взети от първата публикация на младия Пудовкин в кинематографичния печат под характерния надслов „Принципи на сценарната техника“. Те дават много точно представа за теоретичния заряд на статиите, в която силно впечатление прави стройната и логична мисъл на автора, неговата способност да извежда формулировки и закони, опирайки се повече върху непосредствените си впечатления от кинематографичната практика, отколкото на готови формули и постулати. Разсъжденията на Всеволод Пудовкин не се затварят в кръга на дедуктивните заключения, имащи спекулативен (във философския смисъл на това понятие!) характер. Младият теоретик, надарен с безспорни качества на аналитик, предпочита живата практика на изкуството пред неподвижните определения и закони. Дори в тази първа публикация Пудовкин прави опит да внесе известни корекции в системата на Лев Кулешов, уточнявайки редица нейни спорни и дискуссионни моменти.

Анализирайки христоматийния пример с кадрите на Мозжухин, познат в кинотеорията като „ефект на Кулешов“, Всеволод Пудовкин тълкува „каноническия текст“ на Кулешов твърде внимателно и диалектично. Формулировката „важно е не това, което е заснето, а това, как то се сменя във филма“, родена в патоса на полемичното й утвърждение, дълги години е сериозен аргумент във всички дискусии за и против монтажната специфика на кинематографичния образ, главен пункт на обвиненията във формализъм, причина за ред недоразумения в интерпретациите на сериозни и авторитетни теоретици на киното. Пудовкин пише:

„Всичко това (има се пред вид „ефектът на Кулешов“, както и аналогичен пример от практиката на самия Пудовкин — А. Г.), разбира се, не значи (к. м. — А. Г.), че качеството на отделния кадър не е важно, а е важно само съпоставянето между кадрите: то значи само, че монтажът представлява действително мощно средство за

въздействие и затова неговото овладяване и овладяването на неговите закони е необходимо за всеки човек, който работи в производството на филми.“²²

Характерно е, че Пудовкин защитава именно принципно важната част на формулирания от Кулешов закон — значението на монтажа в общия контекст на киноизкуството. Що се отнася до първия елемент на формулата, Пудовкин тактично „поправя“ своя учител, смекчавайки в голяма степен категоричната твърдост на крайния извод. Трудно е днес да гадаем какво точно е имал пред вид младият теоретик, когато забелязва, че и качеството на отделния кадър има своето принципно място в конструирането на монтажната фраза. Очевидно работата на Всеволод Пудовкин като асистент по монтаж и режисура при Кулешов го навежда на интересни размисли както за значението на вътрешнокадровото съдържание при създаването на нов смисъл посредством съпоставянето на кадри (подобно на описания „ефект на Кулешов“), така и за широките възможности на монтажните похвати. Десетилетия по-късно, вече от висотата на едно кинематографично развитие, познало зрелостта на звуко-зримиия контрапункт, проблемът за монтажа и неговото свойство в определени условия да създава несъществуващи в реалността връзки и отношения, се трансформира в полемика относно неговите функции, които скъсват със собствено естетическата природа на монтажния образ и навлизат в специфичната територия на онтологичния смисъл на понятието „реализъм“.

Под съмнение се поставя монтажът изобщо, а съвременната буржоазна кинотеория му приписва функции, каквито монтажът сам по себе си не изпълнява. В отрицанието на монтажа като важен и определящ елемент на изразните средства в кино — дори теоретици като Андре Базен и Зигфрид Кракауер явно мистифицират истинската същност на „ефекта на Кулешов“ и подменят в логиката на своите разсъждения явлението със същността.²³

Разбира се, формулирайки своя експеримент, Лев Кулешов едва ли се е замислял върху диалектичната пълнота и многоаспектност на откритието си. Нещо повече, увлечен от неочакваността на крайния резултат, той съзнателно елиминира въпроса за съдържанието на отделния кадър в монтажната фраза и разглежда единствено общия смисъл, получен като следствие от взаимодействието на кадрите в процеса на възприятие. Оттук и крайният извод — „кадрът е знак; буква от монтажа“²⁴.

Всеволод Пудовкин възприема експеримента на Кулешов по идентичен начин, но избягва крайните формулировки на своя учител, присъщата им еднозначност и категоричност. Дори в първата си публикация младият теоретик е склонен да не преуве-

личава значението на открития от Кулешов ефект или, по-точно казано, не споделя теоретичното абсолютизиране на свойствата на монтажното съпоставяне на отделни кадри. На този етап Всеволод Пудовкин утвърждава преди всичко онова основно свойство на кинематографичния монтаж, което извежда киното от битието му на технически атракцион и го нарежда сред останалите изкуства: възможността на твореца да пресъздава реалната действителност в художествени образи. Пудовкин пише лаконично: „Едва от момента на монтажа, ната композиция се появява оная друга, творчески създадена, различаваща се от реално снетата действителност, която нарежда киното сред изкуствата.“²⁵ Този съществен и сизключителна важност извод, който засяга естетическите основи на киноизкуството, така и не достатъчно теоретически разработен и осмислен, оцветява всички по-сетнешни мисли на Пудовкин за киното.

От позициите на своята монтажна теория Всеволод Пудовкин анализира известната книга на френския режисьор и теоретик Луи Делюк „Фотогения“. Полемиката между Пудовкин и Делюк надхвърля ограничения смисъл на полемика между двама теоретични по частни проблеми. Статията на Пудовкин „Фотогения“ манифестира порасналото самочувствие на младата съветска филмова теория, която уверено гради собствените си методологически принципи, отразяващи интензивното качествено развитие на киноизкуството.

Когато Луи Делюк пише, че „магията, фантастичността, свръхестествеността на киното се заключават за сега само в неговия материал, в неговите средства, сложения му механизъм“²⁶, той очевидно е в плен на един метафизичен възглед за изкуството. Не само защото Делюк отрича социалната функция на киното. Неговата позиция е уязвима преди всичко в изходните си теоретико-естетически моменти. Делюк пледира за такъв тип кино, в което „фотогенията“ — „текущата киноправда: движещи се военни колонии, стада в полето, спускане на броненосец в морето, тълпа на пиян, излитане на аероплан“²⁷, е определящ признак на филмовото произведение. „Нека в киното всичко бъде максимално натурално! Нека всичко бъде просто!“ — това са естетическите лозунги на Луи Делюк, които всъщност стават гръбнак на теоретичната платформа на френския „Авангард“. Организиращото начало на този „фотогеничен материал“, според Луи Делюк, трябва да бъде ритъмът. „Както в симфонията, където всяка нота привнася своята съществена живот в жертва на общия строеж на цялото; всички плоскости и сенки се движат, преместват се, различават се, отново се построяват, следвайки необходимостта на могъщата оркестровка. Това е най-съвър-

шеният пример за равновесие на фотогеничните елементи, който някога съм виждал.“²⁸

Едва ли някой от творците на съветското кино би могъл да приеме подобен възглед за киното, независимо че редица пунктове в разсъжденията на Луи Делюк са приемливи и не предизвикват възражения от принципен характер.

Всеволод Пудовкин твърде рязко се разграничава от книгата на Делюк, чието изложение той направо нарича „дълбоко индивидуалистично и затова — неприемливо в тази си форма“²⁹. Основа на неговата задочна полемика с френския теоретик е въпросът за монтажа. Делюк употребява термина „ритъм“ и това не е случайно, чисто терминологично недоразумение. Вече отбелязахме смисъла и значението, което светската филмова теория влага в понятието „монтаж“. Всеволод Пудовкин атакува Делюк, развивайки разсъжденията му за необходимостта от ритмична постройка на филмовото произведение в диалектиката на отношението ритъм — пластичен материал. Но Пудовкин продължава оттам, където спира Делюк.

На преден план младият съветски теоретик поставя въпроса за отбора на материала, за „необходимостта от съзнателен, регулиран от творческата воля избор на този материал“³⁰.

Ако се абстрахираме от дистанцията на времето, което ни дели от епохата, родила теоретичните концепции на Пудовкин и Делюк, задочният спор между двамата видни представители на две школи в кинотеорията ще напомни за не една полемика на съвременната филмова теория. И, разбира се, за скандално популярното противопоставяне „фотографичност — монтаж“, дало силен тласък за развитието на редица съвременни възгледи за природата и свойствата на кинематографичния образ. И непременно трябва да отбележим методологически правилната в основните си принципи положения позиция на Пудовкин. Режисьорът като основна фигура в кинематографичния творчески процес, монтажът — основно изразно средство, „метод за въздействие“, зрителят — крайна цел, в която се реализират усилията на твореца — това са основите на „фотогенията“ според Пудовкин.

Що се отнася до частните забележки по повод отделни моменти в книгата на Луи Делюк, Всеволод Пудовкин всъщност повтаря вече познати от публикациите и кинематографичната практика на Лев Кулешов схващания за стила на актьorskото изпълнение във филма, за композицията на вътрешнокадровото пространство, за кинодраматургията. Независимо обаче от тази теоретична несамостоятелност, мислите на Пудовкин по разглежданите проблеми са една задължителна и необходима школа за развитието на собствените му теоретични

възгледи.

Същевременно методологията на Пудовкин се обогатява по посока натрупването на значителни знания из областта на киното. Той не само активно участва във всички разговори и дискусии по теоретични въпроси, но има щастливата възможност да следи живата практика на съветското и световното киноизкуство, сам да изпробва възможностите си като творец. През този период той дебютира с непретенциозната комедия „Шахматна треска“ (1924) и прави сериозна заявка за големите си творчески възможности с научния филм „Механика на главния мозък“ (1925). Първите самостоятелни работи дават възможност на Всеволод Пудовкин да провери в практиката много от наученото при Кулешов, сам да достигне до известни изводи относно строежа на творбата и закономерностите в използването на основните изразни средства в киното. Тези първи произведения пораждат и няколко теоретични материала, които не само се намесват в дискусите от този период, но и сами стават обект на спорове. В тях не е трудно да се забележи и вече подчертано овладяване на теоретичните позиции, самочувствие и задълбоченост на изводите, с което започва и постоянният процес на излизане от стадия на „ученичество“, преодоляване едностранчивостта и ограничеността на естетиката на Кулешов.

Но безспорно най-значителното, което Всеволод Пудовкин създава през този етап от развитието си като теоретик, са двете монографии „Киносценарият“ (1926) и „Кинорежисьор и киноматериал“ (1926). В тях той сумира своите наблюдения и изводи в една относително самостоятелна и цялостна в обхвата на въпросите теоретична система за киното. В основата са, разбира се, възгледите на Лев Кулешов, но разработката, конкретизацията и разширяването на проблематиката са оригинален принос на Пудовкин.

Тези две книги бележат етап в неговото израстване и теоретично възмъжаване. Той вече не се задоволява с общата постановка на един или друг проблем, с абстрактното му теоретизиране, а подкрепя своите наблюдения с конкретен естетически анализ на отделни типични филмови произведения, търси в живата практика примери и доказателства на своите теоретични хипотези, което несъмнено придава по-голяма живост на изложението, убедителност на доказателствата, широта и дълбочина на изводите. Тази особеност на боравене с теоретичния доказателствен материал ще се превърне в характерен белег на неговата естетическа концепция и съчетана с логичния и ясен стил на изложението, придава на различните теоретични тези и разработки достъпност, с която малцина теоретици могат да се похвалят. Една достъпност, която няма нищо общо с вулгаризацията или

опростителството, защото е плод на висока ерудиция, научна вгълбеност и уважение към изкуството.

Ако прибавим към казаното и това, че и двете книги са първи опити в историята на съветската и световната кинотеория за систематизиране в цялостна и стройна система на авторските възгледи, обединени от две изключително актуални за времето си теми — кинодраматургията и филмовата режисура, — ще стане ясно защо двете книжки на Пудовкин се ползват с широка популярност и известност далече зад границите на Съветския съюз. Нещо повече, тези трудове поставят началото и са солидна теоретична основа за бъдещи сериозни проблемни изследвания за ролята и задачите на кинодраматургията, способствуват за нейното обособяване като особен жанр на литературата, насочват вниманието на кинематографичните кръгове върху специфичните проблеми на кинорежисурата. Разбира се, днес редица от аргументите на автора не издържат изискванията на съвременната наука за киното, някои от примерите са прекалено наивни или, по-точно казано, твърде злободневно свързани със своето време. Не всичко в теоретичната обосновка е безспорно, но да не изпускаме пред вид епохата, в която тя възниква — време на откривателство, на остри борби за утвърждаване принципите и основите на революционното киноизкуство.

Независимо че книгите са посветени на различни въпроси, тях ги обединява обща теоретична постановка — примата на монтажно-ритмичната организация на филмовия материал, а проблемът за зрителското възприятие се разглежда като основен естетически критерий за ефективността от дадено изразно средство. Общата теоретична база обяснява и значителното сходство на двата текста, които по същество взаимно се допълват, коментират, развиват и задълбочават отделни идеи и мисли.

За пръв път в трудовете на Пудовкин се появява и нов един момент, който ще бъде обогатяващ с бъдещите му разработки, ще служи за отправна точка при обобщаването на всички изводи, засягащи въпросите на филмовата специфика. Става дума за рязкото обособяване на проблема за самостоятелното развитие на киноизкуството, за решителното скъсване с всички наслоения и теоретични предразсъдъци, привнесени от естетиката на театъра, литературата, живописата и други. Наистина, с този въпрос в известен смисъл се занимава и Лев Кулешов, но той не го решава радикално. На този етап от развитието на съветската кинотеория театралната специфика чисто и просто е отречена тотално, бездоказателствено; на дневен ред са поставени неотложни въпроси — формулирането на основните закономерности на кинематографичната изразност, залагането на теоретичните основи

на киноизкуството. За театъра се говори рязко: „Кинематографът като художествена структура не може да има нищо общо с драматическата сцена. Плюсосте на светотворчеството са минуси в театъра, и обратно. Затова нито един режисьор, нито един художник, нито един запознат със светлините на рампата не трябва да работи в киното.“³¹

Впрочем това са може би най-меките слова, изказани по адрес на театъра. Пълният нихилизъм, екстремисткото отношение към естетиката и традициите на театралната култура е просто въпрос на „добър тон“, своеобразна парола за новаторство и авангардизъм. Историята на естетическата мисъл на 20-те години помни и такъв лозунг: „Задникът на Чарли ни е по-скъп от ръцете на Елеонора Дузе!“³²

Но да се върнем към Кулешов. Неговите възгледи изключват каквато и да било **форма** на присъствие на театъра в кинематографичното произведение. В името на „кинематографичната идея“ пионерът на съветската филмова теория е готов да изключи от естетическия обег на киноизкуството ведно с „бездарно психологическото кино, фиксиращо театралното действие“³³, и принципите на психологическата обрисовка на образа, и дълбочината на характеристиките, и професионалния актьор изобщо. Той не приема крайно уязвима позиция на тотален отказ от каквито и да било изпълнители (Дзига Вертов), нито идеята за типаж (Айзенщайн), а търпеливо и методично се заема с подготовката на особен тип изпълнители в киното — **натуршчици** — „най-съвършеното техническо произведение“, „машини, инженерни конструкции“³⁴, което в конкретната художествена практика на Лев Кулешов по същество се превръща в подготовка на **актьори** съобразно специфичните изисквания на немия филм.

Всеволод Пудовкин също смята, че театралната специфика коренно се различава от спецификата на киното. Търсейки принципните естетически различия между двете изкуства, той отбелязва извънредно съществени специфични отлики в характера на „преживяването“, на постигането на емоционално въздействие върху зрителя в естетическите координати на театъра и киното. В театъра „емоцията се очаква **главно** от актьора“³⁵, а действието се локализира и концентрира, докато в киното се наблюдава нещо противоположно: „Истинското място на зараждане на всякаква емоция... е зрителят, който трябва да бъде убеден чрез монтажа на събитията.“³⁶ В тези точни естетически наблюдения Всеволод Пудовкин с домогва до изводи, които залагат в основата на неговата теоретична система.

Ако сравним неговото отношение към този толкова актуален и дискуссионен през 20-те

години проблем с позицията, защитавана от другите видни кинематографисти от този период, лесно ще се убедим как Пудовкин бързо преодолява метафизичния уклон на дискусиата, за да постави и реши собствено кинематографичните проблеми на теорията. Едно положително качество, в значителна степен липсващо на Дзига Вертов например, който затъва в омаябосания кръг на фетишизираната от него „естетика на факта“, без да преодолее умозрителността на своите формулировки. В същото време позицията на Пудовкин се доближава в много свои положения до схващанията на Сергей Айзенщайн, за когото киното е „сегашният етап на театъра“, „негова поредна последователна фаза“³⁷. И двамата имат близки разбирания относно социалната функция на киното, непосредствения адресат на филмовата творба и метода на авторско въздействие върху неговото съзнание.

В първите си книги Всеволод Пудовкин се опитва да формулира, макар и не с достатъчно научна прецизност и дълбочина, своето разбиране за метода на киното. Неговият теоретичен анализ внимателно изследва историческото развитие на младото изкуство, неговите зрели изяви, съчетава историческия подход с общетеоретичната оценка. Така се ражда една твърде зряла за времето си теория за спецификата на филмовия образ. Пудовкин постепенно преодолява ограничеността на възгледите на Лев Кулешов и самостоятелно навлиза в същината и големите естетически измерения на частните кинематографични теоретически проблеми.

Всеволод Пудовкин не ревизира своята позиция по отношение значението и мястото на монтажа в йерархията на изразните средства. В книгата „Киносценарият“ той пише: „Монтажът представлява едно от значаителните средства за въздействие“³⁸ а в „Кинорежисьор и киноматериал“ говори за филмовото произведение като за „монтажна последователност от отделни парчета лента“³⁹, но обръща повече внимание и върху другите начини за режисьорска намеса в организацията и композицията на материала, на други похвати за управляване на зрителското възприятие — ракурса, изобразителната трактовка на кадъра, „съдържанието“ на всяко отделно парче“⁴⁰ Нещо повече — Всеволод Пудовкин активно се противопоставя на всеки догматичен възглед за монтажа, абсолютизиращ неговите възможности при създаването на филмовата творба и по този начин мистифициращ на практика творческо-познавателните функции на киноизкуството. Макар и косвени, неговите обвинения се отнасят преди всичко до теоретическата и практическата дейност на групата „Киноглаз“ и нейния идеолог и теоретик Дзига Вертов. Пудовкин не може да приеме твърдената, че „единственото организи-

ращо начало в киното трябва да бъде монтажът“ и че може да се „снимат парчета, където и както се случи, стига те да бъдат интересни, а после вече през простото им лепене по „родове и видове“ може да се прави филм“⁴¹. В интерес на истината и обективността Всеволод Пудовкин определя и единствено възможния в теоретически и практически смисъл аспект на приложението на теорията на „Киноглаз“ — публицистичната. Но веднага подчертава необходимостта от активното **вмешателство** на твореца при създаването на произведението. В противен случай киното, третирано като изкуство, е заплашено от „унищожение“, а за твореца остава единствено утоление — „робското фиксиране на реалното явление“⁴².

Днес можем само да се учудваме от тези изключително ценни и зрели в методологическото си значение попадения на все още неформения като теоретик Всеволод Пудовкин. Все пак той още не е пристъпил към работата над филма „Майка“, все още няма самочувствието на творец! И ако Пудовкин стига до тези принципи за своята теоретична система изводи, това е благодарение на неговата дарба да анализира конкретните факти на изкуството, да ги съпоставя в търсене на сериозните научни синтези. Неса случайни неговите чести позовавания на примери от класическите филми на Д. У. Грифит, внимателният разбор на филма „Броненосецът „Потьомкин“, връщането към експериментите и творчеството на Лев Кулешов. Теоретичната система на Пудовкин живее свой живот сред текущия поток на киноизкуството; тя черпи своята мъдрост и дълбочина в сложността и противоречивостта на конкретните факти. И подобно на бумеранг се връща, но вече в ново качество — като формулирана закономерност или важен извод, засягащ спецификата или изразната сила на кинематографичния образ — към своя първоизточник и първооснова: **творческата практика**.

Всеволод Пудовкин насочва с пионерски усет за движението на изкуството вниманието на своите съвременници - кинематографисти върху проблемите на драматургията на филма, смело навлиза в тънкостите и подробностите на тази сложна и неизследвана от кинотеорията материя. Той формулира основните и принципни творческо-професионални изисквания към сценариста, който в разбиранията на Пудовкин е **равноправен съавтор** на режисьора и оператора в творческия процес по създаването на всяко филмово произведение. И независимо че в книгата „Киносценарият“ натежават технологическите предписания, конкретните практически примери и съвети, описанието на отделни монтажни похвати и тяхното семантично значение веднага може да се почу-

вствува конструктивното желание на Всеволод Пудовкин да се намеси по-активно в общите процеси на изграждане основите и създаването на известни професионални традиции в съветската кинематография. То именно обяснява до голяма степен и неговия интерес към чисто литературните стойности на сценария, третиран като нова жанрова форма на белетристиката, опитите му да формулира диалектичната връзка между словото като основно изразно средство на писателя и изображението — естетически материал, с който борави кинорежисьорът.

В книгата „Киносценарият“, а по-сетне и в „Кинорежисьор и киноматериал“, Всеволод Пудовкин настойчиво прокарва и убедително защитава идеята за смисъла и съдържанието на творческото сътрудничество между кинодраматург и кинорежисьор, базиращо се преди всичко върху общото разбиране на филмовата специфика. Оттук и неговото почти афористично определение за същността на творческия процес у кинодраматурга — „да мисли в монтажни образи“, което Всеволод Пудовкин дешифрира по следния начин: „Да влее тези образи и да избира от множеството подобни образи, възникващи във въображението му, ония, които са най-ярки и изразителни, да умее да ги владее така, както литераторът владее словото, а драматургът — диалога.“⁴³ Опирайки се върху това схващане, Пудовкин на много места изтъква голямата идейно-естетическа отговорност на кинодраматурга в процеса на творческо сътрудничество, необходимостта от неговото активно участие още на етапа на предварителна работа върху бъдещия филм, от пълно разбирателство и творческо единение между сценарист и режисьор. В книгите си той съзнателно въвежда кинодраматурга в творческата лаборатория на кинорежисьора, обяснява последователността на неговата работа, набелязва основните ядра, в които творчеството на сценариста и режисьор се срещат, взаимно се допълват в контурите на бъдещото идейно-художествено единство на произведението.

Естествено е Пудовкин да не стигне до един по-цялостен и всеобхватен теоретичен извод за спецификата на кинодраматургията: това е въпрос на продължителни естетически търсения от страна на филмовата теория, свързани и с редица изисквания от организационен характер, и за неговото решаване ще е необходимо преди всичко **време**. Времето, което ще породи идейно-естетическа потребност от по-задълбочен психологически анализ на образа, от многоплановото разгръщане на човешките характери и съдби. Едва периодът на творческо превъоръжаване и осмисляне на изминатия път, довел до оживените дискусии по проблемите на „поетичния“ и „прозаическия“ филм от началото на 30-те години, когато по ек-

раните се появяват все повече интересни и психологически уплътнени филмови произведения, може да се говори за истинско творческо съдружие между професионални кинодраматурзи и кинорежисьори. Но по същество това е една от централните проблеми, с които светската филмова теория се занимава интензивно и плодотворно през следващия етап на своето развитие — през 30-те години.

Всеволод Пудовкин поставя началото.

Но неговата заслуга е и вярното разработване на редица извънредно актуални въпроси, имащи принципно значение за формирането на реалистичния метод на младото светско кино в годините на немия филм. Монтажно-поетичното кино, създавано от Айзенщайн например, решава в известен смисъл малко по-различни творчески и естетически задачи от тези, които Пудовкин формулира в своите първи книги. Айзенщайн се интересува преди всичко от пресъздаване епичната широта и мащабност на масовия революционен устрем към комунистическото утре на съветската държава. „Това беше тенденция, пламенно подхваната чрез увлечението по онова, което започваш да виждаш около себе си сред строящата се социалистическа действителност“⁴⁴, споделя Айзенщайн. Неговата творческа практика от средата на 20-те години фактически определя новите тенденции в естетическите търсения на младата социалистическа кинематография. „Стачка“ (1924) и „Броненосецът „Потьомкин“ (1925) бележат върхове не само в областта на формата, на творческото овладяване на монтажноритмичните построения, но внасят и редица корективи в естетиката на филмовия разказ. Светското кино, рязко противопоставило се на съществуващите „индивидуалистични концепции“, последователно и закономерно реализира с непостижима въздействаща сила своята позиция на героя — „масата като герой“⁴⁵. С филмите на Айзенщайн то с пълно право и законна гордост заявява — екранът вече „познава масата като протагонист на действието“⁴⁶.

Но периодът на немия филм ще се запомни и с парадоксалната тенденция към известно самоограничаване в търсенето на изразни средства. Киното и филмовата теория от това време поставят за решаване изключително въпросите на поетиката, в резултат на което се ражда понятието **кинообраз**, а киното се обособява като самостоятелен вид изкуство, със своя завършена естетическа система и специфични изразни средства. В естетически план това се изразява най-ярко в цялостното овладяване и теоретично осмисляне на монтажния метод, на поетико-епичните структури, докато, както сам Айзенщайн признава, по-сетне киното от този период се „отстранява за известно време собствената си драма и драматургия“⁴⁷.

Подобни изводи прави за себе си и Всеволод Пудовкин, при това няколко години по-рано — в периоди между успеха на научния филм „Механика на главния мозък“ и подготовката му за работа над игралния филм „Майка“. Той остро усеща едностранчивостта в търсенията на съвременната му филмова теория, на светското киноизкуство изобщо, затова сам се опитва да нахвърли някои предстоящи за решаване проблеми от естетически характер. На първо място той издига хипотезата, която през следващото десетилетие ще формира и определя основния патос в идейно-творческите търсения на съветското кино: „Може почти категорично да се каже, че една от най-близките задачи, които предстоят в бъдеще на режисьора, ще бъде именно това разрешаване по кинематографичен път на описателни задачи, създаването на...заобикаляща действащото лице среда.“⁴⁸ Интересна и във висша степен проницателна хипотеза, издигнатата от Всеволод Пудовкин, идва, за да подкаже острата необходимост от по-сериозни художествени усилия в пресъздаването на реалността и образа на човека, на тяхното диалектическо единство.

Своите мисли Всеволод Пудовкин подкрепя и със задълбочени критически анализи на големи произведения на световното киноизкуство. Той на няколко пъти цитира филмите на Дейвид Грифит, акцентирайки върху онези моменти в тяхното драматургическо и режисьорско изграждане, които илюстрират уменията на големия американски кинематографист да създава напрегнат и занимателен филмов разказ. Пудовкин вярно определя индивидуалния маниер на Грифит, който строи своите филми върху различни варианти на **паралелното** действие, „едно от най-силните постижения на този гениален американец“⁴⁹. И макар патосът в теоретичните разработки на Пудовкин да е насочен преди всичко към култивирането на елементарни познания за изграждане на прост кинематографичен разказ, а в задачите му като теоретик и критик да не влиза цялостната оценка на **метода** на Грифит, внимателното прочитане на книгата „Кинорежисьор и киноматериал“ подсказва вътрешната логика на едно интересно схващане, обясняващо творческия метод на Всеволод Пудовкин.

Той привежда описание на класически епизод от филма на Грифит „Водопадът на живота“, в който душевното състояние на героинята е пресъздадено чрез паралелен монтаж на ледохода и душевното състояние на самата героиня. Пудовкин подчертава въздействащата сила на емоционалното внушение, постигнато по пътя на обикновеното съпоставяне на две конкретни състояния. Всъщност цитираният епизод в най-точния смисъл на думата илюстрира

знаменития „ефект на Кулешов“ — „буря в душата на хората и буря в околния свят“⁵⁰. Пудовкин мимоходом подхвърля интересна мисъл: Да се включи в действието водопад още не значи той да бъде създаден на екрана⁵¹ (А. Г. — к. м.). Или казано с други думи, показването още няма смисъл на значение, на образ.

Ще мине известно време, по екраните триумфално ще шествува шедьовърът на Всеволод Пудовкин „Майка“, а някои критици ще потърсят паралели с филма на Грифит, ще се опитат да сравняват епизодите с леодохода (външно погледната, „Майка“ почти цитира „Водопадът на живота“). Много хартия ще се изпише по този въпрос, на много дискусии този паралел ще се привежда за сравнение и анализи и много пъти ще се изтъква принципната разлика в метода на двамата големи художници, използвали идентичен кинематографичен похват за постигането на диаметрално противоположни смислови задачи.

Грифит постига драматично тъждество на състоянията, едно сравнение, което не излиза отвъд конкретните рамки на сюжета, защото е елемент на разказа.

При Пудовкин паралелизмът вече прераства в поетична метафора, която има характер на обобщение, разкъсващо рамките на сюжета и конкретния разказ.

Художествената практика на Всеволод Пудовкин съществено коригира едностранчивия теоретичен извод от „ефекта на Кулешов“ — оказва се, че в монтажния метод вътрешнокадровото съдържание на отделния кадър играе важна роля при взаимодействието в монтажната фраза. Или ако перифразираме и вярното наблюдение на Айзенщайн върху семантичната природа на монтажните връзки, кадрът е нещо повече от отделния елемент на монтажа. . .

Книгата „Кинорежисьор и киноматериал“ предлага още няколко подобни примера на интересни наблюдения, които обаче си остават недоразвити и теоретически неизяснени от Всеволод Пудовкин, който е увлечен от ясната практическа насоченост на своя труд: създаване на популярна и достъпна книга, в която да бъдат систематизирани основните положения на една система от теоретични възгледи за спецификата на киноизкуството и характера на неговите изразни средства. Това в известен смисъл като че ли „снижава“ теоретичния патос на изложението, придава му черти на практическо ръководство. Но, от друга страна, тези книги са сериозна предварителна естетическа подготовка на младия творец преди отговорните му стартове. Исторически необходими и закономерна се оказва школата на популяризаторството, на пропагандирането на теоретичните възгледи и собствени хипотези, които сетне прерастват в богат и съдържателен естетически опит и от своя страна пораждат нови посоки и про-

блеми в развитието на филмовата теория.

Всеволод Пудовкин все по-плътнo се приближава към върховете на съвременната му теоретична мисъл. Творчески осмислил откритията на своя учител Лев Кулешов, той сравнително бързо натрупва необходимия теоретически багаж и много интензивно еволюира към една в значителна степен диалектична и многообхватна в проблематиката си теоретична система. Отблъскването от формулировките и хипотезите на Кулешов позволяват на Пудовкин да се наложи като оригинален и интересен теоретик, чиято сила и привлекателност се крие във вярното му чувство за спецификата на киноизкуството, в любовта му към истинското творчество, в постоянната връзка на всички негови наблюдения и изводи с живата практика на кинематографичните процеси. Собствената му богата и разностранна ерудиция е онова допълнително качество, което оформя физиономията на Всеволод Пудовкин като един от надеждните представители на младата филмова теория.

Почти едновременно с руския превод на известния труд на Бела Балаш „Видимият човек“ (1925) излизат и книгите на Пудовкин „Киносценарий“ и „Кинорежисьор и киноматериал“. Всеволод Пудовкин по всяка вероятност не познава съдържанието и теоретичните позиции на Бела Балаш и въпреки известната близост на някои негови хипотези с изходните теоретични схващания на Бела Балаш, категорично се налага изводът, че той независимо от унгарския теоретик и напълно самостоятелно гради своя собствена теоретична система. Трябва да се имат пред вид и различията помежду им, които от своя страна оформят интересна заочна полемика на Пудовкин с Балаш, чието значение за общото развитие на тогавашната филмова теория е несъмнено положително.

Всеволод Пудовкин самостоятелно извежда като съществени специфични отлики на кинематографичния образ неговия **монтажен** характер, способността му да изразява определено **отношение** към снимания обект, както и да **заостря** обикновеното човешко възприятие. В тези формулировки не е трудно да се открият идеите на Бела Балаш за същността на филмовата специфика като триединство на изменящата се дистанция, изменящия се ракурс и монтажа. Всеволод Пудовкин отива по-далече и по-надълбоко от гледна точка на естетическото осмисляне специфичните закономерности на киноизкуството — елементите на филмовата изразност той третира вече като определени теоретични категории, върху които се базира творческият метод в киноизкуството.

В този смисъл естетическите възгледи на Всеволод Пудовкин несъмнено са на равнището на тогавашното състояние на кино-теорията, а в някои отношения те надхвър-

рлят нейните граници, проправяйки пътища към утрешни проблеми, към утрешни открития. За това свидетелствуват и книгите му, излезли в навечерието на премиерата на филма „Майка“.

Стях завършва първият етап в еволюцията на теоретика Всеволод Пудовкин. Той не е гладък и безметежен период на ученическа прилежност. Развитието на теоретика минава през острите полемики на 20-те години и крайностите на дискуссионните позиции, през мъките на собствените търсения и формулировки и постепенното натрупване богат мисловен потенциал. Неговият интерес към най-сериозните проблеми на кинотеорията го извежда на широките друми на първооткривателството. Възгледите му за големите творчески възможности на киното, овладяло тайните и художествените закономерности и монтажното мислене, за ролята на кинодраматургията, за художественото равнище на филма, размислите му за режисурата и отговорността на твореца, за реализма в изкуството несъмнено го отделят от общия кръг на участниците в кинематографичния процес и го нареждат сред неговите истински и признати творци. Когато преценяваме стинската стойност на един или друг теоретичен труд на Всеволод Пудовкин от този период на неговото развитие, винаги трябва да изхождаме от възходящата линия на постоянното му движение напред, към зрелост и диалектичност на естетическата концепция. Само така научно може да се обясни необичайно интензивният преход от идеите на Кулешов към собствените оригинални схващания по редица принципни проблеми.

Друга характерна особеност на теоретичното наследство на Всеволод Пудовкин е живата му връзка с ежедневието практика на киното. Нему не е нужно кабинетното спокойствие и догматичната мъдрост на прашните фолианти, неудържимо го привличат монтажните маси и ролките с лента. Затова и в работите на Всеволод Пудовкин вместо сух академизъм и сдържан тон читателят се среща с един неудържим стремеж към практическо осъществяване, към проверка на изводите. Качество, което и в годините на истинска зрелост ще оцветява теоретичните идеи на Пудовкин, ще им придава особена достъпност и научна стойност.

И още нещо: първият период в еволюцията на младия теоретик всъщност преминава почти изцяло под знака на емпиричните наблюдения и изводи. Всеволод Пудовкин все още няма самостоятелна и в достатъчна степен разнообразна практика на творец и това не може да не се отрази на дълбочината и диалектичността при решаването на теоретичните проблеми.

Ще бъде необходима работа по създаването на филмите „Майка“, „Краят на Санкт-Петербург“ и „Потомъкът на Чингиз хан“,

ще потрѣбват напрегнатите мигове на осмисляне на постигнатото, за да се навлезе в новия, по-зрял етап в еволюцията на теоретичните възгледи. Един етап, който хронологически съвпада със зрелия период на съветския, класическия филм и в който ролята на теоретика Всеволод Пудовкин за развитието на младата наука е твърде важна и положителна в идейно-естетически план.

Предстоят решаването на действително важни проблеми: теорията на актьорското изпълнение, задълбочаване теорията на кинорежисурата, формулиране спецификата на киносценария, и разбира се, осмисляне новите естетически функции на киното във връзка с въвеждането на звука като елемент на неговата изразност. Проблеми, чиято теоретична разработка ще окаже силно въздействие върху развитието на съветското киноизкуство през първата половина на 30-те години.

БЕЛЕЖКИ

1. сб. „Мисли за киноизкуството“, т. I. С., „Наука и изкуство“, 1972, с. 48.
- 2, 3. сб. „Мисли за киноизкуството“, т. I, с. 47.
- 4, 5. цит. по А р и с т а р к о Г., История на кино-теорията“, С., „Наука и изкуство“, 1965, с. 73.
6. Montagu J. Film World“, London, 1964, p. 116—119.
7. Пудовкин В. С., „Избрано“, с. 29.
9. цит. по Селезнева Т., „Киномысль 1920-ых годов“, Л., „Изкуство“, 1972, с. 162.
10. Пудовкин В. С., „Избрано“, с. 41.
11. цит. по Селезнева Т., „Киномысль 1920-ых годов“, с. 27.
12. Дзига Вертов, „Статьи, дневники, письма“, М., „Искусство“, 1966, с. 81—82.
13. Дзига Вертов, „Статьи, дневники, письма“, с. 92.
14. Айзенщайн С., „Отвѣд звездите“, С., „Наука и изкуство“, 1972, с. 60.
15. Айзенщайн С., „Отвѣд звездите“, с. 58.
- 16, 17. Айзенщайн С., „Отвѣд звездите“, с. 59.
18. Айзенщайн С., „Отвѣд звездите“, с. 62.
19. сб. „Мисли за киноизкуството“, с. 49.
- 20, 21, 22. Пудовкин В. С., „Избрано“, с. 28.
23. вж. ст. Клейман Н., „Кадр как ячейка монтажа“, сб. „Съременно съветско кино“, С., „Наука и изкуство“, 1971, с. 59—96.
24. сб. „Мисли за киноизкуството“, с. 24.
25. Пудовкин В. С., „Избрано“, с. 28.
26. сб. „Мисли за киноизкуството“, т. 2, с. 110.
27. сб. „Мисли за киноизкуството“, т. 2, с. 105.
28. сб. „Мисли за киноизкуството“, т. 2, с. 109.
29. Пудовкин В. С., „Избрано“, с. 80.
30. Пудовкин В. С., „Избрано“, с. 82.
31. сб. „Мисли за киноизкуството“, т. I, с. 27.
32. сб. „Эксцентризм“, „Эксцентрополис“, 1922, с. 4.
33. сб. „Мисли за киноизкуството“, т. I, с. 48.
34. сб. „Мисли за киноизкуството“, т. I, с. 49.
35. Пудовкин В. С., „Избрано“, с. 28.
36. Пудовкин В. С., „Избрано“, с. 29.
37. Айзенщайн С., „Избранные произведения т. 2. М., „Искусство“, 1964, с. 281.
38. Пудовкин В. С., „Избрано“, с. 53.
39. Пудовкин В. С., „Избрано“, с. 102.
40. Пудовкин В. С., „Избрано“, с. 107.
41. Пудовкин В. С., „Избрано“, с. 104.
42. Пудовкин В. С., „Избрано“, с. 105.
43. Пудовкин В. С., „Избрано“, с. 38.
44. Айзенщайн С., „Отвѣд звездите“, с. 27.
- 45, 46. Айзенщайн С., „Отвѣд звездите“, с. 42.
47. Айзенщайн С., „Отвѣд звездите“, с. 44.
48. Пудовкин В. С., „Избрано“, с. 118.
- 49, 50, 51. Пудовкин В. С., „Избрано“, с. 121.

Един експеримент, който трябва да стане редовна практика

КОСТАДИН КОСТОВ

В наши дни никой не отрича, че киното може по най-добър начин да служи за повишаване културния уровень на широките зрителски маси, да съдействува за тяхното възпитание и оформяне като идейно убедени граждани на развитото социалистическо общество. И в същото време все още се прави много малко за систематично, целенасочено и методически издържано разпространяване на знания за киноизкуството всред милионите зрители, макар да има вече няколко партийни и правителствени документи, които с цялата острота и актуалност изискват въпроса за естетическото възпитание да бъде превърнат в общонародно дело.

Малко или много, в учебните програми на средните училища в нашата страна има определен брой часове за обучение в областта на литературата, музиката и живописа. В това обучение киното засега не е предвидено. Въпреки че редица социологически изследвания през последните години показваха, че преобладаваща част сред зрителите са младежи от училищна възраст. За обучението на тези зрители, за създаване у тях на здрав идеен и естетически вкус при избора на филмите, които екранът им предлага, както и за правилната им оценка, след като са ги гледали, не се прави нищо.

Наличието на просветени зрители, подготвени да възприемат филмови творби със значима обществена тематика и усложнена художествена форма, е залог за развитието на българското киноизкуство. Защото зрителите са тези, които оказват влияние върху екранния живот на един филм. Съдбата на едно или друго произведение на българската социалистическа кинематография зависи и от това, дали зрителите ще го възприемат и ще откликнат вярно на него.

Ръководени от благородния стремеж да се постави началото на кинообучението в средните училища, Центърът за естетическо възпитание при ОСИК и отдел „Народна просвета“ при ОНС, Пловдив, заложиха интересен експеримент. За учебната 1975—1976 година бяха организирани два курса за факултативно изучаване основите на киноизкуството от учащи се в IX клас на ЕСПУ „В. Коларов“ и II курс на ОТЕТ „Ленин“.

Казва се, че експерименти се правят там, където има условия те да успеят или поне да дадат ценен опит за тяхното осмисляне и евентуално прилагане в масовата практика.

Кои бяха обективните и субективните условия, които ни дадоха право и вдъхнаха смелост при организирането на този, за сега единствен, експеримент в нашата страна?

На първо място наличието на материална база в тези училища — и двете притежаваха малки, но добре уредени кинозали за водене на занимания, 8 мм и 16 мм киноснимачни камери и прожекционни апарати.

Заедно с това и в двете училища е имало опити да се организират кинокръжоци и киноклубове на средношколците, снимали са се малки филмчета за училищния живот. Поради липса на системни занимания и сериозна подготовка на кадрите тази дейност е замряла. Все пак наличието на интерес към киното у учениците, макар на първо време интерес изобщо, беше важна предпоставка за успешното решаване на поставените задачи.

Третият фактор, който също е много важен, беше намирането на подготвен ръководител-лектор. Тъй като преди време в продължение на две години пишещият тези редове беше ръководител на един средношколски киноклуб и имаше 5-годишен опит като лектор в народния факултет по киноизкуство при Профсъюзния дом на културата в Пловдив, изборът падна върху него.

Целта беше експериментът на всяка цена да даде положителни резултати, да се наложи и разпространи. Затова бяха положени всички усилия от органите на ОСИК, отдел „Народна просвета“ и ръководствата на двете училища той да бъде поставен на правилни основи, да протече нормално и завърши успешно.

Определен беше тригодишен срок на обучение — от IX до XI клас. През първата година, която вече изтече, се изучават основи на кинотеорията и филмовия език. Това става в продължение на 20 занимания по два учебни часа. През втората година ще се изучава история на киноизкуството в 22 занимания по два учебни часа. Третата година ще бъде посветена на творческите проблеми на киноизкуството — кинодраматургията, кинорежисурата, изобразително и музикално оформяне на филмите, което ще обхваща също 22 занимания по 2 учебни часа. Общата програма за трите години предвижда 64 занимания с 128 учебни часа.

Заниманията се водят извън редовната учебна програма под формата на извънкласно кръжочно обучение.

С този обем на занимания целяхме да решим три основни задачи:

1. Изграждане на здрав естетически вкус у учащите се в областта на киноизкуството, даване на първоначални теоретически знания и възпитаване способността им за самостоятелно, обобщаващо и аналитично мислене при възприемане и тълкуване на филмовите произведения.

2. Развитие на любителството сред учащата се младеж.

3. При наличие на проявени безспорни качества и талант у някои от учениците те да бъдат професионално ориентирани за следване във филмовите специалности при ВИТИЗ „Кр. Сарафов“.

За нас най-важна беше първата задача. Затова нито за миг не сме създавали в участниците маниакални настроения за бъдещи професионални ки-

нодейци. Снимането на етюди и малки филмчета от учениците преследваше само създаване на допълнителен по-голям интерес към киното в процеса на обучението. С това на учениците се даваше възможност да изразяват свои мисли и чувства, заемайки определена гражданска позиция по животрептящи въпроси от заобикалящата ги действителност. Създаването на филми развиваше у тях творческото начало и критичното мислене.

Първоначално в двете паралелки се записаха доброволно по 22 ученици. След първите три занимания групите се оформиха с по 16 редовни участници. Отсъствия не се пишеха, но посещаемостта беше винаги отлична, главно благодарение на създадения подчертан и траен интерес сред учениците към проблемите на киноизкуството.

За да се избегне сухото теоретично преподаване на материала, в процеса на обучението бяха използвани театрализирани игри, създаване на учебни етюди с и без камера. Така всред учениците се поддържаше непрестанно интересът към заниманията — те активно участваха в тях, развивайки богато възбуждане, логическо мислене и аналитичен ум.

Допълнителен интерес предизвикаха прожектираните 8 мм филми на някои от класиците на световното киноизкуство, с които по подходящ начин се онагледяваха преподаваните теоретически знания.

В края на годината беше проведен тържествен годишен акт-изпит на участниците в двете паралелки. В него учениците показаха добро ниво на овладяване на преподавания учебен материал, способност самостоятелно да мислят и оценяват гледаните филми през годината.

Разбира се, най-голяма радост за учениците и гостите, които присъстваха на изпита, беше прожекцията на заснетия филм „И тук има живот“ („Тъжно и радостно“), дело на творческия колектив на двете кинопаралелки. В него младежите поставят и решават със средствата на киното важния проблем за запустяването на малките села, за прекомерното машинизиране на живота в големия град, за загубената способност непосредствено и истински да се радваме и възхищаваме на красотата в природата, за неумението да открием зад чистотата и неподправеността на малките запустели села чистите извори на българщината и богатата им борческа история.

При внимателно вглеждане във филма в него можем да открием много несъвършенства — камерата често пъти трепти (снимано е повече от ръка), движенията на камерата са повече, отколкото трябва (но това е „детска болест“ на всеки начинаещ кинолюбител), има кадри, които биха могли да се скъсят или премахнат, за да се създаде по-добър ритъм на филма като цяло (но нали всеки иска неговият кадър да влезе на всяка цена във филма, а при такъв колектив никой не бива да бъде обиден). Но едно е важното и радостното — тези 32 младежи и девойки по на 16—17 години са разбрали силата на киноизкуството, поискали са чрез любителската кинокамера да изкажат свои мисли по важни проблеми на нашето съвремие. Тяхната позиция е искрена и звучи от екрана с целия плам на младежките им сърца.

И така — един важен експеримент в областта на киновъзпитанието на средношколската младеж в Пловдив успя. Стимул да напиша тези редове ми даде силното желане да споделим скромния си опит, за да прескочи оградите на двете пловдивски училища и се разпространи не само в нашия град, но и в други градове на страната. Дано това важно дело за идейното и естетическото израстване на българската средношколска младеж попадне в ръцете на истински ентузиасты, които да го направят повсеместна и редовна практика в цялостната система на училищното обучение и възпитание.

ТАШКЕНТ-76



От 19 до 29 май т.г. в столицата на Узбекската ССР Ташкент за четвърти път се проведе международният кинофестивал на страните от Азия, Африка и Латинска Америка. Новото в тазгодишното осъществяване на фестивала бе официалното включване на кинематографиите от страните на Латинска Америка, които преди са участвали като наблюдатели и гости. С това обхватът на събитието се разширява, засилва се неговата роля за изява и популяризация на киноизкуството на Третия свят, за развитие на културното сътрудничество и укрепване на дружбата между народите. Във фестивала взеха участие 98 страни, от които 25 азиатски, 34 африкански и 14 латиноамерикански. Като гости присъствуваха делегации от 7 социалистически и 18 капиталистически страни на Европа и Америка, а така също представители на ООН и ЮНЕСКО. По традиция на фестивала се представиха и 9 съюзни републики — Киргизия, с известния филм „Белият параход“, отличен с първа награда на неотдавнашния Всесъюзен кинофестивал, който и в ташкентската програма се нареди сред най-съдържателните и талантиливи творби, Узбекската, Казахската, Грузинската, Армeнската, Туркменската и други съветски социалистически републики.

Филмовата панорама обхваща както игрални, така и документални и научно-популярни филми — едно изключително богатство на кинематографична, образна, вълнуваща информация за епохалните изменения в страните, освободили се и освобождаващи се от колониалния и империалистическия гнет, за психологическото, битовото и етнографското многообразие на света, за духовните проблеми на възраждащите се за нов живот древни народи. Тази панорама дава необикновени възможности за критически и теоретически наблюдения и изводи. В нея кинематографистите откриват форми и принципи на изкуст-

вото, които съществуват във вековните традиции на народи от всички краища на света, ревниво пазени от асимилационната агресия на европейските и американските колониалисти; нови характерни явления от световния филмов процес; имената на млади талантливи творци.

Обърнах се към известни съветски киноведи и кинокритици с молба да споделят специално за читателите на сп. „Киноизкуство“ своите най-общи наблюдения и изводи от тазгодишния Ташкентски фестивал. Получих следните отговори:

Вл. Баскаков — директор на Института по история и теория на киното при Държавната кинематография на СССР.

— Ташкентският фестивал се провежда за четвърти път. Той има своята специфика, която се проявява все по-определено. По същество на такива фестивали като този в Кан, в Сан Себастиан, Венеция, така да се каже, старите традиционни фестивали, страните от Третия свят, с редки изключения, нямат възможност да покажат своите достижения. Ташкентският фестивал изцяло е ориентиран към киноизкуството на страните от Азия, Африка и Латинска Америка.

Сред кинематографиите, които се представят тук, има и доста стари, водещи началото си от момента на възникване на киното (Япония, Индия, Египет, Турция и пр.). А има и кинематографии, които са се родили след разпадането на колониалната система, т. е. през последното десетилетие. Естествено е, че представящите се тук кинематографии имат различни проблеми. Съвременното киноизкуство на Азия, Африка и Латинска Америка свидетелствува за това, че в хода на развитието на една или друга национална кинематография възникват неповторими, специфични само за нея проблеми. Но тяхната практика показва, че съществуват и общи проблеми, важни за всяка

Джан Мария Волонте във филма „Случките в Марузия“, режисьор Мигел Литин



съвременна кинематография и за цялото световно кино днес. Едни от тези коренни проблеми е проблемът за достиженията на реализма и за здравянето на неговите позиции. Борбата на реалистичата и антиреалистичната тенденция се извършва и в киноизкуството на страните от Азия, Африка и Латинска Америка. И тук прогресивните творци водят борба с тенденции, които фалшифицират реалността, утвърждават чужди на народа идеали; с филмите, възпяващи жестокостта и аморалността.

В реалистичните филми се поставят важни социални, политически и морални проблеми от живота на народите, отразяват се събитията от борбата за независимост, а и проблеми на съвременния, променящ се живот, като отношенията между града и селото, равнопоставянето на жената, преодоляването на племенните вражди, положението на трудещите се в изменящите се социални условия и пр.

Все повече набират сили кинотворците от Латинска Америка, все по-дълбочено те навлизат в политическата история на страните си, разкриват сложните обществени явления в съвременните конфликти. Особено се вълнуваме при срещите си с документалните и игралните творби на чилийските кинематографисти, които с камера в ръка продължават борбата с чилийския фашизъм. Известно е, че за осъществяване на своето дело тези кинематографисти получават подкрепата на прогресивните сили в другите латиноамерикански страни и на редица социалистически кинематографии. С огромен интерес на фестивала бе посрещнат филма на талантливия чилийски режисьор Мигел Литин „Случките в Марузия“. Този филм търси в историческа дълбочина и някои от причините за трагическите събития от последните години.

И тазгодишният Ташкентски фестивал на дава основание да твърдим, че засилването на реализма е една от главните особености на съвременния кинопроцес. От наша гледна точка реализмът не е прерогатив на един стил и жанр. И не сме съгласни с онези теоретици, които обявяват реализма за остарял и неспособен да отразява еволюционните процеси, които твърдят, че е необходимо деконструиране на цялата структура на киното. Реалистичният метод може да се осъществява с най-широк идеен и творчески диапазон и редица филми, показани на фестивала, потвърждават това.

По традиция и тази година по време на фестивала се проведе творческа дискусия на тема, която всъщност е изразена във фестивалния девиз: „Киното в борбата за мир, социален прогрес и свобода на народите.“ В интересни изказвания множество представители от страните-участнички разискваха именно проблемите на реалистичното отразяване на живота при специфичните за отделните страни условия, за борбата, която прогресивните и талантливите творци водят с комерческите традиции на киното, с явленията на масовата култура. Няма съмнение, че материалите от тази дискусия могат да помогнат за по-нататъшното придвижване теорията и практиката на прогресивното световно киноизкуство.

Г. Капралов — кинокритик, редактор във в. „Правда“

— Макар и филмите, които се представят на този фестивал да са на различни художествени равнища и някои са спорни от гледна точка на съвременните високи кинематографични изисквания, аз виждам определена професионална полза както за творците-участници, така и за критиците, които присъствуват и оценяват фестивала. Тази панорама от произведения на различни равнища ни дава възможност да съизмерим високите точки в съвременните дос-



Сцена от перуанския филм „Силите на земята“

тижения на киноизкуството с трудните стъпки на началото. Така например аз намирам перуанския филм „Силите на земята“ за забележителен по острата си социалност и по националното си своеобразие. Той ни дава възможност да усетим с пълна сила своеобразието на латиноамериканското кино, за което известният бразилски режисьор Глаубер Роча казва, че е кино, „в основата на чиято естетика е гладът“. Поразително е, че някак изведнъж това кино се издига на такава висота. Това е свързано преди всичко със социалните сили на протест в страните на Латинска Америка, които дават и сили на художниците.

Общественото напрежение ражда и напрежение в изкуството. Но кактони учи марксизмът, развитието на изкуството не е право пропорционално на социално-икономическото развитие на страната, в която то се създава. Затова не е учудващо, че редом със забележителните филми на Перу и Алжир видяхме и филми от страни като Бразилия, Ливан, които също са горещи точки на планетата, а ни показват безсмислени, тривиални и примитивни мелодрами. Тези филми може би не изчерпват картината на кинематографиите, които ги изпращат, но те все пак по някакъв начин отразяват реалното им състояние, което не е добро.

Много интересно е да се открива в панорамата на Ташкентския фестивал как развиващите се днес кинематографии независимо от някои своеобразия минават пътя на киното на социалистическите страни. За внимателния историк на киното би било интересно да изучи някои повтарящи се структури на сюжетите и на героите от филмите, създадени в началното следреволюционно развитие на съветското кино, на българското, унгарското и пр.

Мисля, че един от важните въпроси, които се открояват на фестивала, е въпросът за опасността от откъсване на зрителя от проблемния филм. Впроче м този въпрос напоследък много се обсъжда и от италианските кинематогра-

фисти, които, както е известно, днес са най-активни създатели на така нареченото политическо кино. Нерядко творбите на тези художници, чието дело е най-силно вдъхновено от народната борба, се откъсват от широкия зрител, от народа, за който са предназначени, поради това, че прекалено много се опират на директното политическо въздействие и забравят, че хората искат от киното кино интересна зареязваща образност, вълнения, занимателност, а не само идеи, които могат да се чуят и от речите на ораторите. Същите хора, които посрещат горещо една агитационна политическа реч, остават хладни към филм на тази тема, ако в него няма магията на изкуството. Много от създателите на проблемните филми, които гледаме на Ташкентския фестивал, явно се съобразяват с това и често съчетават идейното, така да се каже, просветителското начало във филма с някои традиционни за зрителя форми на мелодрамата, комедията, с музика и песни и така създават мост към широкия зрител, върху когото трябва да влияят, когато трябва да приобщават към новите идеи за социално и духовно преустройство.

Инна Геннс — киновед, изследовател на японското кино, сподели впечатления за участието в Ташкентския фестивал на една от старите и развити кинематографии, които се представят тук — японската.

— Японските кинематографисти — каза тя — участвуват в този фестивал още от неговото начало и всеки път показват голяма програма. Сред филмите, представени тук, са били такива известни творби като „Химн на уморения човек“ на Масаки Кобаяши, „Черната котка в бамбуковите храсти“ на К. Шиндо, „Под флага на изгряващото слънце“ на Киндзи Фукосако и др.

Японската програма на IV фестивал е любопитна с това, че представя разнообразието на японското кино, създавано от големите компании. Наистина от т. нар. „независими“ кинематографисти тук няма нито един представител, но затова пък в дейността на големите компании сега се забелязват определени тенденции към създаване на филми, пронизани от прогресивна идейност. Що се отнася до официалния филм, с който Япония участва тази година — „Единомишленици“, създаден от Йодзи Ямада, — авторът му продължава темата за любовта към родината, започната в известния филм „Родина“. Но в този филм намират място някои теми, особено важни в живота на днешната японска младеж, като въпросите за единството, за сплотеността на тази младеж и за културния живот на село. Ямада е построил филма си върху принципа на импровизацията и по-малко разчита на драматургията, а повече на публицистичното му звучене. Това е филм честен, искрен и много актуален по смисъл за съвременна Япония.

Силно впечатление оставя филмът „Кръгообразно затъмнение на слънцето“ на режисьора Сацуо Ямамото, показан извън официалната програма. През последните години в живота на този ветеран на японското кино настъпи, така да се каже, втора младост. В творчеството си той разобличава японския милитаризъм („Война и хора“), показва безчовечността, нравствената разруха на хората от икономическата върхушка („Великолепното семейство“). Сега Ямамото е насочил вниманието си върху корупцията в управляващите върхове. Филмът е поставен в документален маниер и опитите на режисьора да вплете в документалността и сантиментални фабулни мотиви може би са излишни, но като цяло филмът е много интересен.

В производството на големите компании обаче все още доминират буржоазните, консервативни традиции. Те започват да спекулират с интереса на зрителя към социалната тематика. Начело на една от компаниите, която до

сега е произвеждала предимно порнографски филми, застава нов президент, който, както научавам, се кани редом с порнографските да създава и прогресивни проблемни филми.

Към чисто търговските филми принадлежат показаните тук, на пазара за продажба на филми, който съпътствува официалния фестивал, „Опасното надбягване“ и „Бомба във влака“. Чисто търговски съображения са подбудили и създаването на филмите за карате. Недълбоки по сюжет, редом с чистата демонстрация на карате тези филми спекулират и с откровената жестокост и насилие. Може да се каже, че тези филми сега са „картата“, върху която залагат продуцентите в стремежа си към печелби. Големият успех на филмите за карате е в зенита си, макар и по отделни белези вече да може да се предвижда техният залез.

Както винаги и тази година на пазара за продажба на филми бяха показани японски пълнометражни филми-приказки, които поразяват със сръчността и финеса на техническото си осъществяване, но... и с пълно отсъствие на национални традиции в художественото мислене...

Виктор Дьомин — кинокритик

— За мен най-интересното на този фестивал е продукцията на страните, които правят началните си стъпки в киноизкуството. Тези опити създават неповторим феномен — като че първично фиксиране на реалността. Някои от творците в страните на Африка и Азия притежават необикновено майсторство. Но създаването на кинематографичния език буквално на пусто място като че ги кара неизменно да се придържат към неповторим, удивителен стил, към някакъв, така да се каже, варварски емпиризъм. Във филма „Пропадналите“ на Шри Ланка например сякаш се усеща упоението на художника от неговия труд, от поразителното състоятелство, че и най-делничното, обикновеното, неподправеното се появява на екрана с пълната си веществена и фактурна достоверност. Виждаме селските къщи, улицата, зад която се изправя гъстата стена на джунглата, чуваме най-прости диалози, най-делнични колизии... Светът, който придобива непознат, кинематографичен език, все още се изяснява като че в срички. Извършва се нещо като каталогизация на реалността. Похватите на художественото мислене, които са типични за прозата, поезията или театъра, не винаги са способни да помогнат, а при това художниците, обзети от ентусиазма на неопити, не докрай се доверяват на тези „традиционни“ похвати за изграждане на разказ. Във филмовия печат започнаха да наричат този стил, който е характерен за най-различни страни, „съвременен неореализъм“. Не мисля, че терминът е верен. Италианските неореалисти натрупали преди това огромен опит в областта на киноезика, в един момент (след Втората световна война, след победата над фашизма) решават да се очистят от всичко, което пречи за постигане на художествени истини, от схематизма, от фалшификациите на действителността. Те са борят за чистота на езика, за очистването му от декоративните или риторични, нищо незначещи обрати... А тук, във филмите, да речем, на Ирак, Афганистан, Сирия, Сомалия и други страни виждаме нещо съвсем различно: първо, осъзнаване на възможностите на езика, който още не се е подчинил на никакви схеми, още не познава собствените си възможности и поради това плашеш се от каквото и да било иносказание, от каквато и да била символическа, обобщаваща роля. Ето защо на него му е така скъпа веществената неповторимост на фотографското фиксиране, като че иска да ни каже: това е типично жилище на човек с такова обществено положение, с такъв бит, това са неговите всекидневни занимания, това са неговите развлечения. В иракския

филм „Обратът“, който в професионално отношение е доста несъвършен, бавен и наивен, сниман с непрофесионални изпълнители, които освен всичко друго се снимат и безплатно, най-интересно е всекидневното в редакцията на малък вестник, дългите разговори на четирима колеги, кадрите с реални бедни покрайнини, крайречни улици, дворчета и веранди. А когато във филма действието започва да говори със забързания език на хрониката, с пунктира на символично значителни кадри, веднага безпогрешно се проявяват мотивите на „агитката“, така характерни за съветското кино от първите му години — опростен рисунък на събитията, плакатна контрастност на тоновете, подход към характерите по принципа „свой“ — „чужд“.

Възможен е, разбира се, и друг път. Да не се започва от нулата, а да се приспособяваш към неповторимото национално своеобразие на живота и мисленето, на навиците, вече утвърдени от други кинематографии. По такъв път, според мен, вървят монголските кинематографисти във филма „Жена“ или тувимските кинематографисти във филма „Танцът на орела“, поставен в Свердловската студия. Ще кажа честно: този път ми се струва свързан с още по-големи загуби. Странно е да се гледа как за своите собствени проблеми творците разказват с правилни, грамотни, но чужди им и поизхабени от употреба, „средноевропейски“ думи. Не е чудно, че филми, които печелят с чисто техническата си страна, понякога даже правят впечатление с „кинематографизъм“, рязко губят по отношение на своята информативна част.

Изводът е един: изстраване. Колкото и да е странно, но всяка кинематография е длъжна сама да открие великите тайни на своето изкуство — наново, започвайки от самите основи. Впрочем, както и всеки художник сам за себе си. . .

Интервютата взе В. НАЙДЕНОВА

КРАКОВ-76

КРАСИМИРА ГЕРЧЕВА

Тазгодишният XIII международен фестивал на късометражния филм в Краков (1—5 юли) почти съвпадна с провеждането на други два големи кинофестивала — в Кан и в Ташкент, привлекли голям брой кинематографисти, журналисти и филморазпространители от всички краища на света. Но това обстоятелство не се отрази върху Краковския фестивал. Тъкмо напротив. Още от първия ден, когато стана тържественото откриване на фестивала, броят на неговите участници далеч надхвърли и най-оптимистичните предвиждания. Нещо повече — болшинството от гостите бяха демонстрирали големия си интерес и към късометражното кино на Полша, чийто преглед по традиция се провежда непосредствено преди международния форум (29 юни — 1 юли). Това стана повод за „светската хроника“ на ежедневно издавания фестивален вестник да изрази удивлението си защо все пак Общополският фестивал на късометражния филм се нарича общополски, след като чуждестраните гости са повече от полските.

За порасналия авторитет на Краковския фестивал говорят и някои цифрови данни. Така в предишните фестивали броят на участващите в конкурса страни е бил средно около 32. На тазгодишния са били заявени филми от 42 страни, от които селекционната комисия е допуснала филмите на 37 производствени центрове, в това число и на двете международни организации: ООН и ЮНЕСКО. Следва също така да се отбележи и широкото участие на международните кинематографически организации — на XIII Краковски фестивал работиха четири журита: официалното под председателството на Чеслав Петелски, журито на ФИПРЕССИ, на СИДАЛК и на ФИСК — Международната асоциация на киноклубовете.

За значението на Международния фестивал на късометражния филм в Краков свидетелствува и увеличаващият се брой на обменните програми, предназначени за информационни прожекции. Тази година бяха показани филми от СССР, Франция и Югославия. Развива се и се разширява и една друга инициатива — участието на наградените филми от сродните международни фестивали. В програмата на XIII Краковски фестивал бяха показани призьорите от фестивалите в Оберхаузен, Москва, Гренсбъл и Тампере. А от своя страна Краковският фестивал ще гостува с наградените си филми в Оберхаузен, Лондон, Солун, Белград, Гренсбъл и Тампере.

Разбира се, колкото и внушителни и респектиращи да са тези цифри и факти, те не могат да заменят най-главното — впечатлението, което оставят самите конкурсни филми със своите идейни внушения, художествени търсения и постижения, онази пъстра и разнообразна картина на света, отразявана и осмисляна от късометражното кино, сбединено под фестивалния девиз „Нашият XX век“. А тази картина действително бе пъстра, и разнообразна.

Късометражното кино се оказа най-чувствително към духа на времето, към неговите проблеми, промени, ритъм и настроения. Удивително сполучливо намереният девиз на фестивала „Нашият XX век“ дава големи възможности именно за откриване на този присъщ на късометражния филм нерв, за очертаване чрез показаните филми на една широка панорама от живота на човека върху нашата планета — от политическите събития и горещите точки на света, до последните постижения на науката, от остро социалните проблеми до моралните норми на човешкото поведение. Може би и затова Краковският фестивал е единственият, в програмата на който мирно съжителствуват и се допълват остро политическият документален филм с научно-популярното изследване, лирическата импресия с хапливата сатира на анимацията, публицистиката с философското обобщение. В това мирно съвместно съществуване на различните късометражни форми и жанрове сякаш се отрази тази година и духът на Хелзинки. Световният късометражен филм отразяваше като чувствителен барометър истинското състояние на политическия, социалния и нравствения климат на планетата. Едно видимо спокойствие, което е подтиснало бушуващите страсти и агресивните апетити, откровено изявените конфликти и острите сблъсъци. Но „подтиснало“ още не означава унищожило. Те съществуват като подводно течение или втори план на повествованието, като рязка дисонантна нота или вик на болка, изтръгнат от гърдите на развълнувания творец. Но дори в документалния филм на Организацията за освобождаване на Палестина „Ключ“ на режисьора Галейб Шаат (получил една от четирите главни премии — „Сребърен дракон“) основният патос е вярата в бъдещото справедливо разрешаване на Палестинския въпрос, вяра не само авторска, но и на филмовите герои. В същото време „умиротворената“ ситуация бенократно провокирана от връщане в миналото — към събитията на Втората световна война, към фашистките изстъпления и антифашистката борба. „Нищо не е забравено!“ — това би могло да стане мотото на три от наградените филми: „Редом с войника“ (СССР, режисьор И. Глейн), получил една от двете специални награди — „Златен дракон“, „6 април — драматическа версия на паметта“ (Италия, режисьор Карло Сакетони), удостоен със „Сребърен дракон“, и „Стените на революцията“ (Франция, режисьор Жан-Пол Денис), отбелязан с почетен диплом. Ще се спра подробно на първите два филма, които представляват определен интерес и с художествената организация на материала.

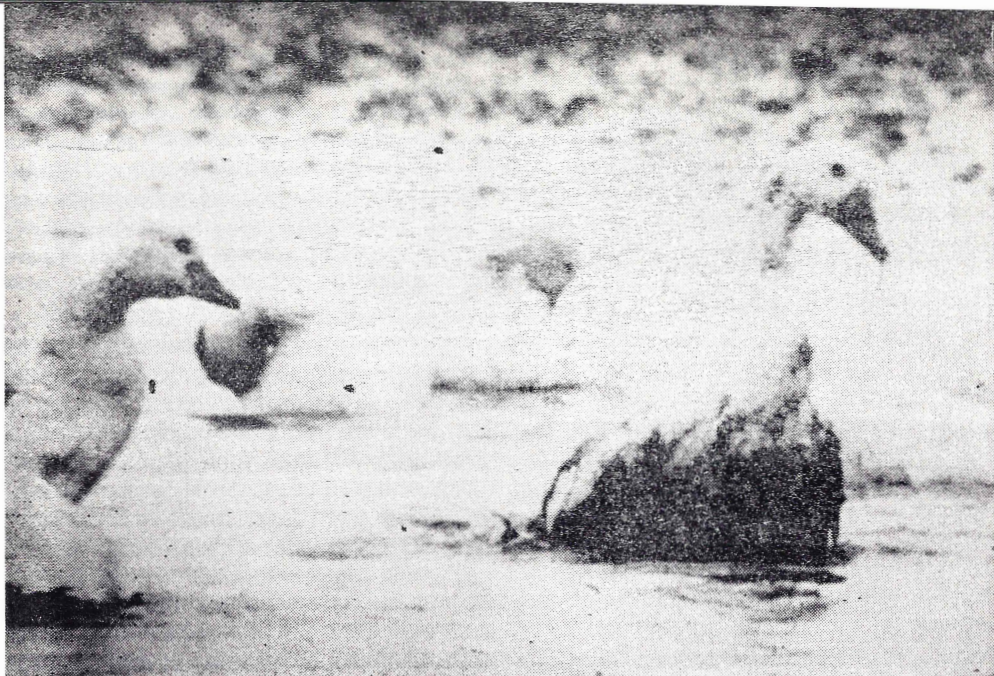
„Редом с войника“ би могъл да се причисли към тъй наречените монтажни документални филми. Това е един събирателен портрет на фронтовите кинооператори, създаден въз основа на заснетия от тях хроникален материал.

Един портрет на войника с кинокамера, чието оръжие макар и неогнестрелно, е действено и поразява врага. Защото заснетите от военните кинооператори кадри са и страшен изобличителен документ. Защото човешката мъка и човешкото страдание, зафиксирани върху тях, са и стимул за борба. „Редом с войнка“ показва и стремежа на своите автори за едно по-дълбоко проникване в епохата от позициите на днешния ден. И въпреки че именно по посока на това осмисляне филмът търпи някои несполуки, неговите високи качества бяха потвърдени и с наградата на ФИПРЕССИ, дадена по равно нему и на полския филм „Момичето и дяволът“.

Италианският филм „6 април — драматическа версия на паметта“ би могъл да се разгледа и като своеобразен експеримент. Драматическата версия на паметта е всъщност едно несбичайно театрално зрелище, което се устройва от жителите на италианско село на 6 април, деня, когато местният партизански отряд в годините на Съпротивата е извършил своята голяма акция. Една възстановка на миналите събития, в която взимат участие всички жители на селото, някои от които са били участници в самото сражение, едно освежаване на паметта, чиято необходимост са почувствували самите филмови герои. Филмът проследява подготовката на театралното зрелище и неговото осъществяване, като точно възпроизвежда стремежа на участниците в него към фактологична достоверност и натуралност. На места режисьорът Карло Сакетони успява до такава степен да въвлече и зрителя в „документалната“ достоверност на разиграващите се събития, че филмът започва да звучи като парадоконтален. Може би именно тук, в нюансите и различията, които съществуват между документално протичащото ежедневие на селските жители и тяхното театрално битие, нюанси и различия, които не винаги са уловени, се крият и някои от причините за известни резерви към иначе интересния филм.

Интересно е да се отбележи, че задъханият публицистически документ е отстъпил мястото на едно по-спокойно обглеждане на проблемите повече със средствата на художествената образност. Това бе характерно и за цялостната полска програма (от двата фестивала — национален и международен), и за болшинството от документалните филм, участващи в конкурсната програма. Определено очерталата се тенденция бе стимулирана с наградите на журитата от двата фестивала. За по-голяма пълнота ще направя едно отклонение към Общополския фестивал на късометражния филм, където два ярки примера на гореспоменатата тенденция бяха отбелязани с Гранд при за „Родената“ и специалната награда — „Сребърен лайконик“ за „Хелия Пацевичувна от Задвожан“.

„Родената“ (режисьор Бланка Данилевич) разказва за една жена, родена с физически недостатък (недоразвити пръсти на ръцете) и подхвърлена поради това от родителите си в един детски интернат, който решава да открие своята майка. Филмовият екип се включва в издирването, като следи всяка реакция на героите. Някои членове на снимачната група стават и преки участници във филма. Така се проследяват всички перипетии около търсенето и откриването на майката. Но филмът се развива сякаш в два пласта. Единият е документалната страна на репортажа. Другият — опит за проникване във вътрешния свят на героинята, в нейните размисли, звучащи зад кадър и чувства, изразени чрез изобразението. Филмът придобива достатъчно добре очертана структура на художествено произведение, в което игралният момент, макар и скрит зад документалната снимка, присъства. Инсценировката, осъществена абсолютно точно в стилистиката на документалния филм, въпреки всичко внася известно смущение по отношение искреността и



„Един ден на Райко Максим“

автентичността на преживяванията на главната героиня, обект на непрекъснато наблюдение.

Значително „по-документално“ звучи другият полски филм „Хеля Пачевичувна от Задвожан“ (режисьор Тамара Солоневич.) И той като първия филм има за обект един-единствен герой — Хеля, която отблъсната от съселяните си (в резултат на предразсъдъци и неизживени предубеждения), живее сама, доказвайки на всички, че жената е в състояние да се справи сама с трудностите на живота. И тук, както в „Родената“, героинята не само действа пред камерата, но и участва в сцени, специално провокирани за снимките. Но обективният поглед на авторите (обективен, но не безпристрастен!) присъства в композиционното изграждане на цялото, подчертавайки документалните, а не интерпретационните източници на повествованието.

Журито на международния фестивал присъди „Бронзов дракон“ на най-документалния от тази поредица филми — „Нина“ (СССР, режисьори Б. Насимов и В. Грунин). Отново портрет на една жена, този път в откровена монологична форма — като отговори на незададени (или поставени извън кадъра) въпроси или собствени мисли и становища, възникнали в резултат на конкретна ситуация. Казах „най-документалния“ от тази поредица филми, тъй като нито за момент в зрителското съзнание не възниква мисълта, че заснетото или казаното предварително е подготвено и организирано, тъкмо напротив — непрекъснато остава усещането за скрита камера, подбрала от многообразието на един трудов ден (или много трудови дни) десетминутен отрязък от време, в който кранистката Нина се разкрива като личност.

Всъщност артистичността като белег на документалното кино бе подчертана и с Голямата награда на Краковския фестивал, присъдена на югославския филм „Един ден на Райко Максим“ (режисьор Златко Лявонич). Трудно е да се предадат впечатленията и мислите, които оставя този филм в зрителското

съзнание, почти невъзможно е да му се даде точна жанрова определеност. Импресия ли е, или репортаж за един трудов ден на селския гъсар, или емоционален размисъл за парадоксите на нашия XX век? Най-вероятното е той да е и едното, и другото, и третото. Защото филмът започва съвсем непретенциозно — със събуждането на Райко Максим. Педантично се проследяват неговите отмерени и бавни движения — ставане от леглото, обличане, измиване. Но още в тези начални кадри звънва някаква друга нота — тишината на ранната утрин се нарушава от съобщението на селския глашатай (нещо далечно и за мнозина млади хора непознато), от припряните удари на барабана и текста на съобщението, което полуграмотният човек едва срича: „От днес собствениците на гъски трябва. . .“ И собствениците на гъски стриктно изпълняват съдържанието на съобщението. Райко Максим подкарва огромно гъше стадо. Тук звънва втората странна нота: гъските се държат като хора, едно общество от важни или тихи, бързащи или лениви, весели или тъжни гъски! А човекът около тях безстрастно наблюдава техните гъши занимания. И възниква въпросът — осъзнава ли той своето положение, в какво намира (и търси ли въобще) смисъла на своя живот, приема ли и чувства ли красотата на природата, така поетично предадена във филма, или си остава със същия резигниращ и безстрастен поглед. . . Там е работата, че е трудно да се отговори точно на всички тези въпроси. Филмът е само намек, само подтик за аналогии между битието на конкретния герой, на човека на XX век, на човека въобще: без песимизъм и черногледство, но с една лека тъга и мека ирония и хумор. И именно с тези си качества филмът „Един ден на Райко Максим“ спечели еднородно признание както на специалистите, така и на най-широката зрителска маса.

Би следвало специално внимание да се отдели на анимационните филми, представени на Краковския фестивал, чието участие е значително и забележимо — и в двата аспекта, количествен и качествен.

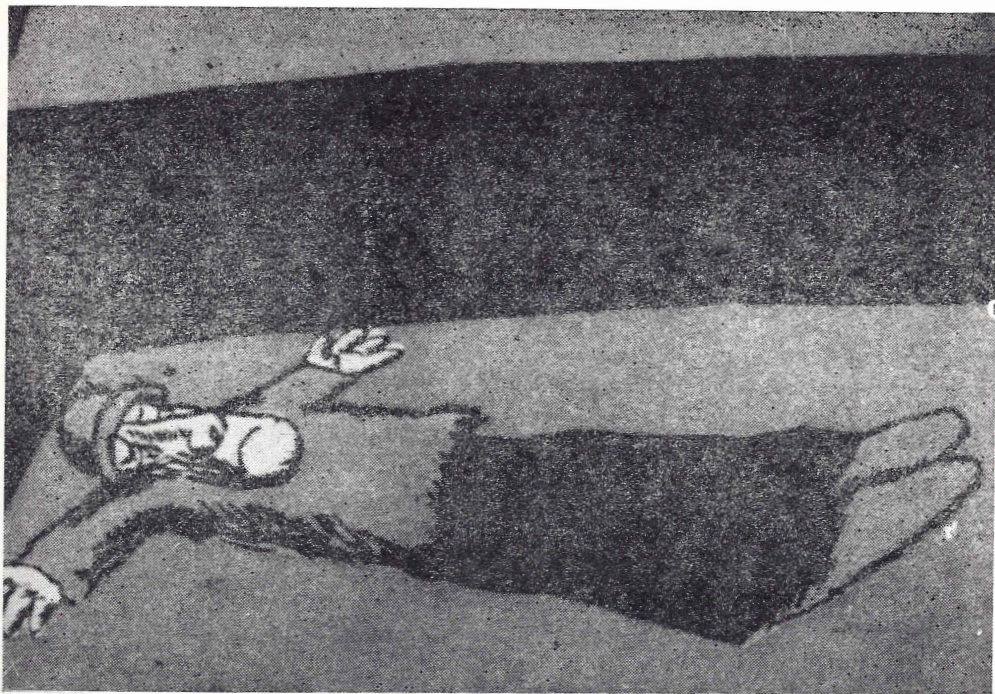
„Господин Поантъ“



С известна изненада трябва да отбележим отсъствието на югославски анимационни филми — отличеният с главна награда „Сребърен дракон“ филм „Игра на думи“ (сбор от остроумни и хапливи миниатюри) на Борислав Ситинац участвуваше от страна на ГФР. За сметка на това унгарското и българското късометражно кино бяха представени предимно с анимационни филми и само с по един документален филм. Полската анимация защитаваше престижа си с няколко филма, между които „В сянката“ на Йержи Куциа, „Раковината“ на Йержи Калина, „Вълшебната пръчка“ на Мирослав Кийович. За съжаление в международната програма не бе включен нито един филм на младия аниматор Збигнев Рибчински, който на Общополския фестивал се представи с три филма, всеки един от които можеше да претендира за награда както с интересната си идея, така и с плодотворните търсения в сферата на художествената изразност. Не беше показан и крайно интересният филм на Витол Герш „Пожарът“. Съветската школа бе представена с филма на Киевската студия „Какво още ви трябва“, с който потвърди становището, че днес в съветската анимация се извършват много плодотворни търсения на нови жанрови и изобразителни форми. Канада участвуваше с филма на Бернард Лонгпре и Андре Ледюк „Г-н Поантю“, който демонстрира виртуозна анимационна техника при раздвижването на сбеми и актьор, изключителна изобретателност и фантазия при сбираването на детайлите и с право бе отбелязан от журито, макар и с един от почетните дипломи.

Струва ми се, че най-големите аплодисменти (възможно и по-бурни, отколкото за филма „Един ден на Райко Максим“) пожъна унгарският анимационен филм „Бунтът на фасулчетата“ на режисьора Ото Фоки, отличен с главната награда „Сребърният дракон“. Първото нещо, с което привлича тази миниатюра, е оригиналната фактура, която се одухотворява. Животът на човечеството е пресъздаден чрез движещи се фасулчета, чрез обикновени предмети от човешкия бит, които придобиват нови значения и смисъл. Така старинната бабина фруктиера, бавно приближаваща на фона на звездното небе, се възприема като стракен космически кораб. А мерникът на снайпера, прикрепен към нея, е вечно будното око, през погледа на което и виждаме живота на планетата. Забързани малки бобчета, в чиято суетия откриваме всички черти на човешкото битие — от раждането, любовта и брака, богослуженията, ежедневния труд, стачките и политическите съткновения до полета в Космоса. При това целият този калейдоскоп от човешки взаимоотношения е разкрит върху същия принцип при сбираване на реалните предмети, върху който е изградено началото. Бели бобчета с капачета от запушалки на шишета — и те вече са санитарни. Черни бобчета с черни капачета — и те се превръщат в полицаи. Струята на сифона разпръсква демонстрацията. Две тумбести шишета, красиво сбегрени с разтопен восък и между тях богато инкрустирана книга — и под съпровода на тържествено звучащия камбанен звън те са храм божии. Духови инструменти в невероятни съчетания и композиции ни напомнят за огръсния механизъм на заводите. . . За фантазията на автора няма прегради и граници. Възможно е от космическото пространство човешкото битие да изглежда като суетекето на анимационните герои. Но в хумора на авторите прозира и оптимизмът — защото въпреки всичко странното космическо тяло, държащо през цялото време планетата „на мушка“, бе „прогонено“ благодарение на малките космически снаряди на живите фасулчета.

Няколко думи за нашето участие на Краковския фестивал. Програмата бе комплектувана от анимационните филми „Перпетуум-мобиле“ на Тодор Динов, „Урок по социология“ на Пенчо Богданов, „Ан пасан“ на Стоян Дуков и документалния филм на Стилян Парушев „Защо само едно?“. Поради организационни неуредици, които години наред съпътствуват оформянето на на-



„Ан пасан“

шата фестивална програма, научно-популярното ни кино не присъствуваше, както и по-широкото и разнообразно представяне на докуметалния ни филм не бе осъществено. Програмата ни въпреки това, може да се каже, се радваше на добър зрителски прием. В кратките рецензии, които предлагат ежегодно фестивалният вестник, нашите филми получиха повече от ласкави оценки. А „Ан пасан“ на Стоян Дуков, респектиращ с интересната си форма и значима идея, се върна в страната с „Бронзов дракон“. Всичко това не може да не ни радва. Но то и задължава — към по-голямо внимание за подбора на филмите, предлагани от наша страна на този реномиран международен кино-фестивал.

Преди една-две години в информацията за Краковския фестивал можеха да се уловят тревожни ноти за качеството на конкурсните филми. Но каквото и да е то — радостно или тревожно, — винаги е проекция на реалното състояние на късометражното световно кино. Тази максима се потвърди и от XIII международен фестивал в Краков, който заедно с програмите от наградените филми на сродните фестивали очерта една широка панорама на търсенията и насоките в късите кинематографични форми.

ЕХО ОТ КАН-76

ЛЮБОМИР ШАПКАРЕВ

Пред мен е каталогът на фестивала в Кан-76. Разглеждам го с интерес. Колко известни имена, колко много знаменитости! И колко много филми! Тази година, нарушавайки традициите на фестивала, издателите на каталога са включили в него не само филмите от официалната програма. Тук фигурират и филмите от сателитите на фестивала — Седмицата на критиката, Петнадесетневката на режисьорите, перспективите на френското кино, създадените миналата година прегледи „Плодоносните очи“ и „Духът на времето“ и. . . филмовият пазар. Общо над 400 филма. Разбира се, не е възможно те да бъдат видяни в рамките на фестивала. Но и никой не цели това — всеки филм си има своите зрители. Тази лавина от филми, обогатена с имената на знаменити режисьори и „звезди“ като че ли трябва да потвърди думите на директора на фестивала Морис Беси, казани на една среща с журналистите: „... Фестивалът в Кан е бил, е и ще бъде най-представителният филмов форум в света. . .“

Но преди да се съгласим с него, нека направим една малка статистика. В официалната програма на фестивала са включени общо 26 пълнометражни филма, от които са се състезавали за „Златната палма“ 20 произведения. Останалите шест — творби на изтъкнати майстори на киното (Джин Кели, Лукино Висконти, Франческо Рози, Бернардо Бертолучи, Ингмар Бергман, Алфред Хичкок) — са имали задачата само да дадат блясък на фестивалното небе. Разбира се, в конкурса има също големи имена — Карлос Саура, Ерик Ромер, Миклош Янчо, Джери Шатцберг, Джозеф Лоузи, Роман Полански, Мауро Болонини, Еторе Скола.

Сега идва въпросът за представителността на фестивала. Тези 26 филма представляват само 13 страни: САЩ — 5 филма, Италия — 5 филма, Франция — 4 филма, ГФР и Испания — по 2 филма, Англия, Югославия, Индия, Мексико, Швейцария, Унгария, Швеция и Нигер — по 1 филм. Веднага бие на очи, че повече от половината от филмите са представени от трите „сили“ на западното кино — Франция,

САЩ и Италия. Англия, която много често е завоювала „Златната палма“ и обикновено е представляла много издържана селекция, сега има само един филм. От социалистическите страни виждаме един-единствен филм — от Унгария, — ако не се сметне филмът „Частни пороци, обществени добродетели“ на режисьора Миклош Янчо, произведен в Италия и който представлява на фестивала Югославия. Няма филми от СССР — нееднократен носител на награди в Кан. Няма филми от ЧССР. Няма филми от Полша, ГДР, Румъния. Няма филми и от България. Нима това е белег на представителност? Да минем и в другите континенти. Азия е представена от филма „Краят на нощта“ — Индия, Африка — от филма „Трите съвета“ — Нигер. Латинска Америка — от „Случките в Марузна“ — Мексико. Нима в тези три континента няма други добри филми? Или и това е белег на представителност? Разбира се, господин Морис Беси, който, преди да стане директор на фестивала в Кан, беше опитен и обигран журналист, не е могъл да не презвиди, че тази селекция ще направи впечатление с тесните си рамки. На срещата си с журналистите той, без да дочака неудобния въпрос, е заявил: „... В някои страни, като страните от Източна Европа, Скандинавските страни и Англия, качеството на продукцията е спалнало в катастрофически размери. . . Нашата цел обаче е да балансираме между „големите“ и „надеждите“. . . И балансът е направен — на едната страна на везните тежат тримата „големи“, а от другата — всички останали („надеждите на киното“?).

Случаят с отсъствието на СССР от Кан беше на времето широко коментиран. Тук бих желал само да спомена няколко от мислите на председателя на Държавния комитет към Съвета на министрите на СССР по кинематография Ф. Т. Ермаш: „... Тази година ние решихме да се откажем от участие на фестивала в Кан. Дирекцията на фестивала постави такива условия, които не ни позволиха да представим филми, които по наше мнение отразяват уровня на съветската кинематография. Филмът „Белият параход“ (режисьор Б. Шамшиев) е бил квалифициран като детски, а филмът „Единствената“ (режисьор И. Хейфиц) — като кинокомедия. И двата бяха отказани. . . Тази позиция на дискриминация не е нова. През последните няколко години бяха отхвърлени филмите „Сто дни след детството“, „Калина алена“, „Премия“, а техните качества по-късно бяха оценени в цял свят. . . Когато дирекцията на фестивала в Кан разбере, че не може да ни налага своя вкус, тогава ние с радост ще участвуваме в Кан. . .“ Смятам, че повече коментarii по тези въпрос не са необходими.

А сега да разгърнем страниците на чуждестранната преса и да узнаем резултатите от конкурса.

Голямата награда „Златната палма“ е присъдена на филма „Шофьор на такси“ (САЩ) — режисьор Мартин Скорсис.

Специалната награда на журито — на филмите „Маркиза д'О“ (ГФР) — режисьор Ерик Ромер и „Развѣдник на гарвани“ (Испания) — режисьор Карлос Саура.

Наградата за режисура — на режисьора Еторе Скола за филма му „Отвратителни, мръсни и лоши“ (Италия).

Наградата за мъжка роля е присъдена на Хосе-Луис Гомец за участието му във филма „Паскуал Дуарте“ (Испания) на режисьора Рикардо Франко.

Наградата за женска роля е поделена между Доминик Санда за участието ѝ във филма „Наследството“ (Италия) на режисьора Мауро Болонини и Мари Тьорьочик за участието ѝ във филма на режисьора Гюла Маар „Където, госпожо Дери?“.

Наградите за късометражни филми са разпределени, както следва:

„Златната палма“ — на канадския филм „Метаморфозис“ на режисьора Бери Грийнуалд.

Първа награда — на филма „Агулана“ (Белгия) — режисьор Хералд Фридман.

Втора награда — на филма „Нощен живот“ (САЩ), режисьор Робин Ли-ман.

Дългогодишна традиция е на фестивала в Кан да присъждат награди и различни организации. И тази година не бе направено изключение. Наградата на ФИПРЕСИИ беше дадена на два западногермански филма „Времето тече“ (режисьор Вим Вендерс) и „Радикалът Фердинанд“ — показан в Петнадесет-дневката на режисьорите (режисьор Александър Клуге). „Голямата техническа награда“ получи звукооператорът Мишел Фано за работата си във френския филм „Нокътят и зъбът“.

Журиго на Международната католическа организация, която също така всяка година присъжда своята награда, този път обаче отказа да я даде. Мотивите са следните: „... Фестивалът 1976 година беше белязан от тежки и отчайващи филми, някои от които показват необикновена жестокост. Ние смятаме, че тези филми не само не отричат насилието, но и предизвикват ескалация на насилие. ... Ние бихме желали киното да не бъде проводник на насилие, жестокост и омраза в нашия свят, който се стреми към мира. ...“

Като че ли насилието, жестокостта, омразата, кръвта са основният показател на тазгодишния фестивал. Даже филми с високи художествени и идейни качества, филми, показващи социални конфликти, филми политически плащат дан на тази „мода“. По този въпрос цялата световна критика е единодушна. Това се отбелязва в съветската преса — Б. Галанов, специален кореспондент на „Л. Г.“, пише: „... Изобщо трябва да се отбележи, че филмите, в които има изобилие на хемоглобин, са завладели фестивала. ...“ Мнението на италианския кинокритик Уго Казираги е изразено още в заглавието на заключителната му статия за фестивала — „Златната палма“ бе присъдена на най-жестокия филм на фестивала.“ Подобно е мнението и на френските филмови критици Албер Сервони, Самюел Лашиз, Франсоа Морен.

Характерът на филмите в официалната програма предизвика и един безпрецедентен факт. Председателят на журиго, американският драматург Тенеси Уилямс, автор на известните в цял свят пиеси „Трамвай Желание“, „Орфей в ада“, още преди завършването на фестивала е свикал пресконференция, по време на която остро е осъдил насилието и жестокостта по екраните въобще и в частност на фестивалния екран. „Тазгодишният фестивал, е казал Тенеси Уилямс, за мен е интересен опит, в смисъл, че аз ще си отида от тук с още по-твърдото убеждение за необходимостта от борбата против насилието и жестокостта. Кинотеатрите ще се превърнат в римски арени, ако и за в бъдеще се дразни любопитството на публиката с произведения, в които се показват убийства. ...“

Тазгодишният фестивал е белязан и от още едно интересно явление. Мнозина известни режисьори са работили върху филми не в родната си страна, а в други държави. Така Ерик Ромер представя в Кан западногерманския филм „Маркиза д'О“. Джозеф Лоузи е режисьор на френския филм „Господин Клайн“. Също френски филм „Наемателят“ е режисиран от Роман Полански. А френският режисьор Жан Руш е автор на нигерийския филм „Трите съвета“. Чилийският режисьор Мигел Литин е автор на мексиканския филм „Случките в Марузия“. За случая с Миклош Янчо вече споменахме.

Въпросът за обективността при присъждането на наградите също така занимава пресата. Общо е мнението, че даването на „Златната палма“ на американския филм „Шофьор на такси“ не е справедливо. Луи Маркорел пише във френския вестник „Льо Монд“: „... Наистина „Шофьор на такси“ е един



Роберт де Ниро във филма на Мартин Скорсис „Шофьор на такси“ — „Златна палма“ на Кан'76

добър филм, но той не превишава останалите нито по оригиналност на идеята, нито по амбиции. . . Присъждайки му Голямата награда, журито е постъпило предпазливо, като е имало пред вид големия му търговски успех в САЩ и очаквания успех сред зрителите в останалия свят. . . “А Франсоа Морен пише в „Юманите“: „ . . . Един американски филм получи Голямата награда, но италианските и испанските филми бяха много над него. . . “ Както и трябва да се очаква, най-силна е реакцията на италианската преса. Уго Казираги пише гневно в „Унита“: „ . . . Несправедливо решение на журито в Кан: водено от търговски мотиви, то обяви за победител „Шофьор на такси“, който още при първото му показване бе обявен от вестник „Фигаро“ като неконкурентоспособен. . . “ Интересно е да видим какво е и мнението на самата публика. Група филмови критици всяка година организират допитване до публиката, която трябва да даде оценка по двадесетбаловата система на показаните филми във фестивала. На първо място е класиран италианският филм „Отвратителни, мръсни и лоши“ на режисьора Еторе Скола с оценка 17,01 точки. Оценка 16,57 точки е получил също италиански филм — „1900 година“ на Бернардо Бертолучи (показан извън конкурса). На трето място е английският филм „Бъгси Малоун“ на режисьора Алън Паркър с 16, 39 точки. Следват „Невинният“ на Лукино Висконти (извън конкурса), „Прекрасни трупове“ на Франческо Рози (извън конкурса) и т. н. „Шофьор на такси“ е едва на осмо място с оценка 14, 37 точки. Но като се има пред вид, че при допитването не са включени филмите „Холивуд, Холивуд“ на Джин Кели, „Развъдник на гарвани“ на Карлос Саура и „Семеен комплот“ на Хичкок, става ясно, че той щеше да се намери на десето или единадесето място.

За да завършим със споровете относно „Златната палма“, трябва да отбележим, че по мнението на филмовата критика в Кан тя е трябвало да бъде присъдена или на филма „Маркиза д'О“, или на филма „Развѣдник на гарвани“. Но решението си е решение и то не може да бъде отменено, а само коментирано и... прието.

А сега нека се запознаем, макар и бегло, с някои от най-интерсните филми, като започнем от наградените.

„Шофѳор на такси“ — САЩ. Режисьор Мартин Скорсис. Сценарий Пол Шрейдър. В главните роли: Роберт де Ниро, Питър Бойл, Сибил Шепърд, Джоди Фостър и др.

Името на Мартин Скорсис не е непознато в Кан. Той вече е представял своя филм „Мийн Стрийтс“ в Петнадесетдневката на режисьорите и филма „Алис не живее вече тук“ в официалната програма. Награждаването на филма е малка изненада, тъй като постановката на филма не е неговото главно качество. Заслужава да се отбележи отличната музика на Бернард Херман и забележителното изпълнение на главния герой — актьора Роберт де Ниро, на когото предстои голяма кариера. Като че ли авторът не е дооценил деликатния сюжет, който без причини е въвлякъл в редица жестокости. Филмът дава реалистична картина на Ню Йорк на бедните, отритнатите, самотните сред тълпите, които се колебаят между доброто и злото, търсейки своя собствен път. „Шофѳор на такси“ не е голям филм, но въпреки младостта на режисьора може да се причисли в категорията на добрите американски класически филми. А това е вече нещо.

„Маркиза д'О“ — ГФР. Режисьор Ерик Ромер. Сценарий — Ерик Ромер по новела на Хайнрих фон Клайст. В главните роли: Едит Клевер, Бруно Ранц, Петер Люр, Еда Зайпел, Ото Сандер и др.

Френският режисьор Ерик Ромер е познат от своята поредица филми под общото наименование „Шест разказа за морала“, всеки един от които е изтъкан преди всичко от простота и яснота. „Маркиза д'О“ не прави изключение — като че ли всеки елемент в този филм служи на невинността — една сигурна, тотална, невероятна и красива невинност, излъчвана от главната героиня. Лъчист филм — в пряк и преносен смисъл, — „Маркиза д'О“ рисува отчаяните и плачливи реакции на един романтизъм, който вече си отива. Режисьорът продължава своите „Разкази за морала“, но в един позитивен, по-праволинен стил, в който даже и любовните сцени не дразнят долните чувства.

„Развѣдник на гарвани“ — Испания. Режисьор и сценарист Карлос Саура. В главните роли: Ана Торент, Жералдин Чаплин, Кончита Перец, Моника Рандал, Мирта Милер и др.

Верен на своите обичайни теми, Саура наново разглежда света на испанската буржоазия, смазана от принципите си, белязана от тежестта на религията, на парите, ограничена от установения ред и травмизирана от сексуалните проблеми. Без концесии и без угодничество Саура рисува точни и владаващи портрети, често белязани от тъга, а понякога и от отчаяние. Не е лесно да потънеш в този затворен свят, да се огледаш и да го разбереш. Силната личност на Саура изключва всякаква изкуственост, всякаква измама. Неговата чувствителност, скрита под невероятна свенливост, е гаранция за честното му отношение към разглеждания проблем.

„Отвратителни, мръсни и лоши“ — Италия. Режисьор Еторе Скола. Сценарий — Руджеро Макари, Еторе Скола. В главните роли: Нино Манфреди, Франческо Анибали, Мария Боско и др.

Целта на режисьора не е била толкова да изгради една интрига, колкото да нарисува една среда: живота на декласираните бедняци от мизерните пред-

градия на един италиански град. Камерата улавя около Нино Манфреди, старейшина на едно отмъстително племе, галерия от живописни личности, които тя наблюдава с подчертано удоволствие. Няколко излишни дължини обаче (прожекцията на филма трае повече от два часа) омокотяват живостта на този жесток и понякога вулгарен разказ, в който злъчта на режисьора се излива на воля.

„Времето тече“ — ГФР. Режисьор и сценарист — Вий Вендерс. В главните роли: Рудигер Фоглер, Ханс Зишлер, Лиза Кройцер, Рудолф Шундле, Франциска Стомер и др.

Двамата герои на филма, Бруно и Роберт, са представители на тази част от германския народ, която носи в себе си всички мечти и разочарования от новия, американски начин на живот и които отричат този начин на живот. Двама парии, които се питат какъв е смисълът на такъв живот сред едно общество, от което те произлизат и което те ненавиждат. Личните проблеми на двамата герои постепенно се превръщат в обществени и от това пресяване излиза едно решение: „Трябва всичко да се промени.“ И оттук — надеждата. Може да се съжалява, че този филм, с отлична операторска работа, е доста разтеглен — около 180 минути, което изморява и намалява въздействието върху зрителя.

„1900 година“ — Италия. Режисьор Бернардо Бертолучи. Сценарий — Франко Аркали и Бернардо Бертолучи. В главните роли: Бърт Ланкастър, Роберт де Ниро, Жерар Депардийо, Лаура Бети, Доминик Санда, Стефания Сандреди, Алида Вали и др.

Един филм, който трае почти 5 1/2 часа, не може да мине незабелязан. След прожекцията разговорите и коментарите траят също с часове. Този филм е паметник на петдесет години от италианската история. Две италиански фамилии се сблъскват през тези години. Първата (селска) е на служба при втората (буржоазна) и поколение след поколение господарите са присвоявали богатата за сметка на слугите, чието положение не се е подобрило никак с течение на времето. Но идва освобождението (1944 година), което създава илюзии за нови отношения между класите. Филмът има интересна структура — всеки един от важните моменти в развитието на действието е представен от различно годишно време. Лятото е времето на детството и юношестото на двамата главни герои до Първата световна война. Есента и зимата — зараждането и възходът на фашизма в Ита-

Лив Улман и Ерланд Йозефсон във филма на Ингмар Бергман „Лице срещу лице“



лия. Пролетта — победата на антифашистката борба, надеждата за едно по-добро бъдеще, по-свободно, по-щастливо за селяните и бедняците.

„1900 година“ ще остане в историята на киното като най-величавия пример на филм, заснет в западните страни, една голяма политическа и народна фреска със съвременно звучене.

„Невинният“ — Италия. Режисьор Лукино Висконти. Сценарий — по романа на Габриел д'Анунцио. В главните роли: Джанкарло Джанини, Лаура Антонели, Рина Морели, Дидие Одпен и др.

В продължение на два часа големият италиански майстор Висконти разказва как изчезват в небитието хора и епохи. И по-точно — времето преди Първата световна война. Показвайки едно богато и консервативно буржоазно семейство, което напразно се опитва да се включи в тайните на ритъма на двадесетия век, Висконти като че ли пак се връща към любимата си тема — „залеза“. И в последния си филм Висконти остава верен на себе си — той наново поставя въпроса за правата на жените, за свободата на мисълта, ликвидирание на известни социални среди и язви. И за загиването на едрата италианска буржоазия — причина за появяването на фашизма в Италия. „Невинният“ е филм за израждането не само на едно семейство, но и на едно определено общество.

„Прекрасни трупове“ — Италия. Режисьор Франческо Рози. Сценарий — Тонино Гуера, Франческо Рози, Лино Януци. В главните роли: Лино Вентура, Макс фон Сидов, Шарл Ванел, Ален Кюни и др.

Филм след филм Франческо Рози преследва с успех една и съща цел — да се разобличат заговорите, където и да се намират те. Разбира се, заговорите, които са насочени против народа — било в стопанския живот, било зад кулисите на политиката, било във финансовата олигархия. В основата на всеки заговор, според автора, стои стремежът за запазването или завладяването на политическата власт. Интригите, парите, компромисите и всички конспирации нямат други причини за съществуване. За да докаже тази своя теза, Рози изгражда една полицейска история, чрез която ни разкрива всички дребни и едри интриги, насочени против ненужния, станал опасен, сътрудник на властта. Лозунгът е: тези, които искат да разклатят изградената сграда в името на принципи или идеали, са опасни утописти и трябва да бъдат премахнати. . .

„Лице срещу лице“ — Швеция. Режисьор и сценарист Ингмар Бергман. В главните роли: Лив Улман, Ерланд Йозефсон, Аино Таубе-Хенриксон, Гунар Бьорнстранд, Кари Силван и др.

Филмът рисува страданията на една млада жена, изправена пред редица проблеми — професионални и сантиментални. Нервната ѝ система не издържа и сред нервна депресия тя прави опит да се самоубие. Спасена в последния момент, тя ще превземе страданията си. Превъзходната актриса Лив Улман наново показва високата си класа. В играта ѝ обаче се чувства и майсторската ръка на Бергман, за когото може да се каже, че е в пълна форма. Тънък позначач и на най-потайните кътчета на човешката душа, на ума и на сърцето, големият шведски майстор доказва отличното владение на работата си. Той дава на човешките отношения универсално звучене. А то довежда до размисъл по въпроси, които ще бъдат в полза на всички, за пълното опознаване на съществото, наречено човек. . .

„Господин Клайн“ — Франция. Режисьор Джозеф Лоузи. Сценарий — Франко Солинас и Джозеф Лоузи. В главните роли: Ален Делон, Жана Моро, Мишел Лондал, Жюлиет Берто, Френсин Берже и др.

Темата на филма е ясно очертана — безразличието и нечовешките отношения между хората, подтисничеството, страхът, тези, които се възползват от тях, и тези, които са жертва на тези чувства. А също и тези, които не виждаме, но чие присъствие чувствуваме. Тези, които се борят в сянката, за да победят тиранията, за да прогонят страха.

Филмът „Господин Клайн“, направен по маниера на Кафка, с невероятно чист стил, е едно напомняне на миналото. Но той е и едно предупреждение за нетърпимост към всичко това, което унижава човека, което го заробва.



Знамената на фестивала са свалени. Двадесет и деветият фестивал в Кан вече е само история. За нас остава да си пожелаем да видим по нашите екрани в близки дни някои от най-хубавите филми, показани в Двореца на фестивалите.

В конкурса проведен от сп. „Съветски екран“, са взели участие 23 400 читатели. За най-добър филм на годината е признат „Те се сражаваха за родината“ по романа на М. Шолохов (автор на сценария и режисьор С. Бондарчук, главен оператор — В. Юсов, композитор — В. Овчинников, изпълнители на главните роли — С. Бондарчук, В. Шукшин, В. Тихонов). За най-хубави филми на годината от социалистическите страни зрителите са посочили: „Последният патрон“ (Румъния), „Как се случи това“ (Полша), „Пролет на тъжната любов“ (Чехословакия), „Престъпникът и неговото досие“ (Югославия), „Коперник“ (Полша). Филми от други страни — „двама мъже в града“ (Франция), „Денят на делфина“ (САЩ), „Белият зъб“ (Италия), „Боби“ (Индия), „Как да откраднеш милион“ (САЩ).

За най-добра актриса на годината е призната Людмила Касаткина за роля във филма „Помни своето име“ за най-добър артист — В. Шукшин за роля във филма „Те се сражаваха за родината“.

Тамара Сьомина, Леонид Куравльов, Надежда Федосова и Елена Драпеко изпълняват главните роли във филма „Без баща“, постановка на младия режисьор Владимир Шамшурин. „Това е филм за отговорността, която поема всеки, когато се решава да създаде семейство — казва режисьорът. — За отговорността, за живота и щастieto на двамата, които ще бъдат заедно, и за съдбата на третия, който ще се роди.“ Труден живот е било съдено да преживее на екрана героинята на Елена Драпеко. В началото на филма тя е девойка, останала без баща, а след това възрастна жена, която сама трябва да отглежда сина си

В „Ленфилм“ режисьорът В. Фетин („Донска повест“) снима филма „Сладката жена“. Ролята на Аня, работничка във фабрика за бонбони, изпълнява Наталия Гундарева. „Моята героиня — казва Гундарева — е човек нещастен и животът ѝ протича немного леко.“

Режисьорът Алоиз Бренч поставя в Рижската студия филма „Да бъдеш излишен“. „Веднъж чух историята на един закоравял престъпник, който считал своята „професия“ за най-добрата и изгодна, разказва А. Бренч. — Той прекарал през различни трудови колонии половината от живота си и когато излежавал

поредното си наказание, се самоубива. Бил вече 50 години. Какво го е накарало сам да сложи край на живота си? Какво го е тласнало към тази постъпка? На тези въпроси бихме искали да отговорим заедно със сценариста Андас Колберг в бъдещия си филм. Как може в нашето общество да се раждат хора, подобни на Волдис Дитер (така нарекохме героя на филма)? За какво мислят те, за какво живеят? Много важно е да се покаже във филма как за престъпника съществуват неща, даже пострашни от съда и затвора. Това е чувството на самотност, чувството, че си излишен на тази земя.“

Известният роман „Рудин“ на Тургенев ще бъде пренесен на екрана. Върху постановката работи в „Мосфилм“ режисьорът Константин Воинов по сценарий, написан от него заедно с Николай Фигуровски. „Героят на романа, е заявил режисьорът, с всички негови противоречия и залитания, склонност към известно позыорство и гръмки фрази, чувствава не по-малко от другите отговорност пред себе си и хората. И цялата книга е проникната от висока гражданственост. В това е нейната неприминаваща съвременност. Наша задача е да запазим в бъдещия филм тази духовна същност на героите на Тургенев.“

Лев Дуров изпълнява ролята на полковник Петров във филма „Цветя за Оля“ (Одеска киностудия, режисьор В. Василевски). Още с първото си появяване на екрана героят учудва зрителите. Този човек празнува рождения си ден сам на една поляна край пътя. Тук някога е било родното му село. Външно странни, но вътрешно напълно обосновани, са постъпките, характерни за много от персонажите на Лев Дуров. Такъв е и образът на Князев, майстора чуждач в екранизирания разказ „Щрихи към портрета“ на Василий Шукшин.

Режисьорът Елиар Ишмухамедов е избрал за главната роля на своя филм „Птици на нашите надежди“ артиста Юрий Каморни.

... На прага на 30-годишнината си кинохроникорът Амир чувствувал, че неговият живот, по външни белези богат на събития и изпълнен с работа, започва да се разпада. Не му достига нещо стабилно, което да го скрепи. Привързаност? Много години вече Амир не може да се реши да свърже своя живот с Лия и нейния малък син Андрейко, гост е в техния дом, макар и да



Известният съветски кинорежисьор, народен артист на СССР, герой на социалистическия труд, Сергей Герасимов навърши 70 години

знае, че от това се измъчват и жената, и детето. Любов? Но той не забелязва любовта на Дина, а когато се срещат отново, не я познава. Роднинското чувство? Но той отдавна не е бил при майка си, даже не е научил за нейната смърт. Дружеските връзки се изразяват само в посещения на именни дни. Героят не възприема цялостно живота, мята се в разкъсани човешки връзки. Как да се лекува от това отчуждение? Този въпрос вълнува и авторите, и героя на филма. „Това е един тъжен филм — казва режисьорът. — Много е загубил героят, много е направил. На края той взима при себе си Андрейко, сина на загиналата Лия. И тази връзка не е само с детето, но и с хората въобще. Път към тях.“

Чилийският режисьор Себастиан Аларкон, който след идването на властта на военната хунта емигрира в Съветския съюз и реализира там три документални филма, работи сега заедно с Георгий Шукшин над игралния филм „Нощ над Андите“ — за поли-

тическите събития в Чили.

Георгий Шенгелая завършва снимките на филма „Пяскът остава“, посветен на грузинското село. Артистите са непрофесионалисти, жители на грузинското село Та-лава.

* * *

Починал е Иля Петрович Копалин, народен артист на СССР, лауреат на шест държавни награди, професор във Всесъюзния държавен институт за кинематография. И. П. Копалин, ученик и съратник на Дзига Вертов, е създал редица документални филми, свързани с вълнуващи и решаващи моменти в живота на страната — „По ленински път“, „Разгром на немско-фашистките войски при Москва“, „Освобожданието на Чехословакия“, „Денят на победилата страна“ и др.

ПОЛША

Новият филм „Мъгла“ режисьорът Силвестър Шишко снима в селото Сернетки, което той намира за напълно подходящо и по декор, и по атмосфера. Войната не засяга пряко селото, но когато тя отминава, настъпват тревожни времена. Границата разделя селото. Най-близки семейства стават врагове. Именно в този труден момент, когато се формира народната власт, протича действието на филма.

Героят Мариан Ветчак, след като изкарва военната си служба, е изпратен в западните покрайнини на страната за ликвидирани на реакционни неlegalни банди. В началото той е само свидетел на разгравящите се там трагични събития, но след това става сам участник. В огъня на борбата героят узрява за ролята на защитник на новия строй. Филмът се поставя в колектив „Илюзион“. В главните роли участвуват Мариан Лашевски, Едвард Бриля, Марек Фрачовнак, Влоджимеж Матушак, Йоана Счепковска.

* * *

Във Варшава продължават снимките на едночасовия телевизионен филм „Неделни деца“, постановка на Агнешка Холанд. Това е историята на едно семейство, което решава да осинови дете. Този филм е първият от телевизионния цикъл под работното название „Семейни ситуации“. Досега за този цикъл са приети сценариите: „Трошичка голяма любов“ на Павел Кенджерски, „Дълга сватбена нощ“ на Йези Домаратски, „Предженитбена ситуация“ на Радослав Пивоварски.



Олег Стриженов, М. Глузик, В. Кенигсон и Л. Куравльов в сцена от новия съветски филм „Последната жертва“. Сценарий — В. Зуев, П. Тодоровски, режисьор П. Тодоровски.

УНГАРИЯ

Филмът „Планета на орхидеи“ се поставя от режисьора Андраш Райнай по едноименния роман на Херберт В. Франк. Във филма, който принадлежи към научно-фантастичния жанр, участвуват Тери Тордай, Петер Бенко, Фригис Харшани.

* * *

Золтан Фабри подготвя снимането на епическия филм „Петият печат“. Режисьорът е заявил, че ще остане верен на литературния първоизточник. Това ще бъде екранизация на едноименния роман на Ференц Шанти В главните роли — Ищван Деги и Шандор Хорват.

Томаш Файер, автор на „Прозорец на времето“, е завършил филм по автобиографичния роман „Отминаващото време“ на известния унгарски писател Ищван Феке.

ИТАЛИЯ

„Достойни покойници“ е новият филм на Франческо Розини („Салваторе Джулиано“, „Делото Матей“, „Луки Лучано“).

Актрисата Маргарита Володина в кадър от новия съветски филм „Последната жертва“





Режисьорите А. Алов и В. Наумов завършиха снимките на филма „Легенда за Тил Ойленшпигел“. Във филма участват известните съветски актьори Е. Леонов, Н. Белохвостикова, И. Смоктуновски и дебютантът Л. Улфсак, изпълнителят на ролята на Тил.

Смъртта на председателя на върховния съд е само крачка към серията убийства, които по-късно настъпват. Загиват още двама души. В акция се включва енергичен полицейски инспектор (Лино Вентура). Провежда разговори със свидетели на различните събития, разследва миналото на убитите. Открива, че те някога са работили в същия този съд. Може би някой, когото те са изпратили на времето си в затвора, сега си отмъщава. Инспекторът е уверен, че такъв отмъстител съществува и че това е селският аптекар, направил наскоро опит да отрови жена си. Роза превръща тази криминална на пръв поглед история в политически памфлет, в обвинителен акт срещу силите на десницата и неонацистите. Филмът е и предупреждение, и апел за мобилизиране на демократичните сили срещу злото, докато още не е късно. В новия филм на Роза, както се отбелязва в много рецензии, се забелязва промяна в неговия стил на разказване.

В повечето от филмите си досега режисьорът е използвал методите на изявления и на монотонни диалози и монолози на героите. В „Достойни покойници“ Роза се връща към класическия образец на разказване, към жанра на сензационно-зрелищните филми, за да привлече по-широк кръг зрители и веднага такава по-близка за възприема е форма да разкаже за неща, важни от политическо и обществено гледище, от които се интересува всеки италианец.

Италианската комедия има своя богата традиция. Много години вече тя отразява важни семейни проблеми. На тази тема се появиха филмите „Брак по италиански“, „Развод по италиански“, драми на ревност „по италиански“. Забраната за развод се премахна, битовите контрасти започват да се изглаждат. Но всичко това като че ли е само външно. В това иска да ни увери режисьорът Марио Моничели

във филмовата комедия „Популярен романс“. Героят, млад работник от Милано, се оженва за девойката Винченца от Южна Италия (хората от южните области на Италия са малко дискриминирани в очите на северняците). Той сам се счита за човек, лишен от предразсъдъци и със съвременни възгледи за жената. Но се оказва, че това не е така. Скоро той започва да се държи като „сицилиански селянин“. Груб е, бие жена си, пъди я от къщи. Вместо разбиране и търпимост — груба ревност. Краят на филма преминава в драматична комедия. Винченца се отделя, започва да работи и да се грижи сама за детето си. В главните роли зрителите ще видят Уго Тониаци, Орнела Мути, Микел Плачидо. Филмът е получил наградата „Давид Донатело“ за 1975 г.

ФРАНЦИЯ

Във филма „Старото оръжие“ на Роберт Енрико главните роли изпълняват Роми Шнайдер и Филип Ноаре. На екрана те са семейна двойка и живеят в малко градче през време на окупацията. Той е хирург, не е свързан със съпротивителното движение и малко се бои от тези хора. И все пак при един неизбежен случай е принуден да приеме в своята болница ранен партизанин. Неговото положение става опасно и той изпраща жена си и дъщеря си в своя замък, докато немците се изтеглят. Но когато един ден отива да ги посети, намира и двете изнасилени и убити от есесовци. Издирва убийците и със своята стараловна пушка ги застрелва.

Както вече съобщихме, Ален Рене реализира сега филма „Провидението“. Изявлението на режисьора пред печата са доста въздържани. Централна фигура във филма е известен писател (Джон Гилгуд), който чувствувайки, че силите вече го напускат, започва внимателно да се вглежда и критично да преценява най-близките си — двамата си сина (Дърк Богард и Дейвид Уорнър), жената на по-възрастния от тях (Елен Бърстин) и своя лекар (Таниа Лопард). „Филмът е психологична драма, без всякакви криминални загадки — казва режисьорът. — За мен от много голямо значение е актьорският състав. Винаги съм считал, че „Гражданинът Кейн“ не би постигнал такова съвършенство и не би получил такава известност, ако не бе участвувал Орсън Уелс.“

Присъдени са наградите „Сезари“, които отговарят по значение на американските „Оскар“. Те се определят от комисия, състояща се от около 900 души. Ето листата на тазгодишните лауреати: за най-добър филм е признат „Старото оръжие“ на Робер Енрико; за най-добър режисьор — Бертран Таверние („Да започне празникът“); за най-добра женска роля — Ромн Шнайдер („Най-важното е да обичаш“); за мъжка роля — Филип Ноаре („Старото оръжие“), за най-добри сценаристи — Жан Ореж и Бертран Таверние („Да започне празникът“). Като най-добър чужд филм е отличен „Мирис на жена“ на Дино Ризи (Италия).

Анук Еме, героинята на известния френски филм „Един мъж и една жена“ на Лъолуш, от дълго време не се е появявала на екрана. Сега тя изпълнява главната роля във „Вера Бекстер, или атлантическия плаж“, филм, който се поставя от писателката Маргерит Дюра по неин сценарий.

Модата на научната фантастика е навлязла и във френското кино. Ерик льо Юнг снима необикновената история на дванадесет космонавти, напуснали след атомна катастрофа Земята. Филмът носи названието „Масандра, или планетата на жени“.

ИНДИЯ

475 дългометражни цветни и черно-бели художествени филми — такъв е резултатът от работата на индийските кинематографисти за 1975 г. Тази внушителна цифра съвсем не е рекордна за Индия, която от 1930 г. постоянно се намира в първата четворка на страните с най-голяма филмова продукция, а през последните пет години тя няма равна на себе си по размах на филмовото си производство. Практически всеки ден по индийските екрани се появява по един нов от естествен филм. 18 големи киноцентрове и многобройно количество малки киностудии, пръснати по цялата страна, непрекъснато произвеждат филми на повече от 30 езика.

И въпреки това, преценявайки постиженията на киното през 1975 г. индийските критици единодушно считат, че 1975 г. не е оправдала надеждите. Развлекателността, баналността на сюжетите, невисокото художествено ниво са характерни за повечето филми.

Малко са филмите, повдигащи важни социални и политически проблеми от живота на индийското общество.

Напоследък с най-голяма популярност в Индия се ползват филмите „Искра“ на Р. Сила и „Хляб, дрехи, жилище“ на М. Камари. Касовият успех на филма „Искра“ е бил всички рекорди и е донесъл печалби, каквито историята на индийското кино не помни.

Новия филм на режисьора Сатиаджид Рей Златната крепост е получила наведнъж шестте големи награди на индийската федерация на киното. Понастоящем режисьорът снима филм по известния разказ „Тълпа“ на Шанкр за съдбата за един юноша, неочаквано намерил се в центъра на важни политически събития. Както и в предишните си филми, С. Рей участва не само като режисьор, но и като сценарист и композитор. Следващият филм на режисьора ще бъде по разказа „Шатрали Ке Кхилари“ на П. Чанди за въстанието на шах Ваджади Али в средата на миналия век срещу британското владичество. Това ще бъде първият филм на бенгалския режисьор на езика хинди.

ЯПОНИЯ

Режисьорът Сацуо Ямамото, автор на многоизвестния филм „Война и хора“, е завършил новия си филм „Кръгообразно затъмнение на слънцето“. Със своето появяване на екрана филмът е предизвикал скандал. В него се разказва за една крупна афера в началото на 60-те години, в която са били замесени силни, влиятелни лица.

Сцена от новия съветски филм „Крачка насреща“



Литовският режисьор А. Гриявичус снима филма „Изгубеният покрив“ по романа на писателя Ионас Авнижюс. На снимката: сцена от филма с актьорите Р. Арбачяускайте и Р. Адомайтис.

Властите потушават делото. Сацуо Ямамото с много подробности показва на екрана как корупцията е свила гнездо в „коридорите на властта“. Впечатлението се засилва и от това, че артистите са гримирани като тогавашните политици, замесени в аферата, и японският зритель лесно улавя това сходство. Сацуо Ямамото още веднъж се представя като смел и безкомпромисен майстор на политическото кино.





Сцена от новия съветско-чехословашки филм „Соло за слон и оркестър“, режисьор Липски

Творчеството на режисьора Йодзи Ямада е своеобразно явление в японската кинематография. Той възпява поезията на живота на простия народ, успява да възроди едно много древно и национално изкуство на хумористично разказване, известно под името „ракуго“. Именно тези черти на неговото изкуство харесва японският зритель, обича и неговия герой Тора-сан, прост японски човек, весел, много влюбчив, на когото не му върви не само в любовта, но и в живота. Вече е излязла шестнадесетата серия от филмите за Тора-сан. „Да си призная, казва Йодзи Ямада, преди няколко години реших да свърша с Тора-сан. Накарах го да заболее и да умре. Но зрителите се разбунтуваха и настояха, каквото и да става, той да възкръсне. И сега се налага да продължа с нови серии филма.“

*, * *

Акира Куросава ще снима филм по „Крал Лир“ на Шекспир. „Действието ще пренесем в Япония, е заявил Куросава. — Тоширо Мифуне вече ми предостави своята студия. Не зная какво ще се получи от всичко това.“

МЕКСИКО

Дебютът на младия мексикански режисьор Хуан Мануел Торез (учил в Лодзката филмова школа) е филмът „Втората девственост“, получил наградата на Националната киноакадемия и признат от критиката за най-добрия филм на годината. Филмът е посветен на младостта, на нейните търсения и борби. „Моят герой, казва Х. М. Торез, е човек

слаб, неуравновесен, отчаян. В началото той познава само чувството любов, но постепенно към края на филма в него се ражда чувство на ненавист към съществуващия строй към буржоазното общество.“

САЩ

На състоялата се в Лос Анжелос пресконференция известният шведски режисьор Ингмар Бергман, напуснал неотдавна Швеция във връзка с неприятности които имал с данъчните власти, е заявил, че започнал снимането на филма „Змийско яйце“. Действието се развива през 1923г. в Берлин по време на зараждането на нацизма. Голяма част от снимките ще бъдат направени в Берлин и Мюнхен. В бъдещите планове на Бергман е и екранизацията на операта „Веселата вдовица“ на Ф. Лехар.

* * *

Американската суперзвезда Барбара Стрейзанд е основала нова студия. Това съобщение е станало за няколко седмици най-голямата сензация на Холивуд. Първият

Актрисата Пола Ракса изпълнява главната роля в полската музикална кинокомедия „Приключение с песничка“, режисьор — С. Брея.





Кадър от японския филм „Сандакан, дом № 8“, режисьор Кей Кумай

филм в новата студия вече се снима. Това е четвъртата по ред версия на популярния филм „Рождението на една звезда“. Първата е реализирана в 1931, втората в 1937 с участието на Фредерик Марч и Джанет Джейнър, третата в 1959 с Джуди Гарланд и Джеймс Мейсън. Новият филм е замислен като огромно музикално зрелище. Главните роли изпълняват Барбара Стрейзанд и популярният певец Крис Кристофърсън. В един от епизодите ще участвуват около 60 хиляди статисти. Той ще бъде снет на стадиона в Аризона, където Барбара Стрейзанд и Крис Кристофърсън пеят пред 60-хилядна публика.

В последния филм на Орсън Уелс „Другата страна на вятъра“ участва Оя Кодай, артистка, която никой преди това не познава и от която сега мнозина започват да се интересуват. Нейната роля е малка, но с това не се свършва участието ѝ във филма, защото тя е и авторка на сценария. Големият режисьор се запознава преди години със седемнайсетгодишната тогава студентка Оя в Загреб. Тя чната обща работа започва с филма „Морска дълбочина“ с участието на Жана Моро и Лоуренс Харди. (Този филм не е могъл да бъде завършен поради финансови затруднения.) Смята се е, че подобна съдба

очаква и „Другата страна на вятъра“, но благодарение на кредити, получени от Иран, филмът бива завършен. Това е историята на един стареещ режисьор (Джон Хюстън). Говори се, че филмът има до голяма степен автобиографичен характер.

Преди пет години Джейн Фонда се снима в своя последен холивудски филм „Клут“, преди три години във филма „Кулен дом“ (по пиесата на Ибсен), постановка на Джозеф Лоузи и миналата година „Синята птица“, съветско-американска продукция. Сега Джейн Фонда отново се връща в Холивуд. Тя участва в комедията „Дик и Джейн“ на режисьора Джек Смит. Нейн партньор е Джордж Сегал. На 38 години съм, работя филми, които ме интересуват. Щастлива съм, че отново ще играя в комедия. Продължавам да се занимавам с политика. Това е най-краткото досега интервю. Което артистката е давала. Както е известно, Джейн Фонда е основала собствена фирма и първият филм, който ще се снима там, е за един инвалид от войната във Виетнам. Той прави усилия да намери място в живота. Джейн Фонда играе неговата вярна и любима жена



Филип Ноаре и Кристин Паскал в сцена от френския филм „Да започне празникът“

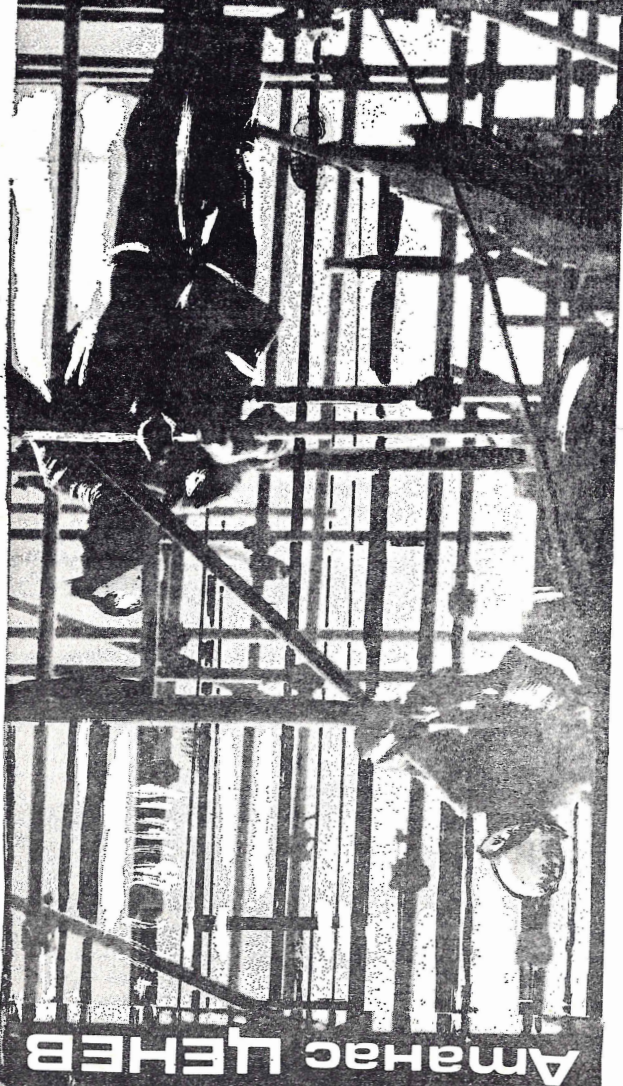
Жюлиет Берто и Ален Делон във филма „Г-н Клайн“, режисьор Джозеф Лоузи. Филмът е представен от Франция на тазгодишния фестивал в Кан и пресъздава епохата на немската окупация





Стефания Сандрели и Ив
Монтан изпълняват главни-
те роли във филма „Полиция
Питон 357“

аһаҥҥо едох



Аманас ЦЕНЕВ

Влакът глухо трополи, скрива се в тунел, измъква се, перилата на дългия мост броят светлините на прозорците.

След отминаването на тунела отварям пак прозореца, оправям разрошената коса, разкопчавам най-горното копче на ризата, почти с удивление поглеждам вратовръзката, издърпвам я и я напъхвам в джоба. По безлюдния коридор се задава сънен продавач, който мрачно тика количка с бонбони, вафли и лимонада. От съседното купе излиза рошав мъж. Разбира се, в количката няма цигари и рошавият ме поглежда умолително. Вдигам рамене — не съм пушач. После се досещам, отварям вратата на моето купе, бъркам в малкото джобче на сакото на спящия Жан Габен, изваждам една пура и я подавам на рошавия. Той гледа пурата безпомощно — навярно за пръв път има работа с такова нещо. Върти я в ръката си, по едно време щраква димящата бензинова запалка. Явно не знае как се пуши пура, та я вземам отново, отхапвам несръчно голямо парче от единия ѝ край и му я подавам. Той решително отхапва другия край на пурата, по очите ми разбира, че е сбъркал, но махва с ръка, запалва и дълбоко и силно дръпва.

Жан Габен се събужда от яростната му кашлица, която ехти в съседното купе. Присядам срещу него, чуда се с какво да отворя лимонадите. Жан Габен сънено пита:

— Наближаваме ли? — взема лимонадите и ги отваря просто така, с пръсти. Опитва, мръщи се, после потупва сложената до него дамаджана и ми смига: — Голяма сватба беше!

Кимвам уморено, с неохота. Ставам и пак отивам при прозореца. Жан Габен с пшкане се надига, застава до мен. Изважда пура, сръчно я пали.

— Сега как ще я караш?

Навлизаме в гара, без влакът да намали скоростта. Шосето върви успоредно с линията, вижда се колона ношни колоездачи — приведени над велосипедите работници, които идват на работа от някое съседно село.

Жан Габен окончателно се е разбърбрал.

— Шефе, да съм на тебе — късам и хвърлям!

Настига ме и изпреварваме колона камиони, които теглят големи платформи: някакъв „Луна-парк“ се пренася от един град в друг. По стените разглобените моторни люлки, лодки, сребрица и паноптикуми живее цял свят от пъстри и безгрижни неща — засмени девойки, летящи птици, шарени цветя.

За миг преминаваме тунела под някакъв подлез, влакът вече е забавил чувствително скоростта. И през прозореца нахлува усилващият се шум на осветената гара, към която приближаваме. . .

Пълна тъмнина и пълна тишина.

Звънът на часовника ме изхвърля от леглото. Докато стигна до ключа на лампата, който е чак до вратата, се спъвам в него, изохквам, паля лампата, Ванчо и Данчо се надигат, сънено промърморват „Добро утро“ и „Добре дошъл“ и търкат учудено очи: с едната си ръка съм прегърнал голямата дамаджана, в която съм се препънал, с другата потърквам удареното коляно.

— С нея ли спа? — протяга се сладко Данчо, личи си, иска му се пак да си легне.

— Как мина сватбата? — пита Ванчо и пуска малкото транзисторче на нощното шкафче, изважда еспандера с четирите пружини и подава единия край на Данчо.

— Мина — отвърщам кратко и прибирам в гардеробчето хвърления на стола официален костюм, бялата риза. — Гълъбовските моми вас чакат.

— Ами-и-и! — хили се Данчо. И неочаквано пуска опънатия еспандер.

Ванчо полита назад, прави кълбо през своето легло и се оказва на съседното, до моето. Гладко изпънато легло, личи си че, никой не е спал на него. Другсва се няколко пъти и ме пита:

— Тоя видя ли го?

— Видях го — отвърщам. — Поправя котлони. В промкомбината.

— Аха! — вика безгрижно Ванчо. И изведнъж прави челна стойка на леглото и от това положение пита: — Кога ще разберам от сватбата?

— Довечера. Хайде!

Тримзта вече сме в коридора, Ванчо и Данчо с юмручни удари предупреждават останалата част от населението, че бригадата е тръгнала на път. От съседната стая изскачат Коста и Стоил. Първият още сресва къдриците си, вторият внимателно крепи мрежичката, сякаш носи рохки яйца.

— Как е? — пита Коста.

— Много здраве! — отвърщам.

— Мерсим! — вика Коста.

— Сашко пак ли е на гости! — питам.

— Имаше дрехи за пране, та ги отнесе — обяснява Коста. — Кога ще разберам от сватбата?

— Довечера — отвърщам кротко. — Хайде!

И тръгваме надолу по стълбището. Към нас се залепва Жан Габен.

— Имаме нов човек — кимвам към него.

Всички посрещат вестта без особено вълнение. Само Коста пита многозначително:

— Откога?

— От снощи — отвърщам многозначително. — Нещо ново?

Трансформаторите още ги няма. Момчилов казал: „На колела са, очакват се всеки момент!“

Вече сме долугри портiera. Подаваме си терлиците, той ни подава обувките.

— Голяма сватба, а! — говори ми Стоил. — Моята видя ли я?

— Не — бързам да кажа.

— Знам я какво ще каже: „Като иска орехи и ракия — да дойде да си вземе!“

— Върви — казвам кратко и тихо.

— Миналия месец бях! — смее се Стоил. — Стига ми!

— На нея може да не ѝ стига.

Стоил няма време да се замисли над думите ми, защото Коста взема оставената на пода мрежичка с ядене, размахва я и вика:

— Ало, младежта, гледайте тук! Няма столове, няма лавка! Петдесет стотинки харч на ден! Десет години по петдесет стотинки на ден! Колко прави?

Стоил едва си взема мрежичката. А аз казвам:

— Стига! Кой къде — ние се хилим!

— Какво ни е, че да не се хилим? — чуди се Коста.

Излизаме. Още е здрач, лампите светят бледо, прозорците светват един след друг.

— Ей, ама и сестра ти! — поклаща глава Стоил. — Един фъстък беше!... Какво се чудя и аз — откога сме излезли от Гълъбаво! Ей кога минаха десет години

— Точно десет години — уверява го Коста.

Излизаме на малкия площад. Автобусите боботят и изпълват здрачината с облаци дим. Както винаги, идваме точно навреме: шофьорите тъкмо започват да натискат предупредително клаксоните. Качваме се в нашия автобус, сядаме до прозореца, изтривам с длан изпотеното стъкло.

Отсреща, в дъното на площада, пъстрейт платнищата на две стрелбища, сънени мъже опъват въжета, забиват колчета.

Коста сяда до мен.

— Нещо махмурлук, а?

— Още снощи ми мина — отвърщам, без да погледна Коста.

Автобусът тръгва.

Извърщам се към Коста.

— Значи, тъй казва Момчилов. . . А Митев какво казва?

Всички се наместват удобно на седалките, за да си доспят по пътя. Коста прави същото. И вече със затворени очи казва:

— Същото. . . — Млясва сладко. — Началниците винаги проявяват пълно единодушие по въпроса! Лека нощ!

Изтривам още веднъж с длан запотеното стъкло. . .

...Адвокатът, някъде към петдесетте, обикновен човек с обикновен глас, четеше: „... Женени сме от дванадесет години. В началото живеехме добре, уважението към мен ме караше да понасям несподобите на продължителната раздяла, която понякога траеше по няколко месеца. Но постепенно започна да настъпва охлаждане. Защото годините, уви, минаваха, а в нашия семеен живот не настъпваше никаква положителна промяна. Моят съпруг пътуваше от обект на обект, от строеж на строеж, характерът на работата му не му позволяваше да си идва често. А може би и самият той не е искал. . .“

— Вярно ли е?

Бях се загледал в моята жена Елена, която беше застанала до четящия адвокат, от време на време погледите ни се срещаха и в нейните очи не откривах омраза, ненавист, лъжа, презрение или каквото може да се открие в едни очи на ищец. Изобщо очите ѝ бяха очи на човек, който казва истината, само че с устата на друг.

— Вярно ли е? — повтори съдията.

— Кое — попитах сепнато. — За честото идване?

— За желанието ви да си идвате често.

— Вярно е — кимнах успокоено. И пак погледнах Елена. Не открих в очите ѝ възмущение или одобрение.

— Моля да се впише в протокола! — каза адвокатът.

— Пишете — кимна съдията към машинописката. — Не е имал желание да се връща по-често при семейството си.

Адвокатът кимна — беше доволен от записаното — и продължи да чете: „... Така вървеше нашият живот. Докато дойде денят, в който научих най-неприятното, най-обидното: моят съпруг имал връзка с някаква жена там на строежа. . .“

— Вярно ли е?

— Вярно е — кимнах.

— Пишете — кимна съдията към машинописката. — Той имаше. . .

— И сега имам! — побързах да го поправа.

— Той има връзка с една жена на строежа — продиктува съдията. И както и преди, все ме гледаше някак учудено.

Адвокатът пак кимна доволен и продължи да чете:

„... Тогава аз реших да направя тая категорична стъпка към разрешаване на. . .“

Автобусът рязко спира на осветеното само от една лампа площадче на съседното село. Качва се само един пътник. Сашо. Сънен, вдигнал яката на якето, примъква се на седалката пред мен, слага пълния сак между краката си, ухилва ми се и пита тихо:

— Видя ли нашите? . . — И се чуди, че поклащам отрицателно глава. — Че как да не дойдат на сватбата?

— Може и да са били — шепна. — Голям народ беше.

Сашо въздъхва:

— Женят се хората! . . — И изведнъж казва загрижено: — Днес моята ще ти направи официално посещение!

Поглеждам го изпод вежди.

— Да не сте я загазили нещо?

— Ами! — върти глава Сашо. — Ще дойде да ми иска ръката! — Пак се усмихва, обляга се, притваря очи. И въздъхва: — Женят се хората!

Слизаме на площадчето пред дирекцията. В същото време запъхтеният работнически влак изспива няколкостотин души, които живеят в съседните селища. Виждам почти веднага Мария и Антон. А откъм дългите редици временни жилища се задават младоженците Ангелина и Марин.

Мария ме хваща подръка и пита:

— Хубава ли беше булката?

— Много.

Потъваме в неизброимата върволица, която прекосява железопътната линия в направление към обсерваторията със светлини строеж.

Пресичаме линията. В краката ми бие бялата свистяща пара на локомотива.

. . . И само миг трае видението: жена ми Елена скача от последното стъпало на вагона, втурва се, наоколо е светло, много светло, тя тича с разперени ръце, лицето ѝ е неясно, не може да се разбере, плаче ли, или се смее. . .

Антон ме побутва с лакът.

— Искат двама души за състезание в Девня.

— Стар номер — кимвам. — Някъде като закъсат с монтажа, и веднага организират състезание за най-добър еди-какъв си и си оправят работата. Никаво ходене! Сега, в най-напеченото. . .

— Мислех да пратим младоженците — казва Антон. — Нещо като сватбено пътешествие.

Мария добавя:

— И без това медения месец го изкараха без почивен ден.

— В какъв смисъл? — многозначително и високо пита Коста. И трябва да прегърне Мария, за да я обезоръжи.

— Кой ги е бил по главата да се женят на пусков обект! — забелязвам аз.

— Що бе! — смее се Антон. — И ние се женихме на пусков обект — и какво ни е?

— Нищо? — отбелязва Коста. И продължава да държи Мария. — На пръв поглед нищо!

Протягам ръка към прозорчето на фургона, в който раздават назначенията за деня — и една тънка моминска ръка ми подава картон и невидимото момиче високо произнася:

— Почвате инсталацията на новия стол!

След кратко стъписване извиквам:

— Моля?

— Почвате, казвам, електрическата инсталация на новия стол! — повтаря невидимото момиче.

Поглеждам картон и го напъхвам обратно в моминската ръка.

— Има грешка!

— Няма! — изпищява отвътре момичето. — Митев нареди!

Натиквам отново картон заедно с ръката навътре в прозорчето.

— Митев сигурно е забравил кой разряд сме. Сега ще се оправим.

Извърщам се. И срещам погледите на моите хора. Недоумение, объркване. . .

Антон се обаждат:

— Сигурно трансформаторите още ги няма и Митев е решил. . .

Най-смутен от всички е Жан Габен.

— Митев не може да реши сам! — казвам високо и ядосано. Тръгвам към главния корпус, бригадата тръгва след мен. — Митев първо трябва да ни попита, и после. . .

— И като те попита, какво ще кажеш? — любопитствува Коста.

Извърщам глава, поглеждам го.

— Ще му кажа, че ние сме хора специалисти, квалифицирана работническа класа, че държавата ни плаща, за да монтираме трансформатори, а не да завиваме крушки в новия стол! . . . Ако те попита теб, друго ли ще му кажеш?

— Същото — казва Коста.

Усещам погледа на Антон.

— Сигурно е решил — казва неуверено Антон, — докато дойдат трансформаторите, да не стоим със скръстени ръце. . .

— За трансформаторите отговаря известният Момчилов — казвам мрачно. — Значи, могат да не дойдат и след месец!

— Значи, един месец така! — весело обобщава Ванчо и скръства ръце.

— Знаеш ли на това какво му викат на Запад? — любопитствува Коста.

— Ние сме на Изток — натъртвам аз.

Наближаваме главния корпус.

Срещам очите на Мария.

— Ще скочат срещу нас — казва тихо тя.

— Нека! — отвърщам. — Нека нас обвинят! Чуваш ли го Момчилов! Всичко е на колене, всичко се вози в момента! Голямо извозване пада! Момчилов извозва Митев, Митев извозва нас. . .

— Ти какво искаш — поглежда ме Антон. — Обратното?

— Обратното — кавам натъртено.

Минаваме край големия хаспел. Само кимвам на Венета, а тя ми се усмихва с добрата си усмивка. Споглеждаме се с Жан Габен. Той слага пръст на устата си — както сме се уговорили, гроб е, никой нищо няма да узнае! . . .

Пред входа на помещението Станко Лудия все така разчиства, премества.

— Здравсти-и-и! — напевно подвиква той.

— Хайде, кога ще садим тикви? — подкача го Коста.

— Цветя, цветя ще садим! — смее се Станко Лудия. — И дръвче ще посадим!

Влизаме в помещението — една сумрачна зала, която временно сме подредили за наши нужди. Мария изважда един пакет от чантата си, разгъва го — и двете с Ангелина застилат масата с изпрана бяла покривка, слагат завеските на аптекката. На един от тезгяхите, на която сме подредили материалите и инструментите, са наредени пластмасовите каски — сини, зелени, бели, червени. Заставам до масата, искам да оправърховете на пръстите си на покривката и ги отдръпвам като опарени от белотата. Придръпвам един вестник под ръцете си. И в неловката тишина гледам как всеки се мъчи да изглежда зает с нещо . . . Вано се мъчи да завърже бялото парче от тензух, който ни дават за чистене на ръцете, както Жан Габен си е вързал пъстрата кърпа и я е пхнал в широко разтворената яка на ризата; Данчо си остри молива на шмиргела; Стоил все още държи мрежичката в ръка и се чуди какво да предприеме; Антон и Коста вземат каските си — Коста говори тихо: „За какво ми е, нали днес няма. . .“

Антон нарушава тишината.

— Тъкмо сега, в най-напеченото, ще дадем хубав пример . . .

Влизам в тон с мрачната му ирония.

— Откакто се помним — все даваме пример! На кого? На свестните? Те и без да им даваш пример, си гледат работата. На калпавите? На тях им трябва не пример, а съд, да кажем. Да имаш нещо против?

— Имам — казва Антон. — Много си прав и много си справедлив. Само едно не ми е ясно — защо си търпял толкова години?

Срещам изумения поглед на Жан Габен: горкия, сигурно е очаквал да попадне сред рози и песни, а то . . .

— И аз се чудя, защо съм търпял. Може сега да ми е дошъл Видовден! Друго?

— Момчилов — обажда се Стоил.

— Какво Момчилов?

— Нищо — свива рамене Стоил. — Откакто сме тука — все Момчилов ни е в устата.

И какво?

— Друг?

— Може ли? — неуверено пита Жан Габен. — Аз съм отскоро. . .обаче. . .нали всеки има мнение. . .Та питам: днес, хайде, това-онова, ще се развива, ще се обясним. . .Обаче, ако се реши, че сме прави? Тррас по надницата, така ли . . .Както кажете, аз съм плътнo до вас, обаче. . . — И пак повтаря онова посичащо движение, свързано с надницата.

— Друг?

Тишина.

— Май нашият малък, но сплотен колектив скоро ще остане само малък — обаждам се аз.

— Много бързаш — мрачно ме поглежда Антон. — И много викаш.

— Нарочно — отвърщам. — Толкова години сме карали мирно и тихо — сега нека се поразвикаме. Друг?

Сашо приближава към масата, оставя на нея няколко електрода. Трие съсредоточено ръцете, поглежда ме.

— Бате. . . има ли нещо опасно?

— Не знам — свива рамене, — за пръв път ми е. . . — Оглеждам всички. — Последно, ще се бием ли, или ще се предаваме?

— Поне да знаехме с кого ще се бием! — обажда се Мария.

— Неизвестно е! — свива рамене Коста.

— Известно е — обажда се мрачно Антон. — С Момчилов. Само че него го няма. И ще излезе, че няма с кого да се бием.

— Има — казвам аз.

И тръгвам към вратата. Когато минавам край Жан Габен, той ме поглежда с мрачно удивление.

— Здравсти! — И вече съм отворил вратата, когато го чувам да казва: — Не мога ли да остана на особено мнение? . . .

Към централната зала води дълг, ветровит коридор, от двете му страни зеят отворите на бъдещи прозорци и врати. . .

. . . Ръцете ми лежах спокойнo на излъскания парапет.

— Моля да бъде разпитан свидетелят Иван Друмев! — казва адвокатът на Елена.

Съдията нареди — и в малката зала влезе Жан Габен. Мина край мен, незабелязано ми смигна. И застана пред съдията. Той поиска от него да казва истината и само истината. И после го запита:

— Знаете ли Жеков да е имал интимна връзка с някоя жена на строежа?

— Има — уверено каза Жан Габен. — Да кажа ли името?

— Не — каза съдията. — Какво работи?

— Нищо особено — машинистка на големия хаспел. — Усмива се. — Чудна работа: другарката Жекова, личи си, интелигентна, симпатична, с полувисше, доколкото знам, образование, сега следва задочно висше — а той се хванал с една там. . .

— Известно ли ви е в какво се изразява връзката им?

— Ами. . . виждат се денем, вечер. . . То при нас е една дива скука — в ресторанта или на телевизия, друго няма. . .

— Само от скука ли се виждат?

— Не знам — усмива се двусмислено Жан Габен. — Както се казва — не съм им светил.

— Благодаря, свободен сте — кимна съдията.

Жан Габен мина пак покрай мен, пак ми смигна незабелязано.

И тогава Елена каза спокойно:

— Тоя лъже!

— Пардон! — обиди се Жан Габен.

— Моля, без квалификации! — с безстрастен глас каза съдията. — Следващият свидетел!

— Моля да бъде разпитан свидетелят Милан Христов — каза адвокатът.

В малката зала влезе Милан Христов. Кимна ми свободно, без притеснение, после кимна по същия начин и на Елена. След взаимните уверения да се казва истината и само истината съдията попита свидетеля:

— Откога познавате Жеков?

— От дете — отвърна свидетелят.

— Прескочете детството, по това време, общо взето, всички сме невинни. . . Откога работите заедно?

— Десет години. Заедно тръгнахме по строежите, строихме Марица-изток 1, Марица-изток 2, ТЕЦ-Русе. . .

— Жеков ви е бил бригадир. Като какъв го познавате?

— Ами. . . добър човек, добър приятел, отличен производственик. . . Като бригадир грижеше се за нас, защитаваше ни. Ето, сега има при него две момчета. Свършиха гимназия, почнаха да се мотаят из село, да вършат дребни хулиганства. И бащите им взеха, че ги пратиха при него. Изобщо, добър бригадир беше. . .

— Аз и сега съм бригадир — обадих се ясно и високо. И гледах съдията.

— Ясно — усмивна се съдията. — Друго?

— Едно му е лошото — с добри очи каза свидетелят. — Много гони! Само вика: „Хайде! Хайде!“

— Ясно — прекъсна го съдията. — Къде виждате причината за разрива в семейството му?

— Той си е виновен — искрено каза свидетелят. И даже се извърна и ме погледна със съжаление. — По цели месеци не се сещаше за дома, за семейството. . .

Съдията се усмивна:

— Има такова предаване по телевизията — „За дома, за семейството“.

— Гледал съм го — кимна свидетелят. — Харесва ми, проблемно предаване.

— Е защо според вас не се е сещал за дома и за семейството? Пускови срокове? Грижи за бригадата?

— Ами, грижи! — засмя се свидетелят. — Бригадата няма грешка, кой къде — ние първи! Земята сме, от половин дума се разбираме. . .

— Много бъркате времената — забеляза съдията. — Говорите ту в минало, ту в сегашно време. . .

— Виноват! — усмивна се извинително свидетелят.

— За какво?

Свидателят объркано сви рамене. А аз гледах Елена. Тя ми се усмивна — малко тъжно, малко приятелски.

— Като няма грешка бригадата ви, като сте били все земляци и все приятели, вие защо напуснахте?

— Десет години по строежите — стига толкова! — каза свидетелят. — Все далеч от къщи, от децата — не е живот това!

— А кое е живот?

Свидателят се усмивна, кимна към Елена.

— Попитайте я, защо още нямат деца. Все чакат да се съберат!

— Последен въпрос. . . — Съдията погледна Елена, после — мен. — Защо чак сега решихте, че това не е живот?

— Идва един такъв момент — сви рамене свидетелят. Кимна към мен. — И при него ще дойде.

— Явно по-късно — обади се съдията.

— Зависи от човека.

— Разбира се, че зависи от човека — кимна съдията.

— А ако всички решат, че им е дошъл моментът, и се приберат в къщи?

— Няма страшно. Едни се прибират, други тръгват. Няма да останат без хора строежите.

— Слава богу — кимна съдията. Погледна ме. — Искате нещо да кажете?

— Слава богу — казах аз.

Съдията се усмихна и каза на свидетеля:

— Благодаря ви, свободен сте!

Милан Христов тръгна. Спря при мен. Попита тихо:

— Как си?

— По-добре от тебе — отвърнах.

Той кимна. След миг попита:

— Още ли държите леглото ми празно?

— Още — казах аз.

— Като на умрял човек — усмихна се той и пак поклати глава. Пое дъх. — А малкият ми син още ми вика „чичо“ . . .

Гледах Елена и видях в очите ѝ неочаквана уплаха. . .

Чиновничката ме поглежда сепнато — сигурно съм отворил вратата по-шумно и рязко. Кимам към бюрото на Митев. Тя свива рамене.

— Май отиде към новия стол. . .

Прекосявам огромната зала, в която се монтират турбините. Едва се провирам сред безпорядъка от немонтирани още детайли на турбината, кабели на електрожени, железария, бутилки с кислород.

Митев стои до един бетонен фундамент, който грозно стърчи две педи над земята, и маха ръце и вика на двама работници:

— Няма нищо да пипате!

Някакъв инженер се опъва:

— Гледай каква грозотия! Проектантски глупости!

— Ако! — вика Митев. — В сроковете не е предвидено да оправяме проектантски глупости! Край! . . . — Вижда ме, разперва ръце. — О-о, земяло, върна ли се! Мина ли край нас?

— Минах — казвам. — Светеше.

— Ще свети, какво ще прави! — казва Митев и махва с ръка — Хайде към стола. Твоите отидоха ли?

— Не — казвам. — Моите няма да ходят.

— Защо бе? — засмива се Митев и подритва грозния фундамент. — Гледай, направено вече, а те искат да го. . . — Поглежда ме, навярно чак сега му правят впечатление думите ми. — Как така, няма да отидат?

— Така — отвръщам. — Решихме.

— О-о! — гледа ме учудено Митев. — И какво решихте?

— Да не завиваме крушки.

— Какво, какво? — надвиква шума в залата Митев. Смехът изчезва от очите му. —

Ей, откъде ти дойде това. . . това — И лицето му изразява крайно изумление.

— Откъде ли. . . — Тръгвам. Митев — до мен. — Както си я карах — ей тъй, ден да мине, друг да дойде, — изведнъж се досетих, че съм голям дивак. Десет години вече се мотаем по строежите, бачкам от тъмно до тъмно, бял ден не съм видял, съревнования обявявам, увеличав трудовите маси, изпълнявам партийни и човешки поръчения! А в същото това време един друг българин записва на майната си два трансформатора! И сигурно ще ги докара десетина дни преди пуска! И пак ще шурмуваме! И после ще се мъкнем като парцали! . . . Спирам, поемам дъх. — Няма го майстора! Стига колективна отговорност! Не желая повече да се крият зад гърба ми и оттам да викат ура!

Митев ме гледа изумен.

— Луд! . . . — едва успява да каже. И понеже сигурно не може да осъзнае всичко, изведнъж ме пита: — Мина ли ти?

Тоя път в моите очи има изумление. Но като срещам неразбирация му поглед, само казвам:

— Не. Тоя път ще ме държи много дълго.

— Добре, добре — изведнъж се съгласява Митев. Хваща ме подръка, повежда ме. — Днес няма да работите. Вижте там, съберете се в помещението. . .

— Защо, да не се разчуе ли?

Митев избухва:

— Какво искаш — да съобщим по радиоуредбата ли?

— Виж, за това не се бях сетил — кимвам одобрително.

— Какво му става на тоя бе! — гледа ме изумен Митев. — Слушай, земльо, много ти стана.

— Вярно — казвам, — много ми стана.

Митев мисли, че намерявам за другото, затова неочаквано и съчувствено въздъхва:

— Какво да се прави. . . И Милан, а! Свидетел! Срещу теб! Толкова години хляб му даваш — и сега. . . — Вместо благодарност вижда в очите ми изненада. — Призовката. Забривил си я на нощното шкафче на тръгване.

— Може — казвам след малко. — Сменях дрехите. Веднъж в годината и аз да облека новия костюм. . . Защо се правите, че не знаете?

— Ти ни залъга с тая сватба уж. . . — гледа ме тъжно Митев. — Значи, не си искал да знаем. — Потупва ме. — Хайде, приберете се в помещението, правете, каквото искате. . . А пък аз ще тичам да оправям бакините с тия трансформатори!

И бърза да излезе, за да не го настигне гласът ми или пък самият аз.

— Митев!

Той с неохота спира.

— Откъде разбра за свидетеля?

— Снощи звъннах у дома. . .

И тръгва.

— Митев!

Той само махва с ръка. И се скрива зад турбината.

Стоя миг неподвижен, чужда се какво да правя, накъде да тръгна. . . Вземам решение. И тръгвам. Със свити устни.

5

Минавам край нашето помещение. Правя движение да вляза. И се отказвам. Излизам навън.

— Здравсти-и! — казва напевно Станко Лудия. И ми прави знак да му помогна да премести една тръба.

— Бързам — казвам му аз и искам да отмина.

А той ме хваща и ме пита:

— Чакай, ти откъде беше?

— Сто пъти си ме питал — малко припряно му отвърщам.

— Нарочно-о! — смее се той. — Да не забравяш откъде си! Щото аз скоро ще забравя! — Сочи нанякъде. — Ей тука някъде беше — ама къде точно. . . Ей там май беше къщата, по-нататък — плевника. . . Малко насам — голямата круша. . .

Оставям го да мърмори след мен. И тръгвам към Венета. Тя ме вижда, усмихва се с обратата си усмивка.

И изведнъж променям посоката. Усещам с гърба си учудения ѝ поглед.

Глутница побеснели самосвали ме прогонват от пътя. Няколко трудовачета търкалят празни варели, които гърмят ужасно. . .

. . . В малката зала беше много тихо. Съдията каза:

— Вие ще кажете ли нещо?

Кимнах, прибрах ръцете си, пак ги сложих на парапета. И заговорих тихо, сякаш се вслушвах в гласа си:

— Преди малко говори един свидетел, който все бъркаше времената. . . Искан да протестирам, че е допуснат. . . Но не знам закона, сигурно не е забранено да бъдат свидетели такива хора. . .

— Какви? — попита съдията.

— Такива. . . — изведнъж се оплетох аз.

— Нещо да е излъгал? — помогна ми съдията.

— Не — казах аз. И изведнъж разбрах колко съм безпомощен в опита си за обвинение.

Съдията изчака още малко. И тогава каза:

— Друго?. . . Това ли е всичко?. . . — Кимнах. Той се учуди: — За себе си няма ли да кажете нещо?

— Не — казах тихо.

Съдията се обърна към моята жена Елена. И адвокатът избърза да каже:

— И ние нямаме какво повече!

— Добре — кимна съдията. — И аз нямам какво повече.

Гледах моята жена Елена. И навярно тая малка и задушна съдебна зала не е виждала по-смутени и усмихващи се в смущението си мъж и жена. . .

Вратата траква. Секретарката на Момчилов излиза от стаята си и ме гледа учудено как стоя облегнат на стената със скръстени ръце и преплетени крака и чакам.

— Нали ти казах — няма го другаря Момчилов!

— Нищо — казвам, — ще почакам.

Момичето свива рамене и отминава.

Над мен радиоточката излъчва весела забавна музика.

Минава един мъж с чиста, синя престилка и ме пита:

— Какво става?

И аз отвърщам:

— Няма ги двата трансформатора, чакам Момчилов за малко обяснение.

— Тук ли е? — пита мъжът със синята престилка.

— Няма го.

— Ще има да чакаш — поклаща глава мъжът и отминава.

Секретарката на Момчилов се връща отнякъде с пластмасова чашка с кафе в ръка. Явно ме жали и затова издава тайната.

— Другарят Момчилов изобщо няма да идва до края на седмицата!

— Да не би случайно да е отишъл да си подава оставката? — интересувам се аз.

— Случайно не! — отвърща момичето и ми подава да пийна кафе.

— Как я караш с тоя човек? — гледам я със съжаление.

— Какво му е на човека! — равнодушно отвърща секретарката и също ме гледа със съжаление. — А?

Не отговарям на въпроса ѝ и тя се прибира в стаята си. А аз оставам да вися в коридора със скръстени ръце и крака.

Над мен радиоточката изпълнява лека музика, пред мен минават забързани хора, строежът живее своя живот и в тоя мрачен, неизменен коридор. . . Много силно гърми радиоточката над мен, затова се премествам малко встрани. . . И неволно съм застанал пред съседната врата. По коридора се задава друг мъж със синя, чиста престилка, върви бавно, уверен в себе си и в това, което прави, отваря вратата, преди да влезе, вижда ме, мисли, че чакам него, пита ме какво искам, аз започвам да му обяснявам, той кима разбиращо, после свива рамене, потупва ме по рамото и се прибира в стаята си.

Хрумва ми нещо, става ми изведнъж весело. Премествам се пред съседната врата.

След малко оттам изскача млад мъж. Преди да започна да му обяснявам, само почуква по часовника си, за да ми покаже колко много бърза — и изчезва.

Премествам се пред съседната врата.

Минават познати, виждат ме, че чакам, подават ми вестник да чета, докато чакам.

Оставам пак сам. Поглеждам към дъното на коридора: още много врати има, много затворени врати по тоя дълъг коридор. . .

. . . Вървахме с моята жена Елена по безлюдния дълъг коридор на съда, стъпките ни отекваха като ехо. Настигна ни съдията, тръгна между нас.

— Закон! — вдигна рамене той, сякаш искаше да извини закона пред нас. — Не решава развод по взаимна невинност! . . . — Помъчи се да ни се усмихне бодро. — Помислете си още!

И отмина.

— Много здраве от Мария — казах тихо. — Ангелина и Марин се ожениха. . . Излягах ги, че уж идвам да женя сестрата. . . Много добър беше адвокатът: говори така, сякаш е спал до нас през тия десет години. . .

Елена кимна, усмихна се.

— Онова, за оная жена там. . . вярно ли е?

— Ела да провериш — казах тихо. — Ела за ден-два. . . моля те. . .

— По-рано аз се молах за същото — усмихна се моята жена Елена, — сега — ти. . .

Пое дъх, притвори очи.

— Откога правиш така? — попитах я аз.

— Как? — учуди се тя.

— Така — като ти дотегнее нещо, и си притваряш очите. . .

6

Спирам пред вратата на началника на строителството, посягам да отворя.

И в същия момент вратата се отваря широко — сигурно е завършило някакво съвещание, защото излиза цяла рота съвещавали се. Между тях е началникът. Вижда ме.

— Здравсти! Как е?

— Нормално — казвам. — Борим се.

— С кого? — смее се началникът, хваща ме подръка, повежда ме със себе си. — Симпериализма?

— С Момчилов — казвам натъртено.

— Момчилов го няма — разсеяно казва началникът.

— И трансформаторите ги няма! — казвам аз. — И ние решихме. . .

— Добре, добре — пуска ме началникът, защото друг от другата страна му сочи часовника си и му говори: „Делегацията! . . .“ — После ще видим. . .

Цялата рота отминава.

И аз оставам сам в коридора.

Край мен минават хора, пред „Личен състав“ се струпват няколко момчета—сигурно идват сега на работа на строежа; притичват възрастен мъж и едно момче, ръката на мъжа е разкъравена, момчето държи увитата около ръката бяла кърпа, която вече е почервеняла и гледа ужасено мъжа, който мърмори: „Заплес, нали ти казах да държиш хубаво“. минават две миничиновнички, пушат си спокойно и си говорят свои си неща. . .

— Бате!

Сашо ме дърпа за ръката и се оглежда.

— Какво стана?

— Нишо — казвам.

— Бате, ела — настоява Сашо.

— Къде? — питам аз, а все гледам празния коридор.

— При нас. Всички са там и. . .

— Да не е дошла даскалицата да ти иска ръката?

— Не, не! Казаха да дойдеш, защото ставало нещо странно!

— Какво? — сепнато го поглеждам.

— Странно! — повтаря Сашо.

Оглеждам се: коридорът е безлюден, всички врати са затворени, . . .

Прекосяваме направо през изкопи, покрай купища материали, бягаме от самосвалите.

Сашо почти крещи:

— Коста и Антон се скараха! Коста вика, че трябва да държим фронта, а пък Антон вика, че било антипартийно. . . Бате, не те ли е малко шубе? . . . Шото мене малко ме е. . . така. . . Нали, уж все челници, това-онова, грамоти, знамена, екскурзии до Рилския манастир и обратно. . . ние викаме ура и на нас викат ура. . . и сега изведнъж. . . а? . . . И си викам: „Къде бе, Саше? Кой си ти бе! Дребосък! Мушмула! Момчилов ако рече. . .

— Няма го Момчилов — прекъсвам го аз.

— Ще се върне! — върти глава Сашо.

— Нека се върне! — заканвам се аз. — Знаеш ли какво ще му се случи, ако му се опънат стотина като нас!

Сашо за миг се поизпъчва. А след малко пита:

— А на обед ще ходим ли?

— Ще ходим — успокоявам го, разочарован от това, че не е усетил силата на словото ми.

Пред нашето помещение Станко Лудия продължава да шета. Жан Габен се е хванал да му помага. Когато минаваме покрай тях, той ми казва:

— Ей, шефе, затова ли дойдох — от старите хора по голяма ракия да изкрънквам!

— А-а, за малка се разбрахме! — укорява го Станко Лудия.

В помещението владее странна тишина. Цялата бригада е насядала и ме гледа.

— Какво? — питам учудено.

— Нищо! — казва високо Коста. — Никой не ни обръща внимание! Ходя аз със скръстени ръце насам-натам — и абсолютно никакъв ефект!

— Голяма веселия! — мрачно добавя Антон. — Цяла бригада не работи—и на никого не му прави впечатление!

— Къде е Стоил? — питам.

— Тук! — Коста сочи мрежичката с яденето, сложена на тезгяха за инструментите. — Отиде до лавката.

— И Данчо ли отиде до лавката? — питам.

Ванчо кима.

Още съм до вратата. Тя се открехва леко зад мен, Митев подава глава през пролуката, усмихва се — всички сме в помещението — и ми казва заговорнически:

— Момчетата от школата пристигат довечера! Звънях! Тръгнаха са! Нали искаше са само едно?

Кимвам. Той кимва и затваря вратата.

Сядам на близкия стол. И казвам:

— И на мен никой не ми обръна внимание. . . Нищо, ще ни обърнат и още как! . . . — И добавям тихо: — Призовката!

В сички ме гладат учудени.

— Който я е взел, да ми я даде. Искат ми я от „Личен състав“. Иначе ще ми пишат неплатен отпуск. . .

Срещам очите на Мария, усмихвам ѝ се. Ванчо идва при мен, подава ми листчето, аз грижливо и дълго го съгвам и прибирам в джобчето на якето.

— Ще се задушим тука! — скача Антон. — Един прозорец няма.

Коста се изправя, протяга се.

— Оох, схванах се! Кога е стоял Коста половин ден! Ужас! Шефе, мислих, че ще се получи нещо по-грандиозно—сирена, милиция, митинг, изгаряне чучелото на Момчилов! . . . А то . . . Нищо не се получава. . .

— Получава се — мрачно се обаждат Мария. — Митев минава всеки пет минути да проверява. . . И аз като Коста мислех, че ще заври и ще закипи, а пък. . . взе да ме хваща страх. . . Сякаш стоим пред някаква врата, удряме с юмруци — а оттатък няма никой. . . Не може Митев да не е казал в партийния комитет на началника. . .

— Не е казал — отвръщам. — За Митев е важно да не се вдигне шум.

— Може и за други някой да е важно същото! — казва Коста.

— Да проверим! . . . — Ставам. — И стига сте ме гледали жално-милно, нищо ми няма, на всеки се случва да излъже уж за добро. . .

— Никой не те жали. . . — започва Антон.

Мария го побутва и той млъква.

Тръгвам към вратата.

— Къде? — подвиква Коста.

— Сутринта Митев ми подхвърли една идея. . . — мърморя аз.

7

И миг преди да отворя вратата, някой друг я отваря отвън. И в помещението началникът на строителството въвежда някаква чуждестранна делегация. Виетнамци. Вежливи, усмихнати хора. Началникът говори, преводачката превежда:

— В пълната си мощност централата ще бъде най-мощната на нашия полуостров! Изгодата от близостта на каменовъгления басейн. . . — спира срещу мен, сочи ме. — А това е бригадата на наши изтъкнати монтажници. . . бригадирът Добрин Жеков. . . с него сме построили три ТЕЦ-а. — Смига ми. — Борец срещу империализма. Не превеждай — подсеща преводачката, но тя вече е превела.

Гостите с охота и уважение ми подават ръка, после се здрависват с бригадата. Началникът предупреждава преводачката:

— Не превеждай. . . — И ме срълка гневно и незабелязано за гостите. — Вие какво сте се събрали тука по никое време, а?

— Стоим — казвам.

— Стойте! — поклаща глава началникът и се усмихва на гостите. И казва на преводачката: — Кажете на гостите, че в момента бригадата е в обедна почивка. . . Поглежда часовника си: голяма лъжа, кой ли ще повярва. . . Но гостите все така вежливо и усмихнато кимат. И той през зъби процежда: — Стойте, значи. . . И защо стоите?

— Няма ги трансформаторите — казвам аз.

— И Момчилов го няма — кима началникът. — Голям резил!

— За Момчилов ли? — любопитствува Коста.

Началникът го поглежда мрачно, но в следващия миг трябва да се усмихне, защото един от гостите е казал нещо на преводачката — и тя казва на началника:

— Гостите молят другарят Жеков да им разкаже каква е структурата на един работен ден в тяхната бригада. И едновременно се извиняват, че отнемат на българските другари от обедната им почивка. . .

— Нищо, нищо — усмихва се началникът. — Само че по-късно. Кажете на гостите, че ще поканим специално другаря Жеков при мен и там той ще разкаже. . . — Той започва да пристъпва към вратата, гостите тръгват след него, като се ръкуват усмихнати с бригадата. При вратата началникът предупреждава преводачката: — Не превеждайте. . . — И ми кимва: — Обади ми се после. Ще ти дам аз една обедна почивка!

И делегацията излиза.

Аз стоя в средата на помещението и се чудя, да се смея ли, или да плача. Коста започва да се смее и вика:

— Мамичко, голям цирк! Как ни улучиха!

Антон още не може да излезе от вцепенението.

— Ами ако бяха разбрали?

— Не бой се — смее се Коста. — Началникът не разбра, че те ли!

И смехът бавно утихва.

Срещам погледа на Мария. Отивам при нея, гледам я как докосва с пръст всяко винче от купчинката на масата, отделя го настрана.

— Сякаш чистиш ориз — казвам тихо.

— Може да ми се е приискало да чистя — отвръща ми Мария. Въздъхва и прошепва: — Мислех, днеска празник ще правим. . . нощес не съм спала, ших й нова рокля. . .

— Спокойно — казвам, — до следобед ще я оправим.

При мен идва Ангелина. Гледа ме почти уплашено.

— Виждам както ти е на главата. . . обаче. . . утре ще разпределят новия блок. . . Ако искаш да се обадиш. . .

Гледам я в очите тая кротка Ангелина и ѝ казвам:

— Ще се обадя. Върви успокой младоженеца.

И пак настъпва тишина. А до мен Мария брои едно по едно винчетата и говори тихо.

— Лоша работа. . . Отидем си за ден-два и после цял месец не можем да се оправим. . .

— Не цял месец — цял живот не можем да се оправим — казвам аз на Мария.
 Вратата тихо скръзва. Митев пак вмъква главата си. Оглежда ни. И казва набързо:
 — Момчилов още го няма!
 И бърза да затвори вратата отвън.
 Тръгвам и аз към вратата.
 — Следва какво? — пита Коста.
 — Ще обясня на делегацията микроструктурата на работния ден — обяснявам пътъм.
 И пак ме изпреварват при отварянето на вратата. Влиза едър, запъхтян мъж.
 — Разгеле! — възкликва Коста. — Шефът на столовете идва да ни съобщи, че ни лишават от обед!
 — Браво бе! — удивлява се едрият шеф на столовете. — Кой е бригадирът?
 — Аз — казвам.
 — Браво бе! — размахва той ръката пред лицето ми. — Голямо мотане бе! Обед стана — а в стола работят само двама! Много сте важни! Не щете да си цапате ръцете с дребни работи, тъй ли! Знаете ли какво заслужавате?
 — Знаем — казвам тихо.
 — Като знаете, защо стоите?
 — Стоим, защото знаем! — окончателно го обърква Коста.
 А аз вече съм навън. Зад мен шефът на столовете се разправя с Коста:
 — Мале какъв народ сте вие бе! Вие сте за пребиване бе!
 — Други са за пребиване! — вика Коста.
 Станко Лудия ме вижда. И напевно говори:
 — Казвал ли съм ти, защо ми викат Станко Лудия? . . . Щото, като щяха да почват, аз им виках: „Вие сте луди бе! Знаете ли колко жито дава един декар от тая земя!“ А те ми викат: „Ти си луд! Знаеш ли колко струва един километър жп линия!“ Това е — аз излязох лудия, те — умните! . . .
 Спрял съм, гледам Венета.
 И пак тръгвам в друга посока.
 Жан Габен е тръгнал до мен и мърмори:
 — Шефе, случай, ще ви снимат скалповете за тая работа!
 — Бягай, докато е време — съветвам го аз. — Върни се в старата си бригада.
 — Мерси за съвета! — ядосва се Жан Габен. — Лесно ти е на тебе! Като искаш, оправяй света — аз съм дошъл тука за манги! Да не мислиш, че се мъкна с тебе за черните ти очи! Що не взе друг, а?
 — Защото трябваше да се лъже. Защо да карам някой добър човек да си криви душата. Ти си стара мента, та ти е лесно.
 Жан Габен остава втрещен. И вика след мен:
 — Внимавай, шефе, ще се разчуе за сватбата!

8

Двама с моята жена Елена седяхме в подредената гостна стая, аз дояждах сладкото в малката стъклена чинийка. Оставих я на масата, чинно отпих вода от чашата. И казах:
 — Много хубаво сладко.
 — Най-хубавото — усмихна се моята жена Елена. — Само за избрани гости.
 — Все с него ме черпиш. Сигурно си направила много.
 Елена се пресяга, взема от бюфета едно малко бурканче.
 — Само това.
 Бурканчето изглежда почти пълно.
 — Трябва да ми слагаш по повече — казах аз. — Да, изглежда, че повече пъти си ме черпила. . . — Вземам една дебела книга от масата. — Как е науката?
 — Върви — каза моята жена Елена.
 Оглеждам се.
 — Добре си — няма кой да ти пречи, тихичко. . .
 — Съблечи се — каза моята жена Елена.
 — Няма време. . . — погледнах часовника си.
 Тя премести стола си до мен, съблече ми сакото, развърза вратовръзката, разкопча горното копче на ризата, което ме стягаше, второто. Погледна ме учудена.
 — Защо си без фланелка? Нямаш чисти дрехи?
 — Ами. . . — погледнах я смутено. — Ванчо казва, така било модерно — без фланелка, ризата да трепти върху голото мъжко тяло. . . Голямо трептене! . . . — Хванах ръката ѝ, допрях я до страната си. — Момиче, момиче, каква я сторихме. . .
 — Не можахме и да се намразим — усмихна се моята жена Елена. — По-лесно щеше да ни е. . .
 — Вярно — казвам, — поне това да бяхме направили. . . А така само измъчихме съда: чудят се как да ни осъдят за невинност. . .

— Ти се помъчи да излезеш виновен — усмихна се моята жена Елена. — Не ти повявах.

— Вярно — кимнах, — нищо не излезе. . . Нищо не излезе. . . — повторих тихо. — Младините ни минаха — и нищо не излезе. . . Трябваше по-рано да го разберам. . . Тъй си отидоха младините — аз те чаках там, ти ме чакаше тук. . . Поне едно разбрахме през тия десет години — че двамата с теб сме хора с характер: като кажем нещо. . .

— И добре, че сме такива — каза моята жена Елена. — Иначе съвсем нищо няма да излезе.

— Сега има ли нещо? — погледнах я.

Сви рамене, пак се усмихна. През рамото ѝ гледах нашата стая, двойното легло, на което имаше само една възглавница. На тавана имаше жълто петно.

— Трябва да се пререди покривът — казах.

— Няма смисъл — каза моята жена Елена. Протегна ръка, взе от бюфета листче, подаде ми го. — Отчуждават ни. — Поклати глава. — Чудни работи; на едно място ти строиш, на друго — развалят. . .

Незабелязано погледнах часовника си на ръката, която бях сложил на рамото ѝ.

— Колко стана? — попита моята жена Елена.

— Как усети? — учудих се.

— Усетих — усмихна се тя. — Колко пъти си го правил?

Замълчахме. После прошепнах на ухото ѝ:

— Сбогом!

Нейното „сбогом“ беше в очите ѝ. . .

Рязко отварям стъклената врата на новия стол. Огромното хале е пусто. Стоил се е покатерил на една стълба в средата на халето и монтира на тавана малък полилей. В дъното Данчо се занимава с някакъв контакт. . .

— Здравейте, монтажници! — казвам тихо.

И тръгвам бавно към Стоил. Той усеща какво ще става, бързо и непохватно слиза от стълбата, държи полилея в ръката и се чуди какво да го прави.

Навеждам се и вземам дебела летва.

Данчо едва-едва пристъпя към нас и се моли:

— Бате! . . Бате! . . Недей! . . .

Стоил отстъпва назад, крепи полилея, препъва се, едва не пада. И вика уплашено — Ей! Слушай! Нямам право!

— Бате, недей! — върви зад мен Данчо.

— Какво си мислиш! — продължава да ме напада, отстъпвайки Стоил. — С нас си оправяш твоите работи! Много ти се иска!

Настъпва торба с цимент, вдига се облак сив прах. Замахвам с летвата — и част от полилея лети във въздуха. Нарочно целя полилея, ако ударя Стоил, няма да го боли толкова, колкото сега, защото ще трябва да плаща. . . Замахвам пак. Стоил гази торбите с цимент, облаци прах се вдигат, Данчо ме дърпа и креши: „Стига-а!“

Стоил избягва през отсрещната врата. Данчо изчезва някъде зад мен. Спирам задъхан, опирам ръце в стената, едвам дишам, нещо стиска гърлото ми, притварям очи.

Поглеждам: до опрениите ми в стената ръце е контактът, с който се занимаваше Данчо, когато влязох. Работата е останала недовършена: от разклонителя идва проводник, оголената жица стърчи, контактът е едва закрепен. Хващам го, за да го изтръгна. . . Оглеждам се. . . Нещо стяга гърлото ми. И по-нагоре. . . Бавно измъквам от джоба малка отвертка, с леко разтреперани ръце довършвам работата на Данчо. . . Не, нищо ми няма, и това, което сега правя, не е от слабост, не съм се предал, просто е започнато нещо и трябва да се довърши и пък и тия стърчащи голи проводници. . .

Трепвам, извършвам се.

На входа стои шефът на столовете. И веднага се развивка:

— Браво бе! Двама бяха — един остана! И полилея счупили! Охо-о! Сега като ви лепна едно петстотин лева. . . Кой го счупи?

— Стоил Христов — казвам аз, отупвам ръцете си, прибирам отвертката, мрачно поглеждам шефа на столовете, който старателно записва името на злосторника.

Той избързва, идва при мен. И вика:

— Аз тая работа няма да я оставя така!

И е доста учуден, като вижда как прибирам отвертката, как си отупвам ръцете — значи, аз съм направил контакта! . . .

— Аз за какво се боря за тоя стол, нали за вас! А вие — контра! Сега като му треснат петстотин лева на тоя ваш Стоил Христов. . . ще сънува цял живот полилеи! . . .

Всички тия неща бавно заглъхват зад гърба ми — излязъл съм навън, слънцето ме бие в очите.

За втори път през този ден трябва да взема решение — и затова стоя така безпомощен, чужд се накъде да тръгна, какво да правя. Може би ми трябва малко време, да се огледам, да огледам себе си, преди да се реша. . .

Скривам се между дъсчените бараки на временните жилища, сядам на земята, опирам гръб в стената. . . Отсреща играят деца, отворените прозорци тайно ми разказват живота зад тях. . . Жена готви припряно, показва се на прозореца, оглежда се — и тайно плисва вода от чинията. . . Мъж пере с пералня. . . Десетгодишен малчуган скача през прозореца — сигурно това е единственият начин за незабелязано измъкване от къщи. . . Ангелина и Марин си стягат багажа, Ангелина избира кои рокли да си вземе. . . Млада жена излиза и простира бебешки дрехи на възето. . . По никое време двама млади се прегръщат и целуват. През рамото на мъжа жената ме вижда, протяга ръка и притваря прозореца. . . Нормален живот, обикновен живот. . . Ставам, бавно тръгвам. Трябва ми още време, трябва ми. . .

Влизам в пощенската станция.

— Нещо писмо, телеграма?

— Няма — казва ми чиновничката.

И в тоя момент от една от кабините чувам познат глас.

— Моля? . . . Какво? . . . Лицето не се явява? . . . Не се явява, така ли? Моля? . . . Не се чува, затова викам! . . . Мерси, другарко! . . . Значи, лицето не се явява!

Чиновничката ми казва поверително:

— Голям чешит! Всеки ден подава покана — и всеки ден едно и също: лицето не се явява!

— Може ли, другарко, да проверите пак? . . . Няма, така ли? Мерси, извинявайте!

Прикривам се зад една колона. От кабината излиза Жан Габен. Плаща на чиновничката.

— Само повикване пак! — смее се тя. — Евтиния! . . . И защо не се явява — да се чуди човек!

— Ще се яви — неловко се усмихва Жан Габен.

— Май ти се сърди нещо! — мъчи се да откопчи истината чиновничката, подава му разписката.

— Женска работа! — неопределено отвърща Жан Габен, старателно сгъва разписката и я прибира в портфейла.

— Отчиташ ли се? — смее се чиновничката.

— Може да потрѣбва — неловко се усмихва Жан Габен. — За пред уважаемия съд! И излиза.

Излизам и аз от прикритието. Гледам след Жан Габен.

Влизам в познатия коридор на дирекцията. Вече съм решил, вървя уверено. Някъде в дъното на коридора се мярва фигура — и аз се втурвам.

Отварям рязко вратата. Секретарката на Момчилов ме гледа учудено.

— Стори ми се, че си дойде. . . — казвам задъхано.

Секретарката само свива рамене. Запалва цигара спокойно. Аз приближавам, издърпам цигарата от устата ѝ, слагам я на пепелника. И я питам:

— Нещо да си усетила, че тия трансформатори засягат и тебе?

Секретарката духва дим в лицето ми.

— Сега следва да кажеш, че ме засяга и добивът на океанския риболов. Чували сме го! . . . — Гледа ме съжалително. — Като го няма Момчилов, на мен ли си го изкарваш?

Мълча.

— Нещо задочно да учиш? — питам след малко, като ѝ подавам цигарата.

— Уча — сърдито отвърща секретарката. — Защо?

— Нищо — казвам, — ака. Прощавай!

И тръгвам към вратата. За всеки случай открявам вратата на кабинета на Момчилов.

И пак тръгвам по коридора. Влизам в стаята на радиоуредбата. Кимвам на момичето, което чете книга, вземам бележника от масата пред нея, написвам бавно и четливо няколко реда. Подавам листа. Момичето прочита написаното и кимва.

— Колко пъти?

— Веднѣж. . . — казвам неуверено. — Не, два пъти!

Момичето намалява забавната музика, която звучи по всички кѣтчета на строежа, и започва да чете пред микрофона:

— Важно съобщение! Важно съобщение. . . Всички бригади, които в момента са в престой поради липса на материали или съоръжения, веднага да се явят в салона за събрания! Повтарям! . . .

Измъквам се от радиоуредбата. Вървя по коридора, с интерес слушам собствената си измислица от окачената на стената радиоточка. Излизам навън на малкия площад пред дирекцията. На другия край на площада началникът изпраща чуждестранната делегация. Върволицата волги се отдалечава.

Оглеждам се — не идват ли вече някои от поканените? . . . Никой още не идва. . .

Идва редовният рейс. Откъм главния корпус тича презглава Сашо.

Вратата на автобуса се отваря — и от нея се изсипват двајсетина дечурлига. Останалите пътници дълго се извързват, след като вече са се отдалечили от тази мила картинка. Сашо дотичва до учителката — симпатично момиче, което подрежда децата в колона, здрависват се, Сашо удивено сочи децата — какво да ги прави?! . . . Вижда ме, маха ми. Повежда момичето и дечурлигата към мен.

Оглеждам се: още никой от поканените като че ли не се е запътил към салона. . .

— Това е Данчето! — весело ме запознава Сашо с момичето. И сочи дечурлигата, които правят вече първите сполучливи опити да се разбият из строежа. — Тия какво да ги правя?

От думите му се разбира, че иска да се заеме с дечурлигата и по тоя начин да ни остави сами.

— Заведи ги на лавката. И после на концерта.

— Ами да! — радва се Сашо. — Там сме!

Шумната група се отдалечава. А ние с момичето взаимно се оглеждаме. Неловко ми е като че ли само на мен, а момичето доста свободно ме оглежда, усмихва се.

Аз пак поглеждам, не идва ли вече някой за предизвиканото от мен събрание и после питам:

— Какво?

— Нищо! — смее се момичето. — Сашо така точно ви е описал! Някого ли чакате?

— Много хора чакам — казвам аз. — Събрание.

— Аха — кимва момичето и се върти на токче, оглежда строежа. — Както се казва — монументално! — Соци големия хаспел. — Кой знае отгоре как се вижда, а! Може ли?

Кимвам. Тръгваме към хаспела.

— Откъде сте? — питам. И пак се оглеждам. Нещо не се задават хора и това започва да ме тревожи.

— Отдалече! — смее се момичето. — Нещо като вас.

— Първа година ли ви е?

— Трета — въздъхна високо момичето. — Три села вече сменям.

— И във всяко ли имаше по един Сашо?

— Намират се! — смее се момичето. — Ние, чергарчетата, се намирисваме отдалече! . . .

И изведнъж ме поглежда уплашено. — Знаете ли какво е вечер, като си сам.

— Знам — отвръщам.

— Имаше един! — смее се момичето. — Сондър! Такива, дето търсят я нефт, я вода. . .

Все викаше: „На нас се крепи България!“

Виждам вече как Венета се чуди какво е това момиче до мен. Но няма връщане.

— Значи, на нас се крепи България. . . — казвам тихо.

— Ами да! — смее се момичето. — Ако не съм аз, да дойда от не знам къде си — кой ще им учи на тия тук децата, а? Ами вие!

— И ние — казвам тихо и гледам Венета.

— Затова му викам на Сашо: „Лесни хора сме ние — от нищо нещо правим, много даваме — на малкото се радваме. . .

— Ще се жените ли?

— Де да знам — свива рамене момичето. — Утре като хукнете нанякъде — и Сашо пак ще увисне на врата на някоя. . .

— Може тук някой на твоя врат да увисне — казвам малко грубо и поглеждам назад — може би вече са се запътили към салона някои. . .

Спираме пред хаспела. Казвам на Венета:

— Искате да погледа отвисоко.

Венета се усмихва с добрата си усмивка. Отваря вратата, момичето влиза малко неувередено. Срещам учудения поглед на Венета. И влизам в кабината.

Момичето е залепило гръб в дебалата стоманена мрежа. Хаспелът шумно потегля нагоре.

— Добър си ми е Сашо, няма какво! — смее се момичето. — Златен! Заряза ме. . .

— Много се смееш — казвам тихо. — На всичко се смееш. . .

Изглежда, нещо в очите ми, нещо в гласа ми сепва момичето. То прави опит пак да се усмихне.

— Какво му е доброто? — казвам тихо.

— Всичко! — мъчи се пак да се засмее момичето. — Весел, кротко спи, яде, каквото му дадат. . . Вика ми: „Ти си царцата на консервите“. . .

Някъде в ъгълчетата на устните усмивката му е вече горчива. Правя крачка напред. Говоря тихо:

— Лесни хора сме ние. . . На малкото се радваме. . .

Поглеждам надолу: вижда се как към дирекцията вървят няколко групи хора. Сигурно са от тия, дето ги поканих на своя глава. . .

Правя още крачка напред, заставам съвсем близо до момичето. Очаквам да се развика, а то стои спокойно, гледа ме с големи, неподвижни очи. Усещам как тялото се

изпъва. Посягам несръчно, ръката ми тежко ляга на рамото му. Хващам това остро рамо, правя усилия да го притегля. Момичето не се бори, само стои неподвижно, очите му се изпълват с изумление. Пръстите на ръката ми се впиват в рамото, момичето стои като заковано, откъде тая сила в това крехко тяло, в очите му светват сълзи. . .

Асансьорът спира за миг, после плавно се спуска надолу. Лицето на момичето идва все по-близо и по-близо до моето. И когато вече усещам дъха му, момичето безвучно изхлипла. Дръпвам ръката си, правя неуверена крачка назад, втора, облягам се на мрежата. Проклявам ръка по лицето си, сякаш да изчистя нещо полепнало по него. И казвам с равен глас:

— Понеже много се смееш. . . на всичко се смееш. . . А Сашо е добро момче. . . не искам да си изпати. . . като някои. . . Прощавай. . . само исках да проверя. . .

Още един взрив на изумление в очите на момичето: за това ли била цялата работа!... Едната му ръка трепва, може би има желание да ме удари. . . Пак се усмихва. . .

Асансьорът спира. Вратата се отваря. И Венета гледа смаяна това момиче с поразрошена коса и непресъхнали от сълзите очи, което при това се усмихва весело и ѝ говори:

— Мерси за разходката! Като на виенско колело беше! Ужас!

Венета ме гледа. А аз не знам какво да кажа, мъча се да се засмея. И казвам първото, което ми идва в устата:

— На нас се крепи България. . . Това е. . .

И тръгвам след момичето. И не смея да се извърна.

Сигурно Венета за втори път е ахнала, като гледа как момичето се втурва към идващия Сашо, прегръща го, а Сашо вика: — Едва ги озапих, значи! Тъкмо ги напъхах в салона — и едно вика: „Чичко, искам. . .“ — И изрича точно както момичето: — Ужас! — Хваща я за ръката и я дърпа в посока към нашето помещение. — Ела сега да те запозная с нашите! Бързо, че има събрание! . . . — Поглежда ме. — Големи работи стават! По радиоуредбата съобщиха!

Двамата тръгват. В един миг Сашо извърща глава, поглежда ме и пита с очи, като кимва към момичето: „Как е?“ Кимвам! И слушам как момичето през смях лъже:

— Страшен изглед! Значи, като погледнах — и свят ми се зави!

— Това е! — гордо отвърща Сашо.

Усмихвам се.

10

Край мен минават група мъже, които разпалено и високо говорят.

— Откога им викам: да открият един цех на капачки за буркани — и който е в престой, да ходи там и да прави капачки! Знаеш ли каква пара ще пада!

Към сградата на дирекцията вървят групички.

— И цялата печалба — за фонд „Безобразия“! — добавя друг.

Смят се хората.

— За какво ли отиваме? Пак ще има: „Другари, въпреки обективните и субективните трудности, ние нали така. . . все така. . .“

Тръгвам след тях.

Поглеждам към нашето помещение, очаквам да се отвори вратата и моите хора заедно да тръгнат към салона. . . Излиза Мария, води щерката си за ръка, пътом ѝ оправя рокличката, бялата панделка, загрижено ѝ говори нещо.

Пред мен мъжете говорят:

— Ей, за пръв път се сещат да правят такова събрание! Да нямаме нов началник?!

— Що бе и Илиев може да се е сетил. Като те понатиснат — и веднага ти щраква.

— Ами! Тебе да те сплескат от натискане — пак нищо няма да ти щракне!

Смят се хората.

Усмихвам се.

Един мъж до мен ме пита:

— Ти от кои си!

— От елмонтажа — казвам.

— И вие ли сте в платен отпуск?

Кимвам.

— Кой ден?

— Първи.

— Ние — третия. Вися ли вече при Момчилов? . . . — Кимвам. — Щото аз вече се отказах.

— Не бива — казвам.

Той ме поглежда учудено.

— На тях им кажи, че не бива.

— Ще им кажа — обещавам. — Ако искаш, двамата в един глас да им кажем. По ще се чуе.

— Дадено! — смее се мъжът. — Само дай знак!

Изкачваме стълбището. В коридора пред входа на салона са се събрали хора, в салона има хора. Облягам гръб на стената, оглеждам с някаква неочаквано дошла тревога тия мъже, неспокоен съм?

— Тука ли е? — пита ме предводителят на група мъже, навярно цяла бригада. Кимвам. — Дълго ли ще е?

Свивам рамене.

Задава се друга бригада. Всички са в приятно весело настроение — изглежда, по време на престоя са ударили някоя и друга бира на лавката. Питат ме, соча им вратата, всички ми благодарят с поклон.

Едно рошаво и изпотапано момче ме пита тревожно:

— Филм ще има ли?

— Две серии — казвам му аз и то бърза да си намери хубаво място в салона.

Усещам се все по-напрегнат, неспокоен. Слушам разговорите на тия, които минават покрай мен и влизат в салона.

— Сега пак като емнем Момчилов. . .

— Мале, че народ!

— Значи, играят с двама централни нападатели и едно фиктивно крило, обаче изтеглено назад. . .

— Сега ми иде да стана и да му викна на началника? „Докога така бе!“

Въздъхвам: монте се задават! . . . Когато минават край мен, тръгвам с тях.

— Ти ли го замисли? — пита Антон, но въпросът му не е никакъв въпрос, защото е сигурен, че съм аз.

Поглеждам Коста. Безшумно ми ръкопляска.

— Браво! За едната чест, нали!

Бригадата сяда около мен.

— Мария отиде. . . — каза Антон и с ръка имитира свирене на китара. — По някое време и аз ще се измъкна. . . Сигурно ще е кратко.

Поглеждам Жан Габен. Горкият, не може да се побере в кожата си: за какво дойде при нас, а ние какви неща му сервираме! . . .

Вмъква се Данчо. Гледа ме умоляващо. И понеже не получава отговор, примъква се и сяда до Ванчо.

— Хайде, почваме ли! — вика някой.

Друг се шегува на висок глас:

— Хайде, че сме оставили работата по средата!

Някои се смеят, салонът шуми. Срещам въпросителния поглед на Сашо: „Как е?“ Сигурно пита за мнението ми за момичето. Вдигам изправен нагоре палец, сякаш го благославям. И той щастливо се хили.

Изобщо, всеки с тревогите си.

Зад мен Ванчо говори тихо на Данчо:

— Аз ще ти кажа на тебе довечера! Майна такава, ще се влечеш подир Стоил!

— Не бе — плахо се оправдава Данчо. — Ходих до лавката, после само минах да видя..

— Така беше! — Извърщам се, гледам Данчо в очите. И усещам как брадата му се разкоса първа от това, че се присъединявам към лъжата му. — Някои хора си патят от еднонолюбитство.

— Бравос! — тупа го Коста по рамото. — А пък някои си мислят, че си крепил стълбата на Стоил.

Срещам пак очите на Сашо и с поглед го питам за момичето: „Къде е?“ Той сочи надолу и имитира свирене на цигулка, китара и други инструменти. Значи, момичето и дечурлигата са долу в малкия салон, където ще бъде продукцията. . . Поглеждам Антон.

— Къде е Стоил?

Антон свива рамене.

— Сигурно е отишъл в профсъюзите да пита, имаш ли право да посягаш.

— Какво ли ще му кажат? — гледам го в очите.

Той пак вдига рамене — а в очите му — и негодувание, и учудване, и кой знае какво още. . . Усмивка пробягва по устните му.

— Кажи ми и аз да се посмея — предлагам.

— Рекох си, че някой ден и на мен можеш да посегнеш.

— Допустимо е — казвам тихо и гледам как на вратата се показва момичето от радиопредаването, търси ме с поглед, вижда ме, посочва ме на началника, зад него е Митев, за канва ми се.

— Какво ли ще му кажат на Стоил?

— Зависи от човека — казва Антон.

— От кой човек? — питам аз и гледам как началникът, следван от цялата група помалки началници, се качва на сцената. — Този, дето ще го питат... този, дето е посегнал. . . или на когото са посегнали? . . . Кажи, от кого зависи?

— И от тримата — отвръща Антон.

— И от тримата — повтарям. — Сложна работа. . . Едно нещо пък зависи от трима. . .
На сцената има маса, разхвърляни столове, сигурно е имало репетиция на самодейците и сигурно песната е за нещо от миналите времена, защото цялата мебел е една такава къдрава, както в летните сладкарници, даже има и един пъстър параван. Всеки от началниците взема пътм по един стол, някой намества масата, един се мъчи да премести паравана — и от салона някой подвиква:

— Не пипай! Може да потрябва!

Ръкопляскания оценяват сполучливата реплика.

Всички началници са насядали зад масата, остава прав само Илиев — началникът на строителството. Оглежда с мрачно недоумение множеството — навярно не е предполагал, че е възможно толкова много хора на строежа да са в престой. . . Идва на самия край на сцената. И извиква:

— Жеков!. . . Как си позволяваш?!

Антон ме побутва да стана.

— Кое? — питам.

— Това! — сочи с глава началникът салона.

— Ами. . . и аз не знам как. . . Но ги няма двата трансформатора и тая сутрин получихме нареждане да правим инсталация на новия стол. Ние отказахме. Не искаме да вършим работа, която не отговаря на нашия разряд. . . — Посягам към джоба на якето. — Ако искате, мога да ви кажа точно колко се губи, ако шестима с осми разряд вършат работа, подходяща например за четвърти. . .

Митев се обажда:

— Изчислил ли си какво се губи, ако изобщо нищо не са свършили?

— Това по-добре вие ще го направите — кимвам към импровизирания президиум.

Одобрителен шум се дочува из салона.

— Карай, карай! — подканя ме мрачно началникът.

— Ами. . . Като казах на другаря Митев, той ме помоли да не се вдига шум, понеже сме в пусков срок, та да не се наруши нещо ритъмът. . . И тогава аз отидох да търся Момчилов. Той, както винаги, е на колела. . . После ви видях в коридора и ви казах. И вие се засмяхте. . .

— Аз? — изумява се началникът. — Мен ми се плаче. . .

— И на мен — казвам аз. — И после ми хрумна да повикам тия като нас. . . — Кимвам към салона. — Не знаех, че са толкова много. . .

— А аз зная! — високо произнася началникът. — Затова досега не съм ви събирал всичките наведнъж. . . — И изведнъж закрещява: — Кой ти разреши да правиш такива църковне един месец преди пускат? Саботаж му викат някои на това!

— Кое — на Момчилов или неговото? — любопитствува веселият бригадир, с когото на идване към салона се договорихме в един глас да говорим, та по-силно да ни се чуе гласът. Става. — Ние трети ден вече стоим, няма арматурно желязо!

— Хвана се! — сочи го началникът. — Сочи ме и му говори: — Скачаш покрай него, а не усещаш, че се хвана! Три дни стоиш и си траеш! А той още на първия ден се развика!

— Разлика в съзнанието! — не се смущава веселият бригадир.

Смяят се хората.

— Смейте се, смейте се — клати глава началникът. — Нали утре Момчилов ще се върне и ще каже: „Няма арматурно желязо, понеже еди-кой си завод поради еди-какви си причини и еди-какво си и еди-кого си и еди-как си. . . „Тъй сме се хванали всички — един за друг, един за друг, сякаш играем на „влакче“, и всеки се крие зад другия. . .

— Ама влакчето си върви! — обажда се неизвестен глас.

— Върви! Тия, дето теглят напред, слава богу, са повече от тия, дето дърпат! — вика началникът.

От президиума се надига очилат мъж, сигурно е от ръководната администрация, пита „Може ли“ — и започва да чете от бележника си:

— Съществува реална опасност втората група — тия, дето дърпат назад, както се изразихте — да се увеличава. По обективни и субективни причини. Всеки ден на строежа не работят — или работят непълноценно — почти толкова хора, колкото са сега тук. . . — Очилатият огледа салона, после пак забива очи в бележника. И продължава: — Това е около една десета от цялата ни работна сила. Оказва се, че почти всеки човек на нашия строеж в известен период от време се превръща в спиралка на темпове, технически прогрес и така нататък. В този смисъл аз разбирам. . . и подкрепям инициативата на другаря. . . — кимва към мен — . . . макар и изразена в тая, малко особена форма. . . — И си сядат. — Благодаря?

— И аз благодаря! — казва високо началникът.

— И аз — ставам отново.

— За едното мерси ли стана? — заяжда се началникът.

— Не — отвърщам. — Следва най-важното. . . и най-страшното. Преди малко някой тук нашаа подхвърли, че не е лошо към обекта да се открие нов цех, например за капач-

ки за буркани. Та който е в престой, да ходи там и да прави капачки. . . Засмях се на тая шега. И после ми стана страшно. . .

— Много често ти става страшно! — обажда се Митев. — Не е на хубаво.

— И аз мисля, че не е на хубаво — съгласявам се. — Започне ли един човек да си прави майтап с работата си — това хич не е на хубаво.

— Не обобщаващ, нали? — многозначително пита началникът.

— Напротив — казвам натъртено. — Защото ме хвана срам, когато чужденците ни свариха да стоим, та двамата с вас трябваше да лъжем, че сме в обедна почивка. Нас излъгахме, не тях!

— Прав си — казва началникът. — Само че не си прав! Само се пъчиш и се изкарваш голям държавник! Защото и аз мога да викна: „Толкова! Повече не може!“ — и да седна в лехата пред Централния комитет и да заявя: „Другари, няма да мръдна оттук, докато. . .“

— Ами седнете! — обажда се неизвестен глас.

Началникът поклаща глава.

— Няма да остане празно място на площада, ако рекат всички такива като мен да го направят! . . . Защото майката му е — да не се спира! Да не се спира! . . . — Сочи ме. — И ти го знаеш това! Победя ти дебелата глава по строежите, какво се правиш, че не знаеш, че всеки ден поемаш по някой и друг чужд грях, че мълчиш и преглъщаш, търпиш, надяваш се, че утре ще е по-свястно от днес. И знаеш, че ще е така, че е така! Защото, ако не беше така и ако ти не беше такъв, нямаше да има ни строежи, ни дявол!

— Сега остава да извикате: „Комунисти и безпартийни — напред!“ — казвам мрачно.

— Няма — върти глава началникът. Вижда лозунга на стената отляво, сочи го. — Гледайте това. . . Вчера минавам оттук, гледам, едно момиче се мъчи да го забодне с габърчета. А мазилката — толкова качествена, че не може да задържи едно габърче. Та го закрехихме със скоч. . . Хайде сега, кажете ми, кой е този безименен българин, дето е правил тая мазилка! Може и да е тук сега! Но си трае! Хайде, намерете го, посочете им го!

И удря с пестник по шарената хартия. Лозунгът се отделя от стената и плавно пада на пода. Смят се хората в салона.

— И скоч не държи тая мазилка — тъжно клати глава началникът. И вика: — Хайде, смейте се още, защо не се смеете?

Салонът мълчи. Очилатият става от президиума, отива и взема лозунга, мъчи се да го залепи на друго място.

— Хайде, чакам да ми покажете майстора на тая мазилка! — обажда се началникът. — Пълно мълчание, нали! Трае си нашият приятел, мисли си, че ме е минал с тая работа през пръсти!

— Може да се открие по документите! — обажда с неизвестен глас.

— Здравсти! — вика началникът. — Извинявайте, аз съм дошъл тук да строя, а не да се занимавам с престъпления! . . . Митев!

Митев се надига.

— Аз, какво. . . По принцип Жеков е прав: няма ги трансформаторите, Момчилев казва „На коледа са“, обаче ги няма, не се знае кога ще дойдат и на края — шурмовщина! Не ни е за пръв път. . . Обаче иначе не е прав. . .

— Повтаряш началството — обажда се Коста. — И според него Жеков е прав и не е прав!

— Не, не — обяснява Митев. — Другарят Илев разсъждаваше така, по-обобщено, а аз — съвсем конкретно! Жеков не е прав, защото по-добре е все пак да извършиш нещо, отколкото да не извършиш нищо. Така мисля аз. . .

Сяда. И настъпва тишина. А той добавя:

— Нашата работа е тънка, монтаж! Трябват спокойни ръце. . .

А аз пак се обаждам:

— На всички тук ръцете са спокойни. На едни — по ден-два, на други — по повече. . .

Днес, като решавахме да извършим тоя. . . — поглеждам началника — саботаж. . . мойт приятел Антон ме попита, защо съм мълчал досега. . . — Поглеждам Антон, той се мръщи. — И аз не можах да му отговоря, защо съм мълчал досега. . .

— Самокритика! — подкача ме началникът.

— Нещо такова — кимвам.

— Карай! — поощрява ме началникът. — Няма страшно!

— Има — казвам. — До днес не бях посягал на човек. Днес го направих. . . — Салонът започва да шуми.

— Ще те съдя!

Стоил. Викът идва някъде от дъното на салона. Моните хора споглеждат, извързват се. Аз спестявам това усилие.

— Отидох да изпълня нареждането на другаря Митев! — размахва ръце Стоил. — А той като налетя! . . . Ще го съдя!

Коста скача.

— Свидетели да търсиш?

— Имам — вика Стоил и сочи Данчо. — Данчо ще каже! Десет години съм по строежите, едно наказание нямам! Винаги съм бил дисциплиниран! С другаря Митев три завода съм построил! Каквото се нареди — изпълнявам! И затуй, че съм изпълнителен — бой, така ли! Къде го пише това? А, другарю Илиев?

Началникът мълчи, сумти. През отворената врата долитат звучи от акордеон: явно продукцията е започнала и Антон става неспокоен. Поглеждам го, кимвам му да върви, ние тук ще се оправим. Клати отрицателно глава.

А началникът най-после измисля изход от деликатното положение.

— После ще видим кой е прав и кой не е. — Вижда ме, че пак ставам. — Жеков, пак ли? Много ти станаха греховете?

— Жеков, сам си оправяй бригадата! За друго сме се събрали! — обажда се неизвестен глас.

— За същото е — казвам навъсено. — И затова настоявам сега да се разбере кой е прав и кой не е. . . Нашето село отскоро стана град. Тъй че това, дето му викат „гражданска съвест“, важи и за мен, и за Стоил. Пък и за всички ни. . . Аз преди малко цял час висях пред стаята на Момчилов. Мислех на него да си изкарам всичко.

— Добре! — прекъсва ме началникът. — Ще го уволня тоя Момчилов! После?

— И аз това си казах. После? . . . И като не можах да си отговоря, отидох в радиоуредбата и. . .

Митев пъргаво се обажда:

— Добре, че е Момчилов, та всички се оправдаваме с него!

— Ти се оправдаваш! — скача възрастен мъж. — Колко пъти сме ти казвали за дивотиите му! Или — само мир да има!

— Ти бе! — скача Митев. — Дето по три пъти си правиш заварките и пак шевовете им приличат на пъпчиви тикви!

— Бъркаш ме с някого! — вика бригадирът. — Оглупяхме от работа, по две смени стоим — а той ще ми вика. . .

— Ти викаш! Аз три завода съм построил!

— Личи си как си ги строил! Като срежат лентата — и започва ремонтът! Ама нали ордените вече са раздадени!

— И ти имаш орден! И за теб се отнася! . . . — И съвсем се въсесява. — А бе какво искаш ти от мене бе?!

Бригадирът се засмива.

— Исках да разбера дали можеш да викаш!

Очилатият тупва с длан залепения на друго място на стената лозунг. И високо произнася:

— Тук държи!

— Сигурно друг е мазал там — казва началникът. — А, другари, някой да каже нещо за трудовата доблест, за работническата чест. А?

— Всеки отговаря за себе си! — обажда се неизвестен глас.

— А аз отговарям за вас! Чиста работа! И Добрин Жеков ни събира, за да сподели пред нас удивлението си, че е мълчал досега. Наистина, за чудене е — защото за един ден човек не може да стане нито по-справедлив, нито по-честен!

— Може! — обаждам се. И пак ставам. — Много неща могат да станат за един ден. И дори може да остане време и за едно решение. . . Повече така не може. Знам, че е смешно това решение. Стоици пъти, в стотици резолюции сме вписвали това същото решение. И на другия ден е продължавало пак същото. Как да провери човек, че всички, които са вдигнали ръка и са гласували за него, са го направили свое решение. . . Странна работа, винаги резолюциите се приемат с пълно единодушие! На партийно събрание — пълно единодушие! На профсъюзно — също. На комсомолско — също! А като започнем работа, нещо става с единодушието. Някои си забравят клетвата. . .

— Ти още малко и ще ме разплачеш — казва началникът.

— Нали казахте, че ви се плаче! — обажда се неизвестен глас.

— Ако ви се гледа сеир — и това може да стане — отвърща началникът. Посочва ме с протегната ръка. — Кажете сега какво искаш в края на краищата? Да приемем една резолюция, че колективът на нашия строеж с ясно комунистическо съзнание отчита, че крайно време е да се издигне на нужната висота личната отговорност, като за неприявена лична отговорност да се търси съдебна такава. А? Уверявам те, че всички ще гласуваме единодушно. И Момчилов е тук — и той ще гласува! И тоя, дето е правил тая мазилка — и той също. Пълно единодушие! Еднакви са ни ръцете, когато са вдигнат за гласуване! И още при спускането се усеща разликата. Със същите тия ръце едни се почесват по врата, други я карат през пръсти, трети си бъркат в носа. А четвърти се хващат яко и си гледат работата. Как да направим, че да няма различия и когато свалим ръцете си след гласуването, а? . . . Кажете, другари, кажете. . . братя. . . — Поема дъх. — . . . както са си викали едно време. . . — Усмива се невесело. — Както е викал Бенковски на всички, събрани на „Оборище“ — макар че между тях е имало и такива, дето. . .

— Ехе-е, някъде я забихме! — обажда се неизвестен глас.
 — Накъдето трябва! — мрачно се обаждам.
 — Още малко — и ще се изкараме, че сме от хвърковатата чета! — заяжда се неизвестният глас. — Революционери! С гаечни ключове! И самосвали!
 — Всичко с времето си! — скача Коста. — И като говориш за такива неща, ще ставаш прав, чуваш ли! Щото аз ще дойда да те вдигна!
 — Мирно! — вдига ръка началникът. — Много надалече отидохме! Хайде да се върнели малко назад . . .
 — Не бива! — вика Коста. — Докъдето сме стигнали, оттам да продължим.
 — Добре! — кимва началникът. — Последно, утре, ако не дойдат трансформаторите, ще отидете ли на инсталацията в стола?
 — Не! — казвам аз.
 — Ще се разчуе — и лошо ще стане! — казва началникът.
 — За кого? — пита Коста.
 — За всички ни! — отвръща началникът.
 И излиза от салона, следван от целия президиум.

11

Излизам от салона. Край мен е шумно, неспокойно.
 Слизам бавно по стълбите.
 Безшумно влизам в малкото салонче.
 Момченцето с огромния акордеон завършва изпълнението. Разнасят се ръкопляскания. Когато стихват, ясно се чува шумът, който идва от горния салон. Учителката разтревожена излиза.
 В това време на малкия подиум се появява щерката на Мария и Антон. Сяда на стола, наглася си китарата, Антон скача и слага под крачетата й едно столче.
 Някой ме побутва.
 Оказва се, че съм седнал до момичето на Сашо.
 — Свърши ли?
 — Сега започва! — кой знае защо, казвам аз.
 Момичето ме гледа удивено.
 Учителката се заслушва в шума отвън, отваря вратата, затваря я, вдига безпомощно рамене.
 Антон се извърща, споглеждаме се.
 Учителката пак поглежда към вратата, отново свива безпомощно рамене. И казва на щерката на Антон и Мария:
 — Свири по-силно.
 И момиченцето започва да свири някаква наивна и проста мелодия.
 Облягам се на стола, заслушвам се, в мен звучи протичката песен, съпроводена от шума на бушуващите отвън спорове.
 Свири момиченцето, старателно натиска с пръстчета коравите струни. А аз гледам Мария и Антон. . . Нищо не се е променило по лицето на Мария, само устните й трепват от време на време.
 Нещо свива гърлото ми.
 Не помня кога съм сложил ръка на облегалката на стола, на който седи момичето на Сашо. То усеща тая ръка, трепва, поглежда ме. И усеща, че нещо става с мен — макар че она, дете свива гърлото ми, уж не личи. . .
 Пред нас седят малчуганите. Докосвам с ръка главата на седящото пред мен момченце. То се извърща, гледа ме. И неочаквано ми казва:
 — Здравей!
 — Здравей! — отвръщам аз, както може да отвърне един човек със свито гърло.
 — Имате ли си? — усмива ми се момичето, уверено, че си имам.
 — Нямаме си — отвръщам шепнешком.
 И ставам.
 Тихо се измъквам от салончето.
 Излизам навън. Слънцето, червено и голямо, едва се вижда сред дима и праха, пък и клони вече на запад.
 Вървя бавно, сам сред грохота и многолюдieto.
 Прекосявам железопътната линия.
 . . . И отново само миг трае видението: жена ми Елена скача от последното стъпало на вагона, втурва се, наоколо е светло, нетърпимо светло, тя тича с разперени ръце, лицето й е неясно, не може да се разбере, плаче ли, или се смее. . .
 Станко Лудия възстановява щетите, нанесени на неговото място от стоварените машини.
 — Гледай ги бе! Земя — само жито да сееш, а те — хвърлят, хвърлят отгоре й! . . .
 Спирам до него, гледам го уморено, усмивам се.

— Не разбра ли, че тука вече няма да никне жито. . .
 — И ти ли бе! — пали се Станко Лудия. — Дреме ти на тебе — щото си дошъл от майната си! . . .
 — Откъде? — питам.
 — От майната си, викам! — повтаря уверено Станко Лудия.
 — Така — кимвам. И още веднъж кимвам — към хаспела. — Онова там момиче отиде ли си?
 — Отиде си — казва Станко Лудия.
 — Е, тогава няма закъде да бързае — казвам аз и го хващам за ръката. Повеждам го, той се дърпа, но аз държа здраво. — Сега ще отидем при един, и той е дошъл от майната си. . . Само че от мен можеш да се отървеш, а от него — никога. . .
 Двестаметровият комин е съвсем близо. Соча на Станко Лудия паметната плоча, дето е сложена на петдесет метра височина. И го питам тихо:
 — Чел ли си онова, там, горе?
 — Високо е, не виждам дотам — казва Станко Лудия.
 — А аз го знам наизуст. „Станиш“ Павлов Златков. Герой на социалистическия труд. Загинал на кота 200. Като войник. . . “Ей от тоя никога няма да се отървеш. Два метра на един — толкова е взел от твоята земя. И никога няма да ти я даде — щото е дошъл от майната си, та да се строполи от петдесет метра на тази хубава земя! . . . Какво ѝ е хубавото, като се уби тоя Станиш Златков. . . Знаеш ли какъв човек беше тоя чергарин Станиш Златков!
 — Има ли значение. . . — казва тихо Станко Лудия.
 — Кое? — питам с присвити от червеното слънце очи.
 — Това. . . като пада от толкова високо. . . има ли значение дали ще падне на ор на земя или на суха. . .
 — Няма значение.
 — Щото там, дето им виках да почнат строежа, там земята е суха, спечена, рало не е виждала. . . Значи, няма значение, щом е толкова отвисоко. . .
 — Няма — прошепвам.
 — Миналата година житата бяха станали ей такива. . . — шепне Станко Лудия и сочи гърдите си. — Ако беше тука жито. . . И с житото толкова, а?
 Тръгва си бавно, попрегърбен. Навежда се, прибира нещо от земята. Поглежда ме. Поклаща глава.
 — Някой ден, като тръгне един булдозер към къщата ти, всичко ще разбереш. . .
 И бавно се отдалечава.
 Оставам сам. Слънцето е слязло още по-ниско.

12

Вървя бавно, сгушил съм се в якето, стръмната уличка ме води в тъмнината към общежитието. Вървя между два реда жилищни блокове, от всеки прозорец идва светлина, мислише на дом, на заспало дете, на умора.
 Настига ме Антон. Натоварил се е с бутилки, хлябове и увити в шарена хартия колбаси. Усмива се.
 — Трябва да се черпи за големия концерт? . . . Кога се измъкна. — Оживява се. — Знаеш ли какво стана? Горе така се развикаха, че учителката ходи да ги моли. . .
 Спира обясненията, защото аз съм спрял, гледам в съвсем друга посока.
 Венета се е облегнала на входа на женското общежитие, усмива ми се с добрата си усмивка. Отивам при нея.
 — Ужас! — смее се тихо Венета. — Като дойде вечер — ужас! Има горе един телевизор, и толкова. И при вас ли е тъй?
 — Не — казвам, — при нас е съвсем друго. Ние имаме два телевизора.
 Смеем се и двамата. После Венета казва:
 — Не мога да те покания. Нямаме право!
 — И при нас е така — кимвам. — И аз нямам право. . .
 — Ти съвсем пък нямаш право — усмива се Венета.
 И аз не мога да разбера какво знае и какво не знае. . . Кимвам ѝ за довиждане, тя потъва в тъмния вход, а аз настигам Антон.
 — Добро момиче — казва той.
 — Всички сме добри — казвам аз. — Само че на някои повече им личи. . .
 Вървим мълчаливи в тъмнината.

13

Звънът на часовника ме изхвърля от леглото. В тъмнината прекосявам стаята, запалвам лампата. Ванчо и Данчо се надигат, промърморват утринния си поздрав — и веднага

започват утринната си гимнастика. Данчо ме поглежда виновно.

Отварям моето гардеробче, вземам кърпата, приборите за бръснене, окаченото огледалце. Вглеждам се в него. Рязко се извърщам.

Празното легло до моето не е празно. На него спи едно момче.

— Митев го доведе нощес — услужливо обяснява Данчо. — Ти хич не усети, нали снощи малко така. . . — Припомня ми, че снощи сме попрепили.

Отивам при леглото, вглеждам се в момчето. Посягам да го събудя — и се отказвам.

— Ще се успи — обажда се Ванчо.

— Нищо — казвам. — Цял живот ще става все навреме.

Ванчо и Данчо отиват да се мият. Аз присядам на моето легло, гледам момчето. То сякаш усеща погледа ми, събужда се, сепнато сяда в леглото.

— Добро утро! — извиква с неочаквано дебел глас.

— Откъде си? — казвам.

— От Гълъбово! — търка сънени очи момчето.

— И аз съм от Гълъбово! — засмивам се след изненадата.

— Не съм те виждал! — чуди се момчето.

— И аз тебе — свивам вежди и го гледам с добри очи.

Пътуваме в автобуса.

Другите си доспиват, а ние си говорим с момчето, което седи до мен.

— Ама ти сигурно отдавна си напуснал! — говори момчето.

— Много отдавна — казвам.

— Аз пък си бях из ония дни! — бърбри момчето. — И майка ми вика: „На мама гурбетчията!“ И реве. Аз ѝ викам: „Що ревеш ма?“ А тя вика: „Кой знае къде ще се запилееш!“

— Няма страшно — казвам аз и слагам ръка на остро рамо на момчето. — Важното е, че сме от Гълъбово!

— Град Гълъбово! — поправя ме момчето.

И ме гледа с едни весели и големи очи.

Спираме на малкото площадче в съседното село. Качва се пак само един пътник. Сашо. По навик иска да седне при мене. Запознавам го с момчето. Сашо с неохота сяда отзад, до Коста, на мястото на Стоил, което е празно. Друсва се няколко пъти, примигва сънено.

— Съставът пак е пълен, нали така! Страшни сме!

Сгушва се, млясва сладко и мигновено заспива.

Слизаме от автобуса на площадчето пред дирекцията. В същото време запъхтеният работнически влак изсипва няколкостотин души, между тях вече виждам Мария и Антон. Пробиват си път в навалицата, идват при нас. Запознавам ги с момчето. Всички се държат много сериозно с него, като с голям човек.

Нашата малка групичка потегля сред многолюдното към главния корпус.

Момчето гледа със светнали очи човешкия поток, огромния корпус, осеян със светлини. И пита високо:

— Днес какво ще правим?

Коста, който върви от другата му страна, отваря уста, сигурно да повтори вчерашната си шега за завинтването на крушките, но среща очите ми, и замълчава.

— Каквото правихме вчера — казвам сериозно.

Момчето ме поглежда тревожно.

— Трудно ли е?

— Няма страшно — усмихвам се. — Важното е, че сме от Гълъбово!

— От град Гълъбово! — пак ме поправя момчето.

Вървим сред огромната върволица, запътена към главния корпус.

До мен върви момчето.