



КИНО
изкуство

1

Ценностно-ориентиращата роля на киното и възпитанието на личността

КАЛИНА СТОЙНОВСКА

Проблемът за ценностно-ориентиращата роля на киното и възпитанието на личността е от онези сложни и многопосочни проблеми, които обхващат различни страни и аспекти от многостранния процес на въздействието и възприятието на изкуството изобщо, от многостранната връзка между изкуството и действителността. Като частен, но същностен въпрос, който непосредствено е свързан с проблема „изкуство и действителност“, се поставя проблемът за това, как си взаимодействуват днес „реалният човек“ и „човекът от екрана“ в контекста на онези важни социални и нравствени задачи, които всяко изкуство решава по своему и които са главни, определящи за днешната ни социалистическа действителност. Как се съотнася изграждането, изработването на творческите принципи на художествено отражение на днешната действителност с процесите на възпитателното въздействие на екранното изкуство върху зрителя? Не се наемам да отговоря изчерпателно и подробно на тези въпроси, които очакват своето задълбочено изследване и изучаване с помощта на колективните усилия на редица учени и теоретици из различни области на съвременната наука.

Задачата ми ще бъде конкретна — ще се опитам да се спра на някои моменти главно от „социалното битие“ на киноизкуството, и по-специално на някои от онези негови особености, които му осигуряват непосредствената и неповторима връзка с широките зрителски маси и следователно определят мястото, ролята и значението му в духовно-културния живот на обществото, правят го активен участник в процеса на формирането на новата личност.

Ние често говорим, че появило се благодарение на определени технически достижения на XX век, киното е плод на обективната потребност от развитието и обогатяването на самото изкуство като духовна творческа дейност; от друга страна, то е една нова, необходима форма на общественото съзнание, отразяваща по специфичен начин действителността и способна сама активно да въздействува върху тази действителност, а значи и върху формирането на човешката личност. Киното се яви пълноправно сред другите видове изкуства като изразител на вътрешната потребност у самото изкуство да намери нова, синкретична форма на изява, да възвърне широкия си масов зрител, чрез който да реализира стремежа си към колективен начин на преживяване на единен естетически идеал — така, както това става при античния театър или в древните форми на неговото „битие“. Чрез киното изкуството отново си спечели своята масова аудитория, възвърна си възможността да създава непринуден контакт с огромна зрителска аудитория. Особено се увеличиха „масовизиращите“ му възможности с появата на телевизията и с органичното му включване в кръга на средствата за масови комуникации. Сравнително евтино, леснодостъпно, с универсален език, киното бързо спечелва симпатиите и доверието на своя зрител и се оказва способно да установи такъв дълбок емоционален контакт с него, какъвто вероятно не е в състояние да установи никой друг вид изкуство. Именно неговата демократичност и масовост, способността му да контактува в общодостъпни форми с многочисленения си „потребител“ определя до голяма степен значението и ролята на киното при формирането на човешката личност, в процеса на активно и целенасочено въздействие върху огромни човешки маси, а за нас — в процеса на всестранно и хармонично изграждане на новия човек. Естествено и закономерно е тогава да говорим за значението му в процеса на естетическото възпитание. Не случайно специално място му е отделено в комплексната всенародна програма за естетическо възпитание: „Редица социологични изследвания в последните години недвусмислено доказват, че филмът — от големия и малкия екран — остава един от най-съществените компоненти в културното ежедневие на съвременния българин. Особено е неговото място в ежедневието на по-младите възрастови групи, при които то играе важна роля не само в **ценностната ориентация**, но и в цялостното изграждане на цялостна естетическа култура...“¹

Ако приемем, че заедно с всички други видове изкуства киното е способно да изпълнява тъкмо тази важна и отговорна ценностно-ориентираща роля в живота на човека, ако приемем, че то е в състояние да участва активно при осмислянето на социалните и духовните ценности на обществото, необходимо е, макар и накратко, да се спрем върху онези негови особености, които способствуват за осъществяване на ценностно-ориентиращата му роля. Предварително обаче е редно да уточним някои понятия.

Редица автори², занимаващи се с културологичните и ценностните аспекти на изкуството, подчертават следното:

¹ „Естетическо възпитание — програма, проблеми, перспективи“, изд. „Наука и изкуство“, С., 1976 г., стр. 82

² Т у г а р и н о в В. П., „Теория ценностей в марксизме“, Л., 1968 г.; С т о л о в и ч Л. Н., „Природа эстетической ценности“, М., 1972 г.; К у з н е ц о в Б. М., „Ценность познания“, М., 1975 г.; Р я б о в А., „Эстетическая потребность и творческий процесс“, М., 1971 г.; С о к о л о в Э., „Культура и личность“, Л., 1972 г.; „Теория ценностей в марксизме“ (сб.), Л., 1968 г.; К о н И., „Социология личности“, „Госполитиздат“, 1966 г.; Ф е д о р о в Л. М., „Ценностные ориентации личности и их формирование“, вестник Ленинградского у-та, 1971 г., бр. 5; И. П а с и. „Естетически студии“, С., 1970 г. и др.

Процесът на възпитание може да се разглежда като процес на формиране на личността в контактите ѝ със света, с всички сфери на обществото. Тук могат да се разграничат по-категорично онези фактори, които оказват определящо, решаващо значение при изграждането и развитието на способността на човека да се ориентира в многообразието на света, да прави своя избор, да си поставя задачи и да участва при тяхното реализиране. Съотнесен с човешките потребности, обективният свят се разкрива в неговите ценностни свойства и стойности за хората и за обществото. Оформиена в обикновеното съзнание на обществото, ценностната ориентация вече в преработен вид се въплъщава в идеологията, в етичните отношения, политическите възгледи, религиозните догми, юридическите положения, естетическите концепции за изкуството. Съветският учен М. С. Каган¹ доказва, че естетическото отношение се закрепя именно в ценностно-ориентиращата сфера на човешкото съзнание.

От своя страна естетическото възпитание е процес на формиране на естетически принципи у личността, на ценностната ѝ ориентация в областта на естетическите стойности, в потребностите и интересите, вкусовете и идеалите, критериите на оценки и принципите на отношение към тези ценности. Художественото възпитание или възпитанието чрез средствата на изкуството, както е известно, е органична и важна, но съмо част от цялостното естетическо възпитание. Изкуството се включва в процеса на ценностната ориентация на личността главно в сферата на естетико-художествената ориентация — ценността при него се образува от отношението, от връзката между творбата и нейния читател, зрител и т.н., т.е. тя е производна и е резултат от образувалата се специфична система на отношения, която включва и гносеологическия, и социологическия, и психологическия, и др. видове подходи, но дава предимство на ексеологическия подход. Изкуството отразява ценностите в действителността, но в същото време то и произнася присъда над жизнените явления и отношения, над човешките връзки и взаимозависимости. Тази специфична присъда на изкуството е всъщност неговата естетическа оценка. Чрез естетическите ценности и отношения, които са безкористни, човек се приобщава и към нравствените, политическите, към социално-духовните ценности, възприемайки ги от изкуството като свои лични, собствено съкровени. Естествено е тогава, че изкуството е в състояние да увеличи безпределно нашия жизнен, собствен човешки опит, приобщавайки ни непринудено и непосредствено към ценностите, които носи в себе си. Предлагайки ни втора, естетическа реалност, един собствен **модел** на социална и индивидуална дейност на човешки взаимоотношения, изкуството ни включва по неповторим емоционално-художествен начин в този свят, прави ни съпричастни към него, дава ни определена оценка и изисква нашата собствена оценка. Изкуството ни носи специфично познание за света и едновременно събужда у нас определени чувства и възмущения, поражда размисли, дарява ни с нищо несравнимо наслаждение. Художествената творба въплъщава различни социални идеали, откликва на определени социални проблеми и потребности. Художественото отражение и оценката вървят успоредно. Тя едновременно е и политическа, и нравствена, и общосоциална, но винаги се разкрива само по пътя на естетическото преживяване и художественото осмисляне и въздействие. Затова и ролята на изкуството за ценностно ориентиране и формиране на личността стои на едно от първите места.

Във връзка с особено важната роля на художествената култура в осъществяването на висшите цели, поставени в Програмата на партията на X кон-

¹ Каган М. С., „Лекции по марксистко-ленинско естетике“, Л., 1971 г., стр. 66

грес на БКП, в националната комплексна програма за естетическо възпитание е записано: „Изкуството като форма на естетическо усвояване на действителността въздействува с неотразима сила за комунистическото възпитание на народа. То събужда творческата същност на човешката личност, активизира духовните ѝ сили, въздействува върху чувствата и разума на човека, формира неговия мироглед, засилва стремежите му към усъвършенстване на заобикалящата го действителност и към самоусъвършенстване...“¹

И наистина ние непрекъснато и с основание твърдим, че изкуството като цяло е способно да възпитава личността, да съдействува активно за нейното формиране. Но тук е необходимо да подчертаем, че и досега в марксистко-ленинската естетика не са изследвани в достатъчна степен пълноценно основните механизми на възпитателното въздействие на изкуството върху човека, а отгук — все още не е осъществен пълноценен анализ на многостранните диалектически връзки между изкуството и неговия „консуматор“, между художествената творба и възприемащия я зрител, читател и т. н.

Свързващата връзка между художествената творба и нейното възприемане се базира в голяма степен на принципа на подобното. Този принцип на подобното в художествения образ се проявява по разному в различните видове изкуства в зависимост от изобразително-изразната система, с която те разполагат. В киното това подобие е най-голямо поради същността на неговата художествена природа, на системата от изразни средства, с която то си служи, и т. н. От друга страна, възприемането на художествената творба е подготвено и разчита в голяма степен на личния опит на възприемащия (социален, исторически, национален, психологически и т. н.). Моментът на радостта от узнаването прави възприемащия в много по-голяма степен съпричастен към онзи свят, към онзи модел на човешки взаимоотношения, които му предлага теоретът. Това е особено характерно за киното, но това, разбира се, не означава, че киното е най-безусловното, натуралистически копиращо действителността изкуство. Както при всеки друг вид изкуство, и при него художникът моделира втора реалност, която хем напомня истинската, хем е различна от нея; наподобява действителността и в същото време не е идентична с нея.

Илюзията за действителност в киното обаче е най-голяма, видимо то като че ли е най-приближено до действителните, материални измерения на света. Това му дава голямата възможност да бъде изкуство с най-големи, най-открити „валенции“ към своя зрител, да бъде изкуство, с което възприемащият сравнително бързо и лесно става на „ти“, намира общ език, установява ефективен контакт. В същото време обаче то е изкуство, което по традиция още със самото си раждане най-напред като зрелище, забава и развлечение, преди да е станало изкуство, е дало право на всеки негов зрител да се чувства абсолютно освободен, компетентен в тълкуването на неговите идейно-художествени особености и стойности. В повечето случаи зрителят търси в киното и изисква от него правдоподобие в неговото най-плътнo приближаване до живота. Особено това се отнася до филмите със съвременна тема. Там зрителят се идентифицира погече отвсякога с героите на екрана, които са негови съвременници и които му създават усещането, че той ги е срещал или може да ги срещне навсякъде в своята среда; че събитията, показани на екрана, са събития, в които той е бил или може да бъде участник. Той започва да сравнява, да отхвърля или приема, да оценява. Особено е трудна ситуацията, когато самата авторска оценка на героите и събитията е твърде дискретно подадена, предполага по-задълбочена мисловна дейност, когато

¹ „Естетическо възпитание—програма, проблеми, перспективи“, изд. „Наука и изкуство“, С., 1976 г., стр. 59—60

не е достатъчно категорична, а разчита на активната зрителска позиция, като запазва за себе си правото да насочи в определено русло мисълта или емоцията. В най-голяма степен това се отнася до филмите с така наречената отворена композиция, отворен финал: до филми, изградени върху драматургия, лишена от външно изгнени драматични конфликти и сблъсъци, от необикновени, ефектни герои.

В зрителската оценка и разграничаване жанровите особености в произведенията на съвременна тема идват едва на втори или трети план. Да речем, лесно се разпознава комедията или мелодрамата, по-трудно се разпознава и още по-трудно се възприема киносатирата, критически насоченият филм за съвременността или, най-общо казано, проблемното кино. Обикновено в такива случаи оценката на зрителя се движи между определението (и за комедията, и за сатирата) „поредна глупост, но човек може да се посмее, да се поразсее, да се позабавлява“ до „свещена глупост, която дори не е смешна, а е досадна и конфузна, лишена от всякакъв смисъл“. Казвам това, защото често ми се е случвало да се сблъскам с подобно зрителско мнение за филми, които са признати между най-добрите, най-интересните, най-същностно разкриващи чрез средствата на киното, по художествен път определени жизнени модели, начини на живот и т.н. Имам пред вид трудната зрителска съдба на редица наши български филми с критически-сатиричен патос спрямо негативни явления в действителността.

С това съвсем не искам да кажа, че публиката е еднородна, изравнена в своите вкусови предпочитания и естетическо равнище. Напротив, напълно съм съгласна¹, че диференцираният подход към нея най-точно отговаря на нейната истинска, същинска структура, че тя е динамична, изменяща се постоянно и ежедневно, така както се изменя и развива идейно и художествено самото киноизкуство. Независимо от това си остава условието, че в съвременния филм зрителят има възможност (и на това киното в голяма степен разчита) да съпоставя собствения си социален, национален и психологически опит с предлагания му от екрана.

Специално внимание заслужава и проблемът за взаимоотношението между обществения и личния исторически опит, който един зрител от по-старото поколение, особено ако е участник в определени исторически събития, прилага като висш критерий към предложената му екранна действителност, която, да речем, не отговаря на собствените му субективни представи и усещания, на личните му спомени и т.н. Тук винаги съществува възможността за прословутата „ножица“, за определено разминаване между субективното възприемане на зрителя и обективно съществуващия екранен свят (който сам по себе си е органична сплав от обективното и субективното, реалното и измисленото, закономерното и случайното).

Тогава способно ли е киното да преодолява тези непрекъснати бариери, които му поставя контактът със зрителя? Може ли филмовата теорба да обогатява човешкия опит, да формира поведение, емоции, възгледи, определено отношение към света? Естествено е да си отговорим, че това е напълно възможно. Но е ясно също така, че за тази цел на първо място е необходимо да падат постоянно раждащите се бариери между киното и зрителя. Но как то да спечели доверието на своя зрител? Как да намери най-добрия път към него? Как да реализира дълбок, същностен контакт с този зрител?

¹ Виж статиите на Ив. Знеполски „Публиката и българският филм“ и „Хапе ли публиката?“ в сп. „Филмови новини“, бр. 2 и 10, 1977 г. и материалите от конференцията на тема „Естетическото възпитание и киното“, отпечатани в сп. „Киноизкуство“, № 8 и 9, 1977 г.

Българското кино специално няколко пъти се опитваше да преодолява периодично създаващата се пропаст между него и зрителя с различни средства, по различен начин. Чрез количествено, но за съжаление, недостатъчно качествено увеличаване на криминално-приключенския и военно-приключенския жанр; чрез директно обръщане към проблемите на младите (младежният филм от 60-те години) с оглед на това, че главната зрителска маса е младежката. Успехите може би бяха относителни, но българското кино съумя в голяма степен да върне своята публика. Интересът към него се събуди отново, но дали и истинското доверие към него? Осмелявам се да кажа, че в тези опити за приближаване до публиката имаше момент на „флирт“ с нея, който винаги е привлекателен, но е нетраен, временен, непълноценен.

Капризната крива на връзката кино — зрител през последните десетилетия ни предлагаше различни варианти на успехи и провал, на доближаване и разминаване. В настояще време обаче ми се струва, че постепенно инерционните представи за българското кино у много зрители (разбира се, не у всички) започват да се преодоляват на базата на един по-солиден, същностен и дълбок контакт. Това вероятно не е случайно, защото българското кино навлезе в периода на своята зрелост — идейна и творческо-професионална. Това, разбира се, не означава, че всички проблеми в него са решени, и особено че е решен проблемът за максимално пълноценното му реализиране сред зрителя, за обогатения и активния контакт с киноаудиторията. И ако днес съществува такава възможност да се говори за известно стабилизиране и активизиране на този контакт, това не означава, че е отговорено на всички въпроси правилно и изчерпателно, че връзката кино — зрител не ни готви нови изненади.

Въпреки съществуването на редица социологични проучвания и анкети от национален мащаб все още не са извършени дълбоки, компетентни, многостранни и същностни анализи и изследвания на проблема кино — зрител, и по-специално на същинския смисъл на обратната връзка зрител — кино. Тоест точната статистика за това, че толкова и толкова процента зрители са харесали филма, героите му, проблемите му или, точно обратното — не са харесали филма и т.н., още не е гаранция за това, че ние сме разбрали най-главното — дали наистина даден филм е съумял да повлияе активно върху емоциите и съзнанието на конкретния зрител, дали ефектът на въздействие е вътрешен, или е просто външен, незначителен, повърхностен. Дали една кинотворба чрез силата на своето художествено въздействие е съумяла да формира някакво убеждение, да събуди някаква неповторима емоция или мисъл, да обогати духовно, нравствено и естетически даден зрител. За съжаление, социологическата група по кино към ДО „Българска кинематография“, която предлагаше основа за по-нататъшното обобщаване на фактическия материал, вече не съществува.

Говоря за тези неща, не защото смятам, че прага открития или откривам неизвестни никому истини, а защото наистина всичко това има най-директно и пряко отношение към проблема за ценностно-ориентиращата роля на киното и възпитанието на личността. Да предположим обаче, че след дълги, общи и координирани усилия ние сме съумели да проучим и вникнем в някои от най-същностните особености и механизми на възприятието на кинозрителя, да установим повечето от пътищата, по които филмовата творба може да стигне до зрителя и да му повлияе в желаното от нас направление. Повтарям, някои от тези пътища и механизми не са достатъчно проучени и разработени — нито теоретически, нито практически.

Винаги обаче ще остава открит въпросът за всеки път неповторимия, трудно поддаващ се на прецизно придвижване контакт между зрител и филм.

мова творба. Криворазбраната „популярност“ на филма или пък прибрзаното му причисляване към „творбите за избраници“, необещаващи контакт с широката зрителска аудитория, понякога може да ни предложи неочаквани изненади, да преобърне традиционните ни представи. Сюрпризите тук могат да бъдат многовариантни. Историята и съвременната практика на нашето кино ги е „сервирала“ нееднократно. И макар че ние сме все още една от страните, в които зрителят е, така да се каже, „на наша страна“, а в последно време пълнеше старателно залите и гледаше добросъвестно и български филми (разбира се, не винаги в такова количество и с такова разбиране, каквото би ни се искало), не бива да забравяме, че всяко равновесие е временно. Така например по някои все още неофициални данни посещаемостта на българския филм у нас през 1977 г. е намаляла порядъчно в сравнение с миналите години. Раждането на сериозни пукнатини във връзката българско кино — български зрител доказва, че отново на дневен ред като първа точка излиза борбата за зрителя.

Искам да припомня някои ситуации, които са много показателни и характерни в това отношение и които повече или по-малко могат да дадат посоката на разискването на проблема.

Първият е случаят, когато можем да приемем, че независимо от трудния път на остропроблемния филм той все пак съумя да възпита свой зрител (не най-многобройния), да установи повече или по-малко постоянен контакт с него и да го накара да очаква следващите резултати, следващата поканата за общ размисъл. И ето че този зрител — съвременен човек със съвременно мислене, — интересуващ се от реални и сложни човешки и социални взаимозависимости, от нравствени и духовни противодействия, които да разчете от екрана и да сравни със собствения си жизнен опит, се среща с бледа, неизразителна, художествено незащитена концепция и изцяло се разминава с нея („Хора отдалече“, „Лъжовни истории“ и др.). В същото време в своите най-добри публицистични предавания телевизията му предлага актуални, остропроблемни теми, върху които дискутират наши съвременници, сблъскват се мнения, открояват се различни позиции, раждат се живи конфликти. Естествено е, че зрителят ще отдаде предпочитанията си на телевизията, а не на киното. Значи, при поканата за общ размисъл от екрана не трябва да се спекулира с темата, да се говори с остаряла дата и на неубедителен език. С една дума, проблемното ни кино трябва да бъде умно, интелигентно и актуално, да умее да приковава вниманието към себе си, да открива и печели своя зрител — онзи, който не само ще влезе в зрителната зала, но и ще излезе оттам с оправдани надежди, с раздвижено съзнание, с разширен и обогатен нравствен, социален, философски „багаж“.

Вторият случай е забавното, атрактивното кинозрелище, което масово печели вниманието и интереса, а в най-добрите си варианти и любовта на зрителя. Нека не забравяме, че зрителят в киното винаги е бил привличан и с удоволствие се е „отдавал на наслада“ при гледането на „леките“, забавни жанрове (комедията във всички нейни варианти, приключението, криминално-детективската история), при класическата или модернизирания мелодрама. Яркото, напрегнато зрелище, жизнерадостният хумор или пък сантименталната история, пречистваща героите, а заедно с тях и опечалената, натъжена и изстрадала от начало до край публика са предлагали винаги и предлагат и сега най-популярния вариант на идентифициране на зрителя с предложения му екранен свят и по-скоро с разбраения от него герой (разбира се, положителния, но понякога се случват и „изненади“ — за подражание е избран герой, белязан от авторите със знака минус). Тук вече зрителят ще извлече безболезнено и най-вече без голямо усилие (зашто нещата са бързо „четливи“) предла-

ганите му нравствени уроци, ще се почувствува удобно в кожата на предпочитания и обикнат от него герой и това ще го накара да му подражава и в живота — не само в начина и стила на обличане, но и в отношението му към света, в поведението му.

И сигурно не без значение е това, че най-ревностният кинозрител си остава детето, юношата, младият човек — онзи с все още неоформена душевност и първични усещания и представи за света, без голям собствен, личен и обществен опит, склонен към подражание и затова направо попиващ от екрана предлагания му модел на живот, търсещ идеала и много често намиращ го именно в изкуството. Съзнанието „фотографира“ и пренася в собствения си свят всеки впечатляващ го детайл, мисъл, чувство. Друг е въпросът, дали това впечатлено съзнание има способността и навика да отбира, да отсейва, критически да се ориентира в предлаганите му ценности; дали има изработени критерии, вътрешна мяра и оценка, чрез които контактът му с едно или друго произведение в киното ще се реализира дълбоко като преобразяващо, магнетично-неповторимо въздействие на изкуството върху човека. И понеже в случая става дума за формиращо се съзнание, много е важно дали самата филмова творба ще му предложи мярата, вътрешната оценка, критерият, чрез които да бъде изживяно, запомнено и включено като активен елемент на конкретно жизнено поредение моралното или духовното послание на творбата. Защото теоретически на всички ни е ясно, че киното е изкуство с голяма нравствена сила, че то има възможности да въздейства цялостно върху личността¹ като неделима част от нейното ежедневно битие. А в действителност се оказва, че сме все още на прага на превръщането на теоретичната истина в практическа сила.

И тук е редно отново да си припомним и се върнем към един друг изключително сложен и неизучен проблем, който е свързан органично и с двата отделни по-горе случая. Става въпрос за т.нар. консерватизъм на зрителското възприятие — изработване на стереотипи на възприемане и оценка на художествената творба, — който е полезен при изработката на солидни естетически критерии, но едновременно е и осезаема и сложна бариера за преодоляване, която често пъти затормозява или изключва необходимостта от преоценка на критериите, от развитие и обогатяване на отношението към ново-появили се филмови теми и естетически форми. В такива случаи процесите на пренагласа на зрителите са болезнени — както в сферата на проблемния филм², така и по отношение на любимите зрелищни жанрове. И това е една наистина интересна и неразработена територия, която заслужава изключително голямо внимание и вероятно може да ни даде отговор на много от въпросите, които ние често си поставяме и все още само притеснени, стреснати или без особено вълнение вдигаме рамене. . .

Напълно съзнавам, че тези разсъждения може би още нищо не обясняват в механизмите на социалното, нравственото и психологическото въздействие на киното върху зрителя, върху неговото съкровено-лично възприятие. Разбирам, че този или онзи филм — проблемен или зрелищно-атрактивен, — дори ако той е признат за безспорен шедьовър или за най-добър в жанра си, в идейното си послание, в хуманистичния си, нравствено-позитивен адрес едва ли може просто ей така, като с магическа пръчка да измени психиката на

¹ В подобен план е разработена интересната статия на проф. К. Горанов в сп. „Киноизкуство“ № 11, 1977 г. „Киното като възпитател“.

² Необходимо е да отбележа, че по-категоричното разграничаване на „проблемния филм“ и „кинозрелището“ не е с цел те взаимно да се изключат, още повече че световната кинопрактика доказва удачни варианти на съчетание на елементи от двата вида творби.

подлеца или предателя, на нравствено или духовно закърнелия зрител, да го прероди и облагороди завинаги. Но ако този филм е пуснал „червейчето на съмнението“, ако неволно е заставил непоколебимия в правотата си за света потребител да си зададе поне един от въпросите, с които се обръща към него изкуството (в случая киното), можем да кажем, че филмът Х е придвижил напред мисълта на зрителя, докоснал е емоциите и съзнанието му, **ценностно го е ориентирал**. Независимо от това, че такава ориентация при този вид зрител е твърде далеч от възможността коренно да „превъзпита“, да преобърне съзнанието му.

Но ако си представим, че освен този зрител в залата ще влезе и друг — отворен към света около себе си, устремен към изкуството, податлив на въздействие, — няма да ни е трудно да си представим, че връзката между ценностно-ориентиращата роля на киното и възпитанието на личността може да се реализира и се реализира не само по пътя на общи теоретични разсъждения, но и в практическото битие на киното.

Трябва само да пристъпим към конкретното изследване на проблема в живата филмова практика.

ИНТЕРНАЦИОНАЛНОТО И НАЦИОНАЛНОТО В СЪВЕТСКОТО КИНО

ЛИЛИЯ МАМАТОВА

Създаването на единната многонационална култура е един от резултатите на плодотворното развитие на социалистическите национални отношения в нашата страна. Както е известно, именно социализмът порождва двете диалектически взаимосвързани тенденции в живота на нациите: разцвет чрез сближаването им и сближаване чрез разцвета им. Тези тенденции се осъществяват не последователно и не автономно една от друга, а в тяхното единство. При това водеща е интернационалната тенденция за всеобщо сближаване на нациите, доколкото и самият разцвет на всяка от тях е немислим без интернационализацията на всички страни от живота на обществото.

В периода на зрелия, развития социализъм този процес протича с особена интензивност, като се изразява чрез задълбочаване на интеграцията в икономиката, чрез усилване на социалната еднородност на съветското общество, на неговото по-нататъшно идейно-политическо сплотяване.

В резултат от развитието и сближаването на социалистическите нации в СССР се образува исторически нова форма на общност — съветският народ. Тази форма представлява висша степен в съюза на работническата класа и селяните в съдружеството им с интелигенцията, в братството на всички социалистически нации и народности в нашата страна. Съветският народ

Продължение на разговора „Национално и интернационално в социалистическото киноизкуство“, бр. 3/78 г.

не е нова нация и едновременно с това не е обикновен конгломерат от нации и народности: това е общност от нов тип, при която хората се обединяват от принципно важни черти в духовния живот и културата. Самата съветска култура е органична сплав от духовните ценности, създавани от всички народи на нашата страна.

В развитието си съветската култура възприема социалистическите и демократическите традиции на всяка национална култура и поглъща новия художествен опит. Става дума не само за културен обмен, а именно за взаимобогаhtаване на културите, което води до качествено ново явление: върху единна идеологическа, светогледна основа се достига своеобразно, съвместно „духовно производство“, създават се нови културни ценности.

Каква роля играе киноизкуството в процеса на културното сближаване на нациите и народностите в нашата страна? Какво място заема в системата на единната многонационална култура? Как взаимодействува с останалите компоненти на тази богата, разклонена система?

Стремейки се да отговорят на тези въпроси изчерпателно, съветските киноведи създадоха преди всичко редица сериозни трудове, които осветяват **историята** на многонационалното съветско кино. Като най-голямо достижение в този план може да се смята четиритомната „История на съветското кино“¹ издадена от издателство „Изкуство“. Тя представлява очерци по историята на националните кинематографии, написани от най-изтъкнатите киноведи в петнадесетте републики на нашата страна. Едновременно с публикацията на този голям съвместен труд излизаха и отделни монографии (които се публикуваха предимно в столиците на отделните републики), осветяващи обстоятелствено историята на националните кинематографии. В Москва Бюрото за пропаганда издаде серия брошури, които в сбита форма характеризират историческия път на националните кинематографии. На края издателство „Изкуство“ в Москва започна от 1976 година публикуването на нова серия книги по история на националните кинематографии (с намерение да обхване всичките) и на първо време отпечата очерци по история на киното в Украйна и Литва, а също така сборник от статии по история на киното в Белорусия. Нови книги, посветени на отделни периоди в развитието на кинематографиите и творчеството на майсторите на екрана, продължават да се издават от републиканските издателства.

Всичко това ни позволява да говорим за интензивно развитие на киноведческата историография. Заедно с това успехите, постигнати от многонационалния отряд съветски киноведи, подбуждат към разглеждането и на нови проблеми. Това е напълно естествено. След като е събран, класифициран, анализиран гигантски фактически материал, изниква въпросът да се издигне изучаването на историята на многонационалното съветско кино на качествено нова степен.

Проблемът пред киноведите е в дълбока връзка с кардиналната задача, която се решава от съветската наука като цяло: да се повиши качеството и ефективността на научните изследвания. „Счевидно е, че задачите, които стоят пред нашата обществена наука, могат да бъдат решени само при най-тесната ѝ връзка с живота. Схоластичното теоретизиране може само да спира нашето движение напред. Само връзката с практиката може да повиши ефективността на науката, а днес това е един от централните проблеми“ — се казва в отчетния доклад на ЦК на КПСС на XXV конгрес на партията. Тук се подчертава, че е необходимо да се развива фундаменталната, „голямата“ наука, да се изработват нови научни идеи, да се отделят сили и внимание за теоретически изследвания: „Правилно се казва, че няма нищо по практично от добрата теория.“²

Тези постановки имат отношение и към развитието на съвременното кинознание. Повишената продуктивност на конкретните изследвания зависи непосредствено от тяхната теоретическа основа. Всестранното влияние на високоразвитата теория е способно да интензифицира историческите изследвания, посветени не само на една **отделна** национална кинематография. Многонационалното съветско кино представлява единен художествен организъм, многообразна, сложна и едновременно с това цялостна система. Доминиращият в предишните разработки подход, изразяващ се по думите на изкуствоведа Ю. Я. Барабаш в „**паралелното** разглеждане на пътищата на националните култури“, се оказва недостатъчен за днешния ден. Трудно е да не се присъединим към мнението на Ю. Я. Барабаш, който пише следното: „След принципа за последователното и паралелното разглеждане (а по-точно — едновременно с тях) трябва да се вземе на всеоръжие принципът на систематизираността, при който в центъра на внимание ще се окажат

¹ „История советского кино, 1917—1967“, т. I — 1917—1931; т. 2 — 1931—1941; т. 3 — 1941—1956; т. 4 — 1956—1967 М., „Искусство“, 1969 г., 1973 г., 1976 г., 1978 г.

Л. И. Брежнев в „Отчет Центрального комитета КПСС и очередные задачи в области внутренней и внешней политики“, „Политиздат“, 1976, стр. 57

общите, коренните закономерности на многонационалния художествен процес като единно (макар и безкрайно разнообразно) цяло, детерминирано от конкретните социални условия и исторически обстоятелства.¹

Става дума за теоретическото осмисляне на самата методология за изучаване на многонационалното съветско изкуство. По този начин в стремежа си да осъзнаят методологията на изследване на собствения си предмет киноведите не са сами. В наши дни цялото съветско изкуствознание се характеризира с интензивни методологически и методически търсения, с творческо отношение към решаване на много проблеми от историята и теорията. Особено плодотворни се оказаха тези търсения в съвременното литературознание. Опитът от разработките на методологическите проблеми в трудовете на академиците Д. С. Лихачов и М. Б. Храпенко, а така също в статите и книгите на Д. Марков, Г. Ломидзе, И. Неупокоева, А. Йезуитов и много други може и трябва да се вземе на всеоръжие и от киноведите.

Естественно, достиженията на литературоведите не могат да бъдат използвани от киноведите слепло, механично, без да се отчита спецификата на киноизкуството и своеобразието на неговото историческо развитие. Може да става дума само за обогатяване на киноведческата мисъл с онези постановки на литературоведите, които не се намират в пряка зависимост от спецификата на литературата като особена форма за художествено познание на света, а имат общо значение за изследването на всички видове изкуства в тяхното развитие.

Усвоявайки творчески най-ефективните постижения на литературознанието и другите близки видове изкуствознание, киноведите са призвани да приложат немалко усилия за обогатяване методологията на познание на собствения си предмет, като изхождат от самия предмет, от неговата самобитност.

Трябва да се отбележи, че сред литературоведите, които се занимават с методологическите проблеми, за сега няма единство в разбирането на това, как следва да се определи теоретическия самият път на методологическо обогатяване на съвременната наука. Привържениците на едната гледна точка смятат, че този път представлява **умножаване** на методите на съвременното литературознание. Поставя се въпросът за тяхната координация и субординация, за привеждането им в единна система. Марксистско-ленинският метод се разглежда като общофилософски фундамент на всички останали взаимовръзки и съподчинени на него методи.

Според другата гледна точка методологическото обогатяване трябва да се прояви в задълбочаване принципите на единния метод и в умножаване числеността на приемите от подчинената му методика. Това разбиране ми се струва по-правилно.

Какво представлява методът за познание на изкуството?

Известно е, че изкуството се изучава и в исторически, и в теоретичен план. Историята на изкуството е едновременно и история на представите за изкуството, и история на интерпретацията на изкуството. В тази интерпретация се проявява определеният подход на историка, който може да бъде открито заявен от него, но може и да бъде „разтворен“ в текста, да се съдържа в самата трактовка на разглеждания от историка материал.

Задачата на теорията е да определи този подход, принципите на изучаването.

Теорията на изкуството „сгъстява“, рационализира историята в системата от своите логически понятия. Историята на изкуството е своеобразен смислов коридор между теорията на изкуството и самото изкуство в неговата непосредствена даденост. Теорията формулира **закономерностите** в историческото развитие на изкуството, които при понататъшните исторически изследвания придобиват значението на методологически принципи: понятията „закон“ и „принцип“ в науката са еднозначни.² Системата от принципи за изследване на материала съставя метода. Ако откритите от теорията закономерности са верни, методът за изследване отговаря на своето предназначение и вътрешно съответствува на предмета.

Идейното наследство на Маркс, Енгелс, Ленин съставя фундаменталната основа на истински научната методология за изучаване на историко-художествения процес. Едно от най-големите завоевания на марксизма като принципно нова методология в изследването на историческия процес беше социално-историческият подход към духовните явления, в това число и към изкуството. Принципът за социално-историческата обусловеност на изкуството е основният за марксисткия метод в съвременното изкуствознание, включвайки и кинознанието. Важно е да се помни и това, че класиците на марксизма съвсем не са определяли във формите на общественото съзнание само „пасивното“, по думите на Енгелс, „следствие“³ на икономическото развитие. Те посочват активното взаимовлияние

¹Ю. Б а р б а ш. „Вопросы эстетики и поэтики“, М., изд. „Современник“, 1977, стр. 373

²Вж. по въпроса П. В. К о п н и н. „Гносеологические и логические основы науки“ М., „Мысль“, 1974, стр. 502

³К. М а р к с и Ф. Э н г е л ь с. Сочинения, т. 39, стр. 175

на тези форми и способността им да оказват въздействие върху икономическата база. Относителната самостоятелност на изкуството се проявява и в специфичните вътрешни закономерности на неговото развитие.

Извънредно важно беше откриването на естествено-историческия характер в развитието на човешкото общество, което протича като смяна на обществени формации. Представата за развитието на обществото като процес има отношение към изкуството. При цялата противоречивост и неравномерност на движението историческото развитие на изкуството е именно процес, притежаващ вътрешна приемственост и непрекъснатост.

Известно е, че по този въпрос привържениците на марксистката методология нерядко е трябвало да водят и водят дискусии с онези чуждестранни историци на изкуството и литературата, които се придържат към противоположна гледна точка. Да напомним например за полемиката на Н. Конрад с А. Тойнби по повод на „единиците“ или „монадите“ на историята, при което Н. Конрад, изразявайки несъгласие с това историята на културата да се члени на автономни „монади“, разкрива непрекъснатостта на историческия процес: „Защото всяка съвременност е съединяване на миналото и бъдещето. Да се разкрие този процес аз смятам за една от най-важните задачи при изучаването на културата.“¹

Може да напомним и за полемиката, която води И. Г. Неупокоева в книгата си „История на световната литература. Проблеми на системния и сравнителния анализ“. И. Г. Неупокоева се обявява против гледната точка, според която „произведенията на изкуството не водят едно към друго. Всяко от тях е затворена монада и от една монада към друга няма исторически преход.“ Съветският литературовед показва погрешността на тази позиция и утвърждава необходимостта всяко явление да се вижда в общата верига на развитието. В изучаване на историята на световната литература историята и теорията не могат да се изляват. . . разединени“. „От само себе си се разбира — пише И. Г. Неупокоева, — че в основата при разработване на синтезиращи методи за изследване лежи осмислянето на огромен конкретен материал.“ Пълното познаване на конкретния материал трябва да предшества обобщенията. „Повторното връщане към цялото богатство от факти върху основата на обобщаващи теоретически идеи няма да бъде просто „връщане към преминал етап“, а знание, обогатено от теорията. В същите факти то ще открие ново, по-богато съдържание, оставащо скрито при емпирическият подход, при разглеждането на всеки от тези факти извън системата на цялото. Сега всеки факт ще съдържа значително повече реална информация (собствено художествена, историко-културна, общоисторическа), отколкото той е съдържал, намирайки се пред прага на обобщаващото изследване като „суровина“ на последното. От единичен факт той се превръща в звено на литературния процес, откривайки многочислени валентности, които го свързват с този процес. В световната литература като цялостна система всеки от тези факти ще бъде вече не толкова „самият той“, но и средоточие на най-разнообразни сили, свързващи отделните елементи на световната литература в единно, исторически развиващо се цяло.“²

Естествено невиният отсъствието на цялостна концепция за процеса, накъсаният, фрагментарен анализ са резултат на съзнателно претворяване в труда на история на първоначалната методологическа постановка за автономност на отделните „монади“ в историята на изкуството. Нерядко тази раздробеност на анализа е резултат на това, че материалът, изучаван за първи път от изследователя, се проявява на стадия на първоначалната фактологическа „суровина“. Под перото на изкуствоведа той получава само първичната си интерпретация, която представлява преди всичко събиране на фактите, тяхното описание, предварителна класификация.

Ако прехвърлим поглед към сферата на съвременното ни кинознание, ние ще открием именно такива отделни разработки. Някои от съществуващите книги по история на киноизкуството в Казахстан, Латвия, Азербайджан и Таджикистан остават на равнището на описателността. Интерпретационният слой на тези историко-киноведчески работи страда от фрагментарност, рецензентство. Историкът сякаш върви от филм към филм, като разказва за всеки поотделно, без да се издигне до разкриване на процеса в неговото единство. Тези изследвания напомнят — нека употребим остроумния израз на М. Алпатов, който пише за аналогични пропуски в някои трудове по история на изобразителното изкуство — „инвентарни книги“, анотирани каталози.³

Но най-добрите разработки по история на националните кинематографии показват, че историците подхождат към своя предмет от осъзнати методологически позиции, въз ос-

¹ „Дяволът и гораков“. В книгата на Н. И. Конрад „Избранные труды“. История. М., „Наука“, 1974 г., стр. 278

² И. Г. Неупокоева. „История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа“, М., „Наука“, 1976 г., стр. 24—25

³ М. Алпатов. „О задачах истории искусства в наши дни“. В сб. „Методологические проблемы современного искусствознания“, Выпуск I, Л., 1975 г., стр. 52

нова на обобщаващи теоритически идеи, с намерението историята на киното да бъде разглеждана като процес.

Този процес се разглежда в дълбока връзка с динамичната природа на социалистическия обществен строй, с постъпателния ход на историята на обществото. Непоклатимият марксистки принцип за социално-историческата обусловеност на развитието на изкуството не само че не пречка за разкриване на националното своеобразие на една или друга кинематография, но, напротив, способствува за това. Своеобразието на националната кинематография под перото на историците се открива във всичко, започвайки от тематиката на изкуството, доминираща в репертоара, от проблемите, съставляващи епичния център на общата художествена проблематика на киноизкуството. Например в разработките по история на киргизското кино, написани от К. Ашимов, се посочва, че най-важният проблем, който си поставят киргизките художници, е способността на нашия съвременник да приведе в хармония с духовните ценности на развития социализъм онези традиционни нравствени понятия, които са се оформили през вековете и са останали извънредно свежи в паметта на народа, прекрачил за кратък исторически период от архаичните форми на социалното битие и култура към тяхното най-високо ниво.¹

За белоруското кино, както това е показано в разработките на А. Красински, такъв основен проблем е способността на нашия съвременник да прояви величие на духа, което се проверява с най-високата мяра на гражданско мъжество и благородство, показани от народа в годините на Великата отечествена война. А. Красински отбелязва принципното значение за белоруското кино на „темата за партизанското движение“, напомняйки за тежките изпитания на народа: „В Белорусия, както е известно, е загинал всеки четвърти човек.“²

За литовското кино, както това е разкрито от М. Малцене, главен проблем се оказва способността на човека да придобие „верни жизненни позиции“, движейки се по неравния коловоз на историята. Да напомним, че съветската власт в Прибалтика (1918—1919 г.) се сменя от буржоазен режим, през 1940 г. е възстановена, през 1941 г. Литва е окупирана от фашистите, през 1944 г. е освободена и съветската власт окончателно влиза в своите права. Резките и чести промени в обществения начин на живот за всяка жизнена биография са наложили необходимостта от активно осъзнаване на гражданските позиции.

Откривайки епичните процеси на проблемите, историците едновременно с това определят и най-важните звена на кинопроцеса — филмите, които са най-представителни, най-методорепрезентативни за социалистическия реализъм. К. Ашимов концентрира вниманието си върху филмите „Салтанат“, „Зной“, „Небето на нашето детство“, „Белият парад“. А. Красински посочва, че именно филмите за войната и преди всичко филмите на В. Туров за белоруското кино стават най-действената школа на реализма, в тях преди всичко се забелязва „стремежът на авторите да открият нови страни от живота, в дадения случай от историята на великата борба с фашизма“³. Екстензивното (в ширина на новите жизнени пластове) и интензивното (в дълбочина на откриваното) развитие на социалистическия реализъм М. Малцене изследва въз основа на филми, имащи за литовското кино смисъл на историко-революционни, макар показваните в тях събития да се извършват в следвоенните години. Това е предопределено от самия живот: въоръжената борба с буржоазния национализъм се завършва в началото на 50-те години, а преодоляването и развенчаването му в сферата на общественото съзнание продължава и по-късно. Във филмите, посветени на тези събития, М. Малцене разкрива процеса на съзряване на реализма: от филмите, в които проблемът по-скоро е посочен, отколкото поставен (като „Мост“), през алегоричното осмисляне на недалечното минало в „Живи герои“ към дълбокия реализъм в „Никой не искаше да умира“, „Сълба към небето“ и други филми.⁴

От казаното по-горе е лесно да се разбере, че националното своеобразие в развитието на една или друга кинематография, което се изразява в особеностите на нейния съдържателен пласт, е дълбоко свързано с конкретните особености на историческото формиране на дадената нация. Трябва да се отбележи, че историците изучават далеч по-сериозно развитието на **съдържателния** пласт на изкуството, отколкото непрекъснатото движение на изкуството в сферата на неговата поетика, формално-художествената страна на кинопроцеса. Между прочем именно към естетическите възможности на изкуството на социалистическия реализъм е насочено вниманието на съвременната теория. Някои теоретици смятат, че новите „научни идеи и възгледи“ се проверяват сега с това, „до каква степен те са способни да дадат решение на проблема за извънредно широките естетически възмож-

¹ Вж. К. А ш и м о в, „Рождение киргизского кино“, Фрунзе, „Илим“, 1969; „Экран Киргизии рассказы — вает“, М., БПСК, 1976 г.

² А. К р а с и н с к и й, „Фильмы, герои, время. Некоторые тенденции развития современного белорусского кино“, Минск, „Наука и техника“, 1975 г., стр. 106

³ А. В. К р а с и н с к и й, „Фильмы, герои, время“, стр. 106

⁴ Вж. М. М а л ь ц е н е, „Киноискусство советской Литвы“, БПСК, 1971 г.

ности на творческия метод"¹. Става дума за това, че „обилните прояви на живота влекат след себе си и многообразието на изобразяване“² в изкуството на социалистическия реализъм, че този метод „изисква максимална естетическа широта и активност за откриване на нови страни от живота и нови средства за тяхното изобразяване“³. Същината е в това, че изкуството на социалистическия реализъм обогатява своето съдържание, обогатява и поетиката и изследователят на изкуството е длъжен да държи в зрителното си поле и двете страни на процеса. Когато еволюцията на поетиката на изкуството е недостатъчно изучена, тогава и въпросът за националното своеобразие на формата в киноизкуството не може да получи пълно осветляване.

Известно е, че националното своеобразие на формата се определя в киноизкуството преди всичко от самото съдържание. Друг източник на националното своеобразие са традициите на националната култура, възприети от киноизкуството. Но по какъв начин постъпателното движение на екранното изкуство се определя от националната художествена традиция? Как устойчивите, изработени през многовековното културно развитие похвати на речева, пластическа, музикална характеристика на образа се „вливат“ в структурата на кинообраза? Пълен отговор на тези въпроси още предстои да бъде даден. За сега опитите да се решат са се увенчали с относителен успех. По правило историците описват само фактите: става дума за това, че в киното идват да работят художници от другите близки изкуства. Подобно персонално-биографично разкриване на взаимовръзките между киното и другите изкуства безусловно представлява ценен материал за историята на киното. Обаче то е само първата степен на познанието на сложната тема за взаимовлиянията и взаимообогатяването на киното и другите видове национално художествено творчество. Задълбоченото изучаване на тази тема е извънредно важно, за да се разбере как социалистическия реализъм в конкретната практика на националната кинематография се е проявявал, използвайки термина на Д. Марков като „исторически открита система“.

„Въпросът е поставен много остро: в какво е своеобразието на поетиката на социалистическия реализъм? Ние виждаме това своеобразие в разклонената система на художествените форми. Самата система представлява единство от вътрешно диференцирани компоненти“⁴ — пише Д. Марков. Вътрешната диференциация на художествените компоненти възниква по много причини. Една от тях е осъзнатото унаследяване от националното изкуство на традиционните форми за художествено обобщение.

По такъв начин ние откриваме следните проблеми, а по-точно — веригата от вътрешно взаимосвързани проблеми, които подлежат да бъдат решени от съвременното кинознание. Историята на националните кинематографии трябва да бъде изучена по-дълбоко по линията на вътрешната еволюция на кинопоетиката. Трябва да се разбере по какъв начин националното кино унаследява традиционните форми на художествено обобщение. Оттук следва, че взаимодействието на екранното изкуство с другите видове национално творчество е необходимо да бъде задълбочено изучено. Решаването на посочените проблеми ще позволи да се разкрие по-пълно **националното своеобразие** на всеки от компонентите в единната система на многонационалното кино.

Решаването на тази задача е свързано с претворяването на марксистския метод за изследване в цялата му многоизмерност и неотделимост от естетическата оценка на изучавания обект. Тя е необходима и за разкриване на вътрешното **единство** на тази система, което се обуславя от същностното единство на социално-историческите процеси в развитието на социалистическите нации и от задачите, които се решават от нашите народи. В периода на зрелия социализъм процесът на всестранно сближаване на нациите протича с особена интензивност, което се проявява и в сферата на изкуството чрез крепнещата интернационализация. Именно в този период, характеризиращ се с най-дълбока социално-икономическа интеграция на социалистическите нации, с усилването на социалната единородност на обществото, с неговото по-нататъшно идейно-политическо сплотяване, се извърши „естетическият взрив“ в сферата на многонационалното киноизкуство. Той се прояви чрез ярко разкритите се дарования на много национални художници, чрез забележителни постижения, които позволиха на националните кинематографии, стоели преди това в „сянка“, на втори план, да се издигнат до общото идейно-художествено ниво на всесъюзния кинопроцес, нещо повече — да стимулират развитието на този процес и в съдържателен, и в художествен план.



¹Вж. Д. Ф. Марков, „Проблеми поэтики социалистического реализма“ в сб. „Современные проблемы социалистического реализма. Эстетическая сущность метода“. М., „Мысль“, 1976 г., стр. 60

²Б. Сучков, „Социалистический реализм сегодня“ в сб. „Контекст 1974 г., Литературно-теоретические исследования“, М., „Наука“ 1975 г., стр. 65

³Д. Марков, „Проблеми теории социалистического реализма“, М., „Художественная литература“, 1975 г., стр. 276

⁴Д. Марков, „Проблеми теории социалистического реализма“. М., „Художественная литература“, 1975 г., стр. 306—307

Възможна ли е интернационализация и едновременно с това разцвет на националното многообразие, разширяване на неговия „спектр“? Да, и тук няма никакво вътрешно противоречие. Интернационалното в съветското кино е негово вътрешно, идейно-емоционално свойство. Именно в националното интернационалното преминава от категорията „същност“ в категорията „съществуване“. Комплексът от идеи, определящи главния патос на всички съветски художници, с разцвета на многонационалното кино получава по-много-странно и пълно претворяване, като придобива по-голяма убедителност и се умножава чрез художествените аргументи. А това е именно интернационализация на изкуството. Разцвет чрез сближаване и сближаване чрез разцвет: тези диалектически свързани тенденции в живота на социалистическите нации по този начин се разпростират и върху многонационалното съветско кино.

Изследването на многонационалното съветско кино в неговото единство и многообразие издига пред киноведите нови изисквания спрямо „техниката“ на самия анализ. И тук ще бъде необходимо да се върнем към понятията „методи“ и „методика“, за които стана дума по-горе. Методът е система от принципи за изследване на предмета. В „технологически“ план методът ориентира изследователя какви похвати да използва. Конкретните похвати на изследването в своята съвкупност образуват неговата методика. Методиката е своеобразен „арсенал“ на изследователя, средоточие на „инструментария“ за неговата работа. Методиката е подчинена на метода, но едновременно с това запазва известна самостоятелност, която се изразява в това, че похват, използван в методиката и подчинен на определен метод, може да се окаже близък на похват, който се използва в методиката на друг метод, притежаващ други принципи и друга теория. Оттук произтича способността на методиката да се обогатява и разширява: „арсеналът“ на изследователя може да бъде допълнен с приемливи похвати, взети от други методики на други методи. Естествено е, че необходимостта от обогатяване на методиката възниква във връзка с усложняване на самия изследван предмет.

Задачата на изследователя, който пристъпва към изучаване на многонационалното съветско кино, се оказва многократно по-трудна, отколкото при изследването на отделна кинематография. Киноведът е призван да възпроизведе обекта не в отделните му части, а като цялостна система, притежаваща определена структура. Да изучи процеса на развитие на цялото многонационално кино, т. е. цялата съвкупност от връзки между разположените във времето явления. Да се покаже процесът на развитие, т. е. процесът на качествените изменения на цялото многонационално кино, което е свързано с промените в структурата на системата. Да се разкрие закономерността на този процес, т. е. без да се ограничаваме само с посочване на качествено различните етапи, да се определят самите закони на прехода от едно състояние към друго.

Решаването на такива проблеми именно налага необходимостта от обогатяване на методиката на изследването. Във връзка с това ми се струва правилно мнението на Ю. Я. Барабаш, който подчертава, че при изучаване на многонационалното изкуство „най-голямо значение придобива изследването от сравнително-исторически и сравнително-типологически план, тъй като те разкриват с особена очевидност характера на отношенията между компонентите на една или друга система и с това способствуват да се разкрият общите закономерности, по които се развива дадена система“¹.

Похватите на сравнително-историческото и сравнително-типологическото изследване не са нови. Те са в основата на тъй наречената сравнително-историческа школа, най-крупният представител на която в Русия е А. Н. Веселовски.

Общите постановки на школата на компаративистите и самият метод получиха обстойна и всестранна критика в марксистката теория. Обаче похватите на сравнително-историческото и сравнително-типологическото изучаване не вземат на всеоръжие от съвременното съветско литературознание и изкуствознание. Това обстоятелство се отразява дори на хрестоматийните и справочни издания.

Подходяйки към сравняване на изкуствата и литературите на различни нации от марксистки позиции, изследователят се интересува в еднаква степен както от аналогите и съвпаденията, така и от различията, които са обусловени от различията в социално-историческото развитие на една или друга нация. По този начин обогатяването на методиката на изследването с похватите от сравнително-исторически и сравнително-типологически план съвсем не означава методологически плурализъм, ако изследователят остава върху основата на непоклатимите принципи на марксистко-ленинската методология. Това положение е доказано в много съвременни разработки.²

¹Юрий Барабаш. „Вопросы эстетики и поэтики“, М., „Современник“, 1977 г., стр. 371

²Вж. В. М. Жирмунский, „Проблемы сравнительно-исторического изучения литератур“, В сб. „Взаимосвязи и взаимодействия национальных литератур“, М., 1961 г.; И. Г. Неупокоев а. „О понятии общего типологического ряда“ в сб. „Контекст 1974 г. Литературно-теоретические исследования“, М., „Наука“, 1975 г.; А. И. Иезуитов. „О методах изучения историко-литературного процесса“ в сб. „Историко-литературный процесс. Проблемы и методы изучения“, Л., „Наука“, 1974 г. и др.

Какво ни дава сравнително-историческото изучаване на процеса в развитието на националните кинематографии в нашата страна? Сравнително-историческото изучаване помага да се разбере, че нито една от петнадесетте национални кинематографии не се е развивала еднакво и автономно от другите. При това е необходимо да се отбележи, че оформянето на социалистическия реализъм в изкуството на различните нации представлява стадийно развитие за всяка кинематография поотделно. При сравняване стайните не съвпадат по време и имат различна хронологичност. Например руската национална кинематография в годините на Отечествената война прави крачка напред в своето развитие. Като най-методорепрезентативен филм, който показва задълбочаване на реализма в киното, може да се посочи „Дъга“ на режисьора М. Донской. В същия период узбекската кинематография не преживява качествени промени. Те идват значително по-късно, в следвоенния период.

Ако сравним руското и узбекското кино от следвоенните години, ще открием, че многото историко-биографични филми, реализирани в руското кино, не представляват особено действена школа на реализма. Обратното, сериозните съдържателни пропуски, допуснати в тях, свидетелствуват за забавяне на процеса на развитие. А узбекското кино направи крачка напред в своето движение, като художествено усвояваше историческия материал. Това обстоятелство ще стане по-ясно, ако посочим като пример филма на К. Ярматов „Алишер Навои“. Развитието на реализма в узбекското кино се осъществяваше не без влиянието на руската национална кинематография: става дума за овладяване на опита на най-добрите исторически филми, създадени от руските кинематографи през 30-те години. В Узбекистан и другите средноазиатски републики исторически филми се снимат и по-късно, през петдесетте и шестдесетте години, докато в руското кино развитието на реализма в същия период се извършва предимно чрез разработване на съвременната и военно-патриотичната тема. Собствено исторически филми в руското, а така също в грузинското и украинското кино в този период се снимат малко. От средата на 60-те години узбекското кино изпита благотворното влияние на руската и останалите национални кинематографии, които способствуват за развитието на реализма в третирането на съвременната тема. Това се прояви в творчеството на режисьорите А. Хамраев и Е. Ишмухамедов. От друга страна, изясни се, че и узбекската и останалите кинематографии на средноазиатските републики, които никога не са преставали да разработват историческата тема, са за останалите кинематографии своего рода етически художнически пример, образец на дълбоко уважение към миналото, към неговите духовни ценности. С натрупването на историческите филми кинематографиите на средноазиатските републики сякаш очертах линията на развитие на демократическата култура в региона от дълбочина на вековете. Тези етапи бяха „персонифицирани“ в най-изтъкнатите представители на културата от миналото, на които са посветени отделните филми.

От средата на 60-те години интересът към историческата тема се възражда в кинематографиите на много републики. При това много от филмите свидетелствуват за това, че техните автори не желаят механически да повтарят формите и похватите при разкриване на историческите биографии, намерени в предшествуващите периоди. Появяват се открито експериментални по своя характер филми, един от които е например „Молба“ на Т. Абуладзе. В него е направен опит да се въплъти не реалната жизнена история, а „биографията на духа“ на историческия прототип, великият грузински поет Важа Пшавела, изтъкана от образи на негови поеми и философско-лирически миниатюри. В същото време в средноазиатските кинематографии продължават да се заснемат нови историко-биографични филми. И се открива, че в тях традиционната форма, закрепила се през последните десетилетия, пречи да се направят нови открития в реално-историческия материал, особено в психологията на творчеството на реалния прототип, неговия духовен живот, вътрешни борби и страсти. Затова днес средноазиатските кинематографии стоят пред задачата да усвоят творчески опита, който се натрупва от майсторите на другите кинематографии и преди всичко на руската, грузинската, украинската и отчасти литовската.

Така, използвайки сравнително-историческото изучаване, изследователят на многонационалното съветско кино е способен да открие своеобразието на самите пътища на реализма. Сравнително-историческото изучаване помага да се проявят връзките между компонентите на динамичната цялостна система, каквато представлява многонационалното съветско кино.

Похватът за разкриване на типологическите сходства е своеобразна конкретизация на похвата за сравнително-историческото изучаване. Типологическата общност е сходство на произведението на изкуството, които в крайна сметка се определят от родствени или аналогични условия на обществения живот. Типологическата общност може да се изучи и върху материала на световното изкуство, на регионалните и зонални „групи“ изкуства. Многонационалното съветско кино представлява щедър материал за изучаване на типологическото сходство. Типологически сходните „единици“ могат да имат различен мащаб в зависимост от това, дали те представляват отделните филми на различни нива от тяхната

структура или художествения процес на различните му „хоризонтали“ и „вертикали“. Типологическа „единица“ може да бъде темата, жанрът, стилът, сюжетният мотив, драматическата ситуация и т. н. Бихме могли например да изградим типологически ред, опирайки се на общността на драматическата ситуация, която условно може да бъде определена като „Върна се войникът от фронта“. Като започнем от „Връщането на Василий Бортников“ (впрочем историкът не трябва да забравя и филмите от типа на „Кавалерът на Златната звезда“ и „Към нов бряг“) до „Председателят“ на А. Салтиков, „Любовна драма“ на Ш. Абасов и „Върна се войникът от фронта“ на Н. Губенко в полето на сравнителното изучаване могат да попаднат много филми от различни националности.

Трябва да се прави разлика между типологически сходните елементи и тъй наречените шампи. Появата на първите и вторите в изкуството е извикано от различни причини. Шампите за разлика от другите естетически инварианти не повишават, а понижават познавателната стойност на изкуството. Важно е да се отчете и обстоятелството, че за изкуството типологическото сходство има различна сила в различните му видове и в различните периоди от неговото развитие. Например в литературата с висока степен инвариантност се отличава фолклорът и с ниска — реалистичната проза.

Да повторим, че откриването на типологическото сходство за изследователя, който изучава многонационалното кино, не е и не може да бъде цел. Това е само похват, който има отношение към техниката на анализа. Както вече се каза, цел на анализа е разкриване на единството и многообразието на многонационалното светско кино.

През 1935 г. е заснет узбекският филм „Джигит“ на режисьора Н. Ганиев, благодарение на което узбекското кино, както справедливо отбелязва киноведката Х. Абул-Касимова, „извършва качествен скок... от битоописанието на първите филми до социалистическия реализъм“. Джигит е смелият червеноармеец Пулат, който с разузнавателни цели прониква при басмачите, където неочаквано среща родния си брат. През 1970 г. литовският режисьор М. Гедрис заснема филма „Мъжко лято“, където един от братята е офицер от държавна сигурност, а другият — участник в националистическа банда. Във филма на украинския режисьор Ю. Илиенко „Бялата птица с черния белег“ (1972) един от братята е офицер от Съветската армия, а другият е бандеровец. Първият загива по вина на втория, който след това получава възмездие от третия брат. „Брат против брата“ — това е темата на повтарящия се сюжетен мотив.

Конфликтът „брат против брата“ се открива и в руското изкуство, не само в киното, но и в литературата („Тарас Булба“ например) и във фолклора. Впрочем сблъсъкът „брат против брата“ се открива не само в руската приказка и епос, но и в приказките и епоса на други народи. Следователно архитипът на сюжетния мотив „брат против брата“ е възникнал в далечната древност и е общоизвестен модел. Тогава защо ни е необходимо да съставяме типологически ред, опирайки се на подобни елементи? Само за да започнем анализа не от хаотично и случайно подбрани компоненти, а да съпоставим явления, които се подават на обосновано сравнение.

Отивайки по-нататък при сравнението на филмите, ние откриваме, че общоизвестният модел „брат против брата“ е изплувал в паметта на изкуството и се е напълвал всеки път с конкретно-историческо съдържание в зависимост от индивидуалния замисъл на художника. И че филмите, в сюжета на които присъства типологическото сходство, притежават дълбоко своеобразие! С други думи, ние установяваме, че типологическото сходство на сюжетния мотив „брат против брата“ не пречи на реалното многообразие на филмите. Конкретно-историческите, националните особености на самата действителност, а също така индивидуалните черти на художника определят своеобразието на съдържанието и формата на всеки филм. Обаче при цялата неповторимост, специфична за всеки от тях, ние можем да открием в съдържателността им и определено единство.

Нека сравним с подобна цел филмите, стоящи в един типологически ред. „Никой не искаше да умира“ на В. Жалаквичус и „Председателят“ на А. Салтиков. Братята Локиси водят борба с бившите надзиратели на лагерите на смъртта, вчерашните представители на марionетната местна власт при фашистите, обединили се в банда, която тероризира селяните. Да отбележим, че бандитите наричат себе си „горски братя“. Егор Трубников оглавява колхоза в родното си село Конкова през 1947 г., тогава, когато Локиси вюват в своето село срещу бандитите, разстреляли вече четирима председатели на колхоза.

Локиси се борят с преките социални врагове на съветската власт, за да я утвърдят в литовското село. Егор вдига селяните си, измъчени от войната и „неправилните методи на ръководство“, укрепва вратата им в съветската власт и колхозното строителство. В своята жизнена цел и Егор, и братята Локиси са напълно единни.

Тръгвайки от типологическото сходство („брат против брата“) към реалното многообразие на филмите, ние откриваме по-нататък и тяхното вътрешно единство. На какво ниво от художественото съдържание на филмите се открива това единство? На равнището

на концепцията за личността, утвърждавана от художниците. Тази концепция съответства на основния патос на основоположниците на социалистическия реализъм, които виждаха заветната цел на човешката история във висшата хармония — братството на хората, свързани не само с кръвно родство, но и в социално и духовно единство.

С възплъщаването на новата концепция за личността е свързано качествено отличие на социалистическия реализъм от другите методи, от предшестващите го типове художествено мислене.¹ Новата концепция за личността представлява главното звено, главният методообразуващ фактор в системата на такива принципи на социалистическия реализъм като осъзнат историзъм, народност и комунистическа партийност на изкуството, правдивост, заключаваща се в съответствието на логиката на художествената авторова мисъл на логиката на обективното развитие на действителността.² Ако концепцията за личността съставлява главният методообразуващ фактор в системата на другите принципи на социалистическия реализъм, то и движението на изкуството на социалистическия реализъм е невъзможно без развиване на тази концепция. Да разгледаме това в нашия пример.

Егор Трубников по думите на актьора М. Улянов е „изтъкан от противоречия“. Авторите съзнателно не са „окастрили бодлите на Егор“. Трубников е показан не само добър, но и напътен. Две години по-късно (1966 г.) авторите на филма „Никой не искаше да умира“ предложиха свой вариант на героичната личност. Много от свойствата в характера на Егор сякаш са раздадени на отделните братя. Безпрекословно осъждайки „напътеността“ на Донатас, авторите на филма предлагат свой, строг до аскетизъм идеал на героично поведение. Той не е в обикновено съзвучие с концепцията на „Председателя“, а в известна степен е и полемичен по отношение на последната.

Концепцията за новата личност постоянно се развива, допълва, уточнява и разгръща в процеса на непрекъснатия смислов „диалог“, който водят художниците от различните национални кинематографии. Сравнително-типологическото изучаване помага да се разкрият „нишките“ на този диалог, с други думи — пътищата на вътрешните, съдържателните взаимовръзки, взаимодействия и взаимообогащавания на националните кинематографии.

Опорните пунктове на подобен анализ са: типологическо сходство — реално многообразие — вътрешно единство на нивото на концепцията за личността — развитие на тази концепция. Естествено такъв път на анализ не може да бъде напълно изчерпателен, а похватите на сравнително-историческото и сравнително-типологическото изучаване не са единствените в арсенала на изследователя.

Продължавайки разговора за обогатяване на методиката на съвременните изследвания, трябва да се упомене също така и за това, че през последните години все по-често се раздават гласове в полза на нейното разширяване чрез някои понятия от кибернетиката, теорията на информацията и семиотиката. На тази тема бе посветена дискусията, която се проведе в редакцията на сп. „Искусство кино“ през 1976 г.³ За сега посветените на този въпрос разработки представляват повече декларации от общ характер, отколкото реални изследвания на художествената практика на многонационалното съветско кино, осъществени посредством предлаганите похвати. Жизнеспособността и плодотворността на новите методически постановки предстои още да бъдат доказани. Безусловно е само едно, че кинознанието е способно да обогати своя изследователски арсенал, като използва опита не само на хуманитарните, но и на точните науки.

Теоретическото осъзнаване и по-нататъшното задълбочаване на методологията ще помогне да се повиши продуктивността на изследванията. Заедно с това тази методология при съответното ѝ творческо осмисляне може да се окаже полезна за изработване методология за изучаване на други „групи“ изкуства, други форми на единство, други, още по-мощни системи преди всичко на киноизкуството от страните на социалистическото съдружество.

¹Вж. по този повод Д. Марков. „Проблеми теории социалистического реализма“. М., „Художественная литература“, 1975 г., стр. 18

²Михаил Улянов. „Моя профессия“, М., изд. „Молодая гвардия“, 1976 г., стр. 193

³Вж. сп. „Искусство кино“, 1976 г., № 11 и 12

„Съвременното българско документално кино“

ВЛАДИМИР ИГНАТОВСКИ

Раздвижването на документалното ни кино в последно време е несъмнено: търсят се нови пътища, нови възможности за овладяване на съвременността. Успехите на нашите документални филми бяха едно категорично потвърждение за правилността на избрания път. В същото време оживлението в кинематографичната практика естествено бе свързана и с активизиране на кинокритиката. Увеличиха се отделните критични изследвания, теоретичните разработки, бяха направени и плахи опити за нещо като дискусия, посветена на пътищата за развитие на българското документално кино. Сега това оживление и в практиката, и в теорията намира естествения си израз и в книгата на Л. Черноколева „Съвременното българско документално кино“. Една книга, която идва, за да запълни донякъде съществуващата от години в нашата кинолитература празнина — празнина, твърде много напомняща за вакуума на междувездените пространства. . .

Но уникалността на книгата на Л. Черноколева в нашето кинознание в никакъв случай не може да определя отношението ни към този труд. Книгата ѝ не се нуждае нито от снизхождение, нито от добродушни жестове. Това е едно сериозно и темпераментно изследване, чиято авторска позиция е за Л. Т. Черноколева, „Съвременното българско документално кино“, изд. „Наука и изкуство“, София, 1977 г.

СЪВРЕМЕННОТО БЪЛГАРСКО ДОКУМЕНТАЛНО КИНО Л.Т.ЧЕРНОКОЛЕВА



явена категорично и недвусмислено. И тази категорична авторска позиция крие за мен едно от основните достоинства на книгата „Съвременното българско документално кино“ . . .

Книгата на Л. Черноколева не е академично изследване, хладно и бронирано от неутралност. Авторката, напротив, не крие своите пред-

почитания и пристрастия. И ако има нещо, което изобщо да отсъства от тези страници, то е тъкмо неутралността. Основната интонация на книгата е полемична. Тоза е естествено. Динамичното развитие на документалното ни кино през последните години още по-ярко очерта и изнесе на дневна светлина нерешените проблеми, натрупаните с годините противоречия. Така че книгата на Л. Черноколева е продължение на острата дискусийна борба, която се води в съвременното ни документално кино, където, както е известно, духовете не са от най-спокойните. Като цяло книгата на Л. Черноколева е подчинена на този полемичен тон, на отстояването на онези принципи, на онези произведения, в които авторката вярва. Повтарям — тук за мен се крие едно от основните достойнства на книгата.

Започнал разговор за достойнствата на книгата, трябва да отбележа и нейната актуалност. Л. Черноколева се занимава с най-новите явления на документалното ни кино, опитва се да осмисли и анализира тенденциите, определящи облика му тъкмо през последните години. В същото време впечатлява нейната ерудираност, познаването на историческия процес на документалното кино — нейните разсъждения за днешния ден на кинодокументалистиката ни биват подплатени с мисли и примери от практиката на Дзига Вертов, Флаерти, Грирсън, Шуб. Книгата съдържа редица теоретични разработки, свързани със същността и изразните възможности на документалното кино да усвоява действителността, връзките му с останалите средства за масова комуникация, взаимодействието между документ и изкуство. . . И все пак основната насоченост на книгата, нейният ценитър, нейният патос си остава анализът на актуалните движения на съвременното българско докумен-

тално кино, полемиката с остарялото и отживялото в него, утвърждаването на позитивите му страни, теоретичното му обосноваване и анализиране. . .

Л. Черноколева подробно говори за трите функции на кинодокументалистиката — документалността, публицистичността и художествеността. Ако си позволя да перифразирам мисълта на авторката, бих могъл да кажа, че в нейната книга също има три „функции“, но две от тях — историческата и теоретичната — без съмнение отстъпват на заден план в сравнение с третата — полемичната. Интересите на Л. Черноколева са в днешния ден, в развиващите се процеси, в измененията на съвременното ни документално кино. И тъй като тези процеси нито са безболезнени, нито непротиворечиви, тъй като отговорите на въпросите, които поставя съвременното развитие, далеч не са лесни, авторката смело се заема с тази сложна и отговорна материя, с принципност и полемичност навлиза в една почти неизследвана територия. . .

Казах, че Л. Черноколева не скрива предпочитанията си в нашето документално кино — те лесно могат да се открият дори само по избора на заглавията, погледани на страницата на книгата. Теникак не са много, но много точно изразяват позициите на авторката. Наистина, най-често това са едни от най-интересните и най-значителните произведения на съвременното ни документално кино, това са филмите, които определиха прелома в нашата кинодокументалистика в последните години, филмите, които демонстрираха насочването към нови тематични области, към нови изразни възможности, които подсказаха появата и овладяването на нови принципи в отношенията с действителността. . . Заедно с тях присъствуват други заглавия, онези, които се подлагат на рязка кри-

тика, които присъствуват в книгата, за да бъдат отречени. И това не е учудващо — логиката на полемиката, общо взето, е такава.

Не случайно Л. Черноколева настоява за съществуването на рязка гранична линия между „старото“ и „новото“ документално кино в нашата кинематографична практика. Тя открива тази граница в „измененията в насоките на познавателния интерес“. (стр. 23) „Непредубеденото навлизане в живота и задълбоченото и многостранно изследване на избраната проблематика придадоха на „новото“ документално кино стойността на истинно знание за процесите в съвременната обществена действителност.“ (стр. 24) А основният критерий за промяната е отношението към личността и нейните връзки с обществото. За авторката тази категорична промяна се носи от филмите на Невена Тошева, Юли Стоянов, Христо Ковачев, Оскар Кристанов. Това са филмите, които авторката цени и харесва, които анализира с внимание и разбиране. Това са най-интересните страници на книгата: Тук откриваш оная висока степен на вътрешно родство на критиката с изследвания материал, което неизменно поражда най-доброто в критическата практика на всеки от нас. . .

И тук перото на Л. Черноколева не се успокоява — за нея утвърждаването на „новото“ документално кино, на неговите принципи на художествена организация, на отношение към действителността, към противоречията и конфликтите на живота, към индивидуалността на човека е свързано с отричането на противоположните документални и естетически принципи. „Старото“ кино и неговата платформа са подложени на унищожителна критика, те са отхвърлени заради метафизичността им, заради повърхностното, лакиращо и безпроблемно мислене. Симпатизирам изцяло на та-

зи боева позиция на критиката, съзнавам нейната необходимост днес тъкмо сега в документалното ни кино, което изживява един важен момент от развитието си, налагащ отърсването от всичко онова, срещу което воюва и Л. Черноколева. И в същото време не мога да отмина и да не отбележа онези естествени ограничения и самоограничения, които изисква последователното отстояване на подобна полемична позиция. В името на доказването на отстояваната позиция критикът често си налага сковавачи го правила, спазването на определени формулировки, схематизиране на историческите процеси. Точно така в изследването на Л. Черноколева нейната полемична острота е едновременно сила и достойнство, но заедно с това и съществена слабост.

Защото полемиката се води днес срещу остарялото документално кино, което не е в състояние да улови динамиката на съвременните процеси, да се ориентира в бурното развитие на живота и на киното, да улови измененията, настъпили под натиска на средствата за масова комуникация и най-вече на телевизията. Тази полемика е закономерна и логична. Но пламъкът на дискусиата изисква да бъдат отречени и корените на явлениято, идващи от миналото. Тогава тези реално съществуващи корени се хиперболизират, тъй като за никого няма съмнение, че днешното закостеняло мислене в документалното ни кино е продължение на реални недостатъци в практиката и теорията отпреди десетилетия. И тогава се отрича всичко, създадено от документалното ни кино до средата на 60-те години, т. е. дотогава, когато започват да се проявяват първите белези на „новото“ документално кино. Все пак едва ли следва да се отрича всичко, създадено по времето след филмите на З. Жандов и чак до средата на 60-те години. Едва ли единственото, което ни е ос-

тавило документалното кино, заслужаващо внимание, са само „вълнуващите кадри от бригадирското движение, от погребението на Георги Димитров и др.“ (стр. 23).

Би ми се искало в разгара на полемиката да не се изпуска и сложността на историческото развитие. Отричането на определени принципи е свързано и с наследяването на нещо, а утвърждаването на новите принципи не означава край на развитието, а още по-малко достигането на „истинно знание“, на откриване на „хармонични личности“ и на създаване на образци. Документалното ни кино е твърде далеч от подобна весела и оптимистична картина. Отделни негови произведения биха могли да ни радват, но като цяло то все още е твърде противоречив организъм. И тъкмо затова полемиката според мен би била много по-полезна, ако, отричайки „старото“ кино за принципа: „всичко в съвременната действителност е ново, а всичко ново в сравнение със старото е прекрасно“ (стр. 13), сама не изпадаше под магията на тази формулировка.

Вярно е, че днешното документално кино отрича представата за „героя-схема“, за „героя-представител“, но от това той не изчезва. Просто иначе се оформя представата за него. Защото „в очите на човека с камера и магнитофон интересът към вас като към индивидуалност съжителствува с интереса към вас като към представител на социален слой, възрастова група, професионална среда...“ (В. Демин. „Первое лицо“, М., „Искусство“, 1977, стр. 137.) Променят се, развиват се и се разширяват, стават по-сложни отношенията на киното с живота, но стават по-сложни и нашите представи за него. И тогава рязката категоричност на полемиката, твърде необходима в един определен етап, би следвало да придобие по-гъвкавите очертания на историческата диалектика. Защото

в днешното динамично развитие следването на една-единствена формулировка може да доведе до твърде очевидно стесняване на площта на действие. Точно така, както твърде последователното следване на възприетата за основа на документализма формула — „фиксиране със средствата на киното на дадена натура, чиито детайли не са моделирани изкуствено“ — води до извеждането на цяла поредица от филми извън рамките на документалното кино. Например филмите на Илко Дундаков. Тук според мен се крие и причината на отпадането от страниците на книгата на филм като „Строители“ на Христо Ковачев, който предлага много интересни наблюдения тъкмо на граничната област между „моделираните“ и „немоделираните“ елементи на действителността, но от това не престава да бъде документално произведение...

Към всичко това бих искал да добавя едно още по-частно и още по-лично пожелание към авторката на „Съвременното българско документално кино“ — интересът ми към текста, към неговата развълнуваност и острота на места бе много сериозно затруднен от тежестта на стила, от разпиляването на мисълта, заставящи с мъка да следиш посоката на доказателствата. При това аз бях от доброжелателните читатели на книгата...

Особено настоях на личното в моите забележки — те наистина засягат онова поле, което се отнася до индивидуалните предпочитания. Така бих искал да изглежда книгата на Л. Черноколева. Но тя изглежда иначе. И тя е нейна книга. Изцяло и недвусмислено разкриваща личността на своя автор. И това я прави особено интересна с всичките ѝ достоинства и недостатъци. Една жива книга. Какво да искаме повече от първата книга на един млад изследовател, който тепърва ще се развива и утвърждава?

СЪВРЕМЕННИЯТ АЙЗЕНЩАЙН

НЕДЕЛЧО МИЛЕВ

От рождението на Айзенщайн са изминали 80 години, а от смъртта му — само тридесет. Това е и малко, и много. Малко е в мащабите на историята, която отсява и уедрява нещата — прочиства ги и ги обобщава. Много е за едно такова динамично и съвременно изкуство като киното. То ежедневно се мени пред нашите очи, а собственият му летопис почти съвпада с възрастта на неговите класици. Подобен юбилей не можеше да не кръстоса два похода: на живите съвременници и приятели на Айзенщайн и на младите му изследователи. Субективната „жива история“ вече си даваше среща с първите зачатъци на един обективиран исторически подход.

В своеобразния летопис на айзенщайнознанието този юбилей е четвърти. Единият беше специално посветен на петдесетгодишнината от премиерата на „Броненосецът „Потьомкин“, а останалите два — съответно на 70- и 75-годишнината от рождението на великия кинематографист. Всеки от тези юбилей беше съпътствуван от задълбочени научни сесии и симпозиуми. Вероятно поради това негласно се считаше, че основните моменти от биографията, теорията и практиката на Айзенщайн са осветлени и изяснени — поне от фактологическата им страна. Очаквах се нови възгледи и идеи, породени от срещата на това вече класическо наследство с новите моменти от развитието на самото киноизкуство. Такива нови гледни точки, разбира се, не бяха малко, но наред с тях участниците станаха свидетели и на чисто исторически, фактологически открития.



Сергей Айзенщайн

След 55 години неизвестност беше открит, реставриран и показан отново — за първи път на участниците в симпозиума — знаменитият „дневник на Глумов“, филмовата вставка в авангардната му театрална постановка „Мъдрец“, послужила за основа на програмната му теоретическа статия „Монтаж на атракциони“.

Биографите на Айзенщайн сбогатиха с нови и интересни моменти „рижкия период“ от ранното му формиране като човек и художник. Нещо повече — има още какво да се проучва, тълкува и систематизира в огромния му личен архив.

Оказа се, че неговите възгледи за японското изкуство и култура са имали изключителен отглас и последствия (макар и с известно закъснение) в са-

мата Япония. Не напълно и не докрай е изяснено значението му в контекста на латиноамериканската култура и кино.

Всичко това обещава и бъдещи интересни открития.

Самият юбилей се проведе на два етапа: тържествена вечер в Москва и научна конференция в Рига.

В Москва тържествената вечер беше ръководена от н. а. на СССР С. Герасимов. Спомени за работата си с Айзенщайн разказаха ветераните на съветското кино Г. Александров, Гр. Рошал и Л. Оболенски, а от по-младото поколение — прекият му ученик Ст. Ростоки и Гр. Чухрай. Извънредно колоритни бяха и спомените на колхозничката Марфа Лалкина за работата ѝ като актриса-натрушчица във филма „Старото и новото“. Прожектирани бяха запазени уникални епизоди от незавършената трета серия на „Иван Грозни“: приемането на тевтонския рицар фон Щаден (арт. Олег Жаков) в опричината на Иван Грозни, документален филм за съвременното звучене на „Старото и новото“, филм на телевизията на ГДР за Айзенщайн, откъси от собствените му филми. На другата сутрин участниците в научната конференция поднесоха венец на гроба му в Новодевиче кладбище.

Симпозиумът в Рига продължи от 26 до 29 януари. В продължение на три дни бяха изнесени около 20 доклада, научни съобщения и изказвания.

Встъпителният доклад на директора на Института по история и теория на киното в Москва В. Баскаков на тема „Айзенщайн — художник на великата революция“ подчерта три основни момента в съвременното тълкуване и разбиране на Айзенщайн:

революционната същина и на формата, и на съдържанието в неговото изкуство, които взаимно се обуславят;

всестранната му изява като изключително хармонична и пълноценна личност на социалистическия ренесанс;

заслуженото му международно признание, което все по-определено очертава непреходното му значение.

Поради това буржоазната теория и критика прави все по-определени опити да сведе към рамките на своята ценностна система теоретическите и практическите му приноси, както и цялостното тълкуване на процесите в съветското киноизкуство. Това обаче е невъзможно, без да се встъпи в противоречие с недвусмислените общественно ангажирани изяви на самия художник и с органичния революционен патос на творчеството му.

Професорът от ВГИК И. Вайсфелд изнесе обширен теоретически доклад „Айзенщайновата концепция за образността в съвременното кино“. Полемичното му острие беше насочено, от една страна, срещу концепциите на Базен и Кракауер., чийто повик към жизнеподобие според докладчика е насочен към принижаване на ярката образност и целенасочената идейност в киноизкуството, а от друга — срещу така наречената „естетика на сънищата“, която деформира връзките на киноизкуството с действителността, изпадайки в другата крайност. Към тази втора насока Вайсфелд причислява теоретическите формулировки, съдържащи се в някои от папските енциклики, схващането за „поетичното“ кино като антипод на реалистичното изобразяване на действителността, схващанията на Маклуън за медията като средство за транспозиция на зрителя от действителността в „друг свят“. Според Вайсфелд има и други примери, но това са огневите точки на дискусиите за същината и характера на художествения образ в съвременното кино. В тази полемика Вайсфелд счита, че Айзенщайн е особено полезен със задълбочените си формулировки на принципите за целенасочено и ярко изграждане на кинематографическа образна система. В статията си „Дикенс,

Грифит и ние“ той изразява точно диалектическото си разбиране за връзката между общочовешкото съдържание на образа и класовата позиция на автора, която е детерминирана от епохата. В съвременната практика такива художници като Шукшин например в ярка образна форма изразяват психологията на нашето време.

Следващият ден от симпозиума бе открит от Л. Козлов с доклада „Идейно-художествената действителност на изкуството и наследството на Айзенщайн“. Той предложи една извънредно интересна гледна точка върху възгледите на Айзенщайн за същината и предназначението на атракциона. Според Козлов тези възгледи не само предшествуват редица съвременни теории за характера на масовите комуникации, но са съществена теоретическа и практическа основа в тази сфера. Айзенщайн особено точно е формулирал диалектическата същност на взаимоотношенията между изображението и образа не като статични и постоянни величини, а като динамичен процес, при който водеща роля има художникът, но в който бива въвлечен и зрителят. Художественият резултат не съществува откъснато и абстрактно — критерий за ефективността му е крайното въздействие върху зрителя. Според Козлов тези възгледи не само предшествуват хронологически редица съвременни теории за характера на масовите комуникации, но са съществена теоретическа и практическа първооснова в тази нова сфера.

Леонид Козлов изрази остро несъгласие с някои западни теоретици на масовите комуникации, които характеризират метода на Айзенщайн като „манипулация“ със съзнанието на масите. Според него ясните, недвусмислени естетически и етични критерии при целенасоченото емоционално въздействие върху съзнанието на масовата аудитория са несъвместими с манипулациите на масовата култура. Именно така е при Айзенщайн — и не само при него, а във всички класически примери на високо съдържателно и художествено изкуство. Острото шоково въздействие на атракциона има определени предшественици в другите изкуства. Тук Козлов приведе широк кръг от примери преди всичко от литературата: писмата на Иван Грозни до Андрей Курбски, романите на Достоевски и др. В своите знаменити писма Иван Грозни изгражда експресивна, шоково въздействаща картина на младенците, които гинат под копитата на настъпващия неприятел. . . Аналогичен похват срещаме в образното мислене на Достоевски — диалогът между Иван и Альоша Карамазови, че нищо не може да изкупи една-единствена пролята детска сълза. Класическият пример от „Броненосецът „Потьомкин“ — детската количка и настъпващите войници по Одеската стълба — е дълбоко сроден по своята вътрешно-психологическа структура на посочените литературни предшественици.

Козлов подчерта, че според него художникът трябва да се съобразява преди всичко с два вида критически позиции, за да може максимално да разшири диапазона на психическото въздействие чрез изкуството: на абсолютно свежото, професионално неизкушено художествено възприятие и на високо естетизирания и култивиран професионален вкус. Именно това са и параметрите, с които се е съобразявал Айзенщайн. Като правило еkleктичното съвместяване на тези две начала в някакво безлико, средно аритметично трето не може да доведе до значителен художествен резултат.

Немският изкуствовед и психолог Петер Вуус (ГДР) беше посветил своя доклад на изследването: „Моделите на възприятието у Айзенщайн и Брехт“. Той счита, че от гледна точка на психологията на изкуството моделите на зрителското възприятие видимо се различават във възгледите на Айзенщайн и Брехт, но това различие е по-скоро външно и несъществено. Непосредствеността, органичната спонтанност на зрителското възприятие, която пре-



Сергей Айзенщайн превръща Леон Мусинак в безсмъртния мускетар Д'Артанян



„Над какво работя“ — Айзенщайн по време на пребиваването си в САЩ

следва Айзенщайн, съвсем не изключва отстранението (в Брехтовия смисъл). Теорията на „интелектуалния монтаж“ у Айзенщайн преследва именно такава дистанцирана оценка на произходящото на екрана. Съответно отстранението на зрителя в неговото брехтовско разбиране като структура на психологическото възприятие на спектакъла в никакъв случай не изключва първичната острота на възприятието, кореспондираща с Айзенщайновото разбиране за атракциона. Тук Вуус приведе и конкретен пример с използването на баварски народни танци от Брехт именно в тази плоскост.

Р. Трофимов, изкуствовед от Рига, направи изключително задълбочен и убедителен анализ на рижкия период от формирането на Айзенщайн като личност и художествен мислител. На основата на биографични факти, писма и уникалните „Рижки тетрадки“ с рисунки на младия Айзенщайн Трофимов открива в този период генетичните корени на редица основни теми в кинематографичното творчество и светоусещането му. Крушението на дребнобуржоазното благополучие в Рига под ударите на революцията от 1905 г. прераства чрез спомените му в по-сетнешния изразителен образ на революцията, крушението на бащиния авторитет—в свалянето на царската власт. Поразителни в сходството си са редица ранни карикатури, които раздробяват на гротескови детайли образа на баща му и детайлите от знаменитата сцена в „Октомври“ със свалянето на царския паметник. Интересни са психоаналитичните наблюдения и паралели между нанесените в ранното детство травми върху съзнанието на Айзенщайн и редица шокови сцени в „Одеската стълба“ и настъпващата рицарска лавина в „Александър Невски“.

Американският публицист Филип Боноски (САЩ) изнесе редица интересни факти от холивудския период в биографията на Айзенщайн. Той счита, че Айзенщайн напълно закономерно не успява да постави нито един филм в Холивуд, където по онова време властвува развлекателната линия

в киноизкуството. Целенасоченото политическо мислене на съветския художник е несъвместимо с нея. Той обаче оказва дълбоко и трайно влияние върху интелектуалния елит на американското киноизкуство.

Изтъкнатият полски кинокритик Збигнев Питера изрази своето задоволство от високото научно равнище на симпозиума, от теоретическата солидарност и фактографичната точност на докладите и научните съобщения. Той изрази съгласието си с редица основни положения в доклада на Вайсфелд и подчерта изключителното чувство на историчност, с което се отличават всички Айзенщайнови филми. Що се касае до сложните моменти в биографията на Айзенщайн, Питера счита, че понякога неоснователната ни боязън да обнародваме фактите подклажда спекулацията с тях. Дисидентските провокации и манипулации на редица съветолози биха се лишили от всякакъв смисъл и аргументация, ако се публикува у нас например кореспонденцията между Синклер и Сталин по повод на пребиваването на Айзенщайн в Мексико — в нея кристално ясно се откроява политическата и нравствената чистота на съветския кинематографист, както и предаността му към делото на революцията дори при сложни, драматични обстоятелства.

Изкуствоведът В. Михайлович от Института за изкуствознание в Москва изнесе доклад на тема „Айзенщайн и Базен“. Той счита, че противопоставянето на Базен срещу монтажните теории на Айзенщайн произтича от факта, че късните теории на Айзенщайн са малкоизвестни. Почти непозната е на Запад еволюцията на Айзенщайн към вътрешнокадровия монтаж. Именно тя в дълбоката си същност е родствена на Базеновото разбиране за дълбочинното третиране на вътрешнокадровото пространство.

Н. Милев (България) изнесе доклад „Схващанията на Айзенщайн за драматическата природа на киноизкуството“. Според него Айзенщайн е основоположникът и първооткривателят на възгледите за киноизкуството като особен род драматическо изкуство и неотделима част в общата система на изкуствата, където при съвременното развитие на звуко-зримите (аудиовизуални) изкуства отделът „драматически изкуства“ придобива все по-голяма тежест. Това се отнася както за прякото значение и въздействие на киноизкуството върху съвременната цивилизация, така и за обратната му връзка с другите изкуства — в сферата на сравнителното изкуствознание. В един от следващите ни броеве този доклад ще бъде поместен в съкратен и обработен вид като отделна статия.

Изкуствоведът В. Листов от Института за история и теория на киното (Москва) направи научно съобщение на тема „Айзенщайн и архитектурата“. Той изрази схващането, че от ранно детство и в контекста на семейните традиции у Айзенщайн се възпитава инженерно точен усет за упорядъчност на пространството: Непосредствено след революцията архитектурата се развива бавно, а киното и театърът — със зашеметяващи темпове. Още театърът създава възможности и предпоставки за динамична и оперативна обработка на пространството, но това също се оказва недостатъчно за младия Айзенщайн. Статичната едноточкова композиция на театралното пространство противоречи на динамичната, последователна във времето смяна на гледните точки, характерна за архитектурата, но особено динамична и нагледна в киното. Това спонтанно обуславя прехода на младия авангарден художник към киното — назрели са вътрешните предпоставки за това. Редица теоретични анализи на Айзенщайн — за атинския Партеон, за архитектурната полифонична структура на графиките на Пиранези — доказват стадийната връзка на възгледите му за оперативна обработка на пространството в архитектурата и киното.

Киноведът Й. Вереш от Унгария се спря на два основни момента, които



Сергей Айзенщайн на яхтата на Чарли Чаплин

според него особено ярко характеризират творчеството на Айзенщайн, но са твърде показателни и за всяко голямо изкуство. Първият — това е движението и обновлението във всеки нов филм на Айзенщайн: движение на формата и движение на мисълта. Вторият — това е единството между художника и образния свят на творбите му. Така е при Флобер, който в твърде голяма степен изразява себе си чрез мадам Бовари. Така е при Фелини, който изразява себе си чрез Гуидо Анселми. Така Чухрай изразява себе си чрез Альоша Скворцов. Във филма „Старото и новото“ Айзенщайн показва и действителността, и същевременно чрез Марфа Лапкина изразява виденията и мечтите си за бъдещето. Подобни търсения има в унгарския филм „Педя земя“.

Педагожката и театроведката от ВГИК (Москва) В. Терешкевич изнесе доклад на тема „Станиславски и Айзенщайн“. Тя подчерта, че като ученик на Мейерхолд Айзенщайн има много повече допирни точки с него, отколкото със Станиславски. Айзенщайн и Станиславски вървят по различни пътища в изкуството, но между тях могат да се открият редица общи положения. Именно те представляват обективната научна основа на етодологията в изкуството.

Съществуват безспорни факти, които сочат, че през 30-те години Айзенщайн основно познава системата на Станиславски. Това са програмата му за кинорежисура във ВГИК и „Монтаж 37“ преди сичко. От тях по безспорен начин можем да установим, че и двамата видни педагози и художници поставят преживяването в основата на актьорското поведение. И двамата много използват системата на предложените обстоятелства като съзнателна предпоставка за подсъзнателно актьорско творчество. Абсолютно сходни за разбиранията им за свръхзадачата на театралния и филмовия спектакъл, за особеностите на „сквозное действие“, което води към реализацията на

тази свръхзадача. Според Терешкович разбирането на Станиславски за гротеската се доближава в същината си до онова, което Айзенщайн обозначава с термина „патос“.

Извънредно показателна е и репетиционната работа на двамата педагози (Станиславски и Айзенщайн), чието сравнение дава ясна предпоставка да се установят основните различия между киното и театъра. И двамата използват следния педагогически похват: дава се учебен етюд на двама изпълнители, а педагогът ходи непрекъснато в кръг около тях и наблюдава действието. Но изискванията са различни. Станиславски изисква във всеки отделен момент две неща: точно съблюдаване на дистанцията с партньора и точна ориентация спрямо гледната точка. Айзенщайн, напротив, се стреми да ги освободи напълно от чувството за преднамерена ориентация спрямо гледната точка. Едва ли трябва да се доказва, че първият тип педагогика възпитава у актьора чувство за ориентация към зрителя, дълбоко специфично за театъра, докато различието на втория тип педагогика не е индивидуално, а естетически обусловено от неограничената свобода на камерата да наблюдава действието и оттук — от изискването за отсъствие на каквато и да било преднамерена ориентация на актьора спрямо камерата.

Иржи Леви (Чехословакия) прави съобщение за отзвук от прожектирането на Айзенщайнови филми в Чехословакия преди войната — в условията на буржоазната власт. Той изнесе редица интересни и показателни факти. Показването на „Броненосецът „Потьомкин“ предизвиква страх у представителите на проката и възторга на прогресивната критика. По това време бива арестуван и Юлиус Фучик, но това не му попречва да посвети възторжени редове на могъщото революционно въздействие на светското кино. Под прякото въздействие на светското кино Ванчура създава проект за национализация на кинопромишлеността, който, разбира се, не бива осъществен в условията на буржоазната власт, за да получи истински живот и възплъщение след революцията.

Извънредно интересен теоретически доклад на тема „Творчеството на режисьора в светлината на Айзенщайновия опит“ изнесе Ю. Богомолков от Института за изкуствознание (Москва). Той разглежда в пространен исторически контекст формирането на режисьорската професия, която се обособява в рамките на драматическото изкуство едва през 18 в. В това няма нищо парадоксално, защото историята на театъра познава форми, в които липсва например литературно-драматическото звено (площадният театър) и дори по същество актьорското изпълнение в разгърнатата форма (комедия ерудита). Така е и с режисурата. От теоретическа гледна точка Богомолков характеризира режисурата като опосредствувана форма за изява на литературно-драматическото съдържание. Благодарение на режисьорското звено актьорът от субект се превръща в обект, а драмата от художествено произведение със самостоятелно значение се превръща в художествен материал за бъдещи драматически спектакъл. Тази тенденция исторически бива уенчана от киноизкуството, въпреки че литературният сценарий като повод за музикално творчество се ражда още в музикалния вид драматическо изкуство.

Още в театралните си постановки Айзенщайн търси смело разчупване на театралното пространство. Тази тенденция е уенчана в киното — и не само чрез монтажа. . . Премиерата на „Броненосецът „Потьомкин“ е изразителен пример за стремеж към естетическо използване и на предекранното пространство (финала). Смелите му типажни характеристики („Стачка“), използването по най-творчески начин на „неравнодушната природа“ (Одеските мъгли) подчертано го характеризират още на този етап като режисьор-автор, който със свои средства гради динамичната пластическа драматургия. Това



Сергей Айзенщайн и Луис Бунюел

е един от разрезите, които определят непреходното му значение като класик на киноизкуството.

Младият научен сътрудник от Литовската академия на науките (Рига) Ю. Цевиян направи крайно интересно съобщение „Към въпроса за монтажа у Айзенщайн“. Той анализира монтажните принципи на Айзенщайн от гледна точка на семиотиката и лингвистиката. Цевиян счита, че благодарение преди всичко на Айзенщайн още на етапа на интелектуалното кино филмовото изкуство в решителна степен преодолява езиковата бариера на традиционните форми на писменост и предявява правата си за самостоятелност. Като изразителни примери за словесен текст (в семиотичното разбиране на това понятие) Цевиян посочи и анализира класическите примери от „Октомври“ (експерименталното образно изграждане на понятието „религия“, съпоставянето на балалайките и меншевиките и др.). Още по-определени примери в тази плоскост според него са „вътрешният монолог“ на Вакулинчук („ни бог, ни цар“) в „Броненосецът „Потьомкин“ или знаменитата сцена с „раздвояването“ на Большой театър в „Човекът с киноапарата“ на Вертов. Цевиян анализира в съпоставка традиционните словесни текстове на известната революционна песен, съответно — на пролеткултовските манифести на Вертов за краха на традиционните изкуства и семиотичния смисъл на съответните филмови епизоди, които изразяват същото семиотично значение в съответна филмова форма.

Въпреки напредналото време в последния трети ден на научната сесия беше изслушан с изключителен интерес докладът на японския киновец Кацуо Ямада „Значението на Айзенщайн за възраждането на националните културни традиции в японското кино“. Той анализира и историческата, и общотеоретическата страна на въпроса.

Айзенщайн е изучавал японистика, наследил е от Мейерхолд любовта и интереса към японската култура и кино, но решаващата му среща с японското изкуство и решаващият тласък на интересите му в тази насока е посещението на японския театър „Кабуки“ през 1928 г. То е прекият повод за

написването на двете ключови изследвания в тази сфера: „Отвѣд кадѣра“ и „Неочакваният стик“. В този исторически момент според Ямада японското кино игнорира класическото национално културно наследство. Затова, макар и получили популярност в Япония с известно закъснение, изследванията на Айзенщайн не само преоткриват пред самите японци актуалното значение на собствените им традиции, но фактически прозвучават и като теоретично първооткривателство. С изключително проникновение Айзенщайн обобщава и актуализира две основни тенденции, характерни за класическото японско изкуство: свободното разгръщане на разказа (историята) във времето и синкретичността на жанровете, която спонтанно прераства на съвременния етап от развитието на изкуствата в синтетизъм.

Според Ямада паралелите между лаконичните поетични форми Хайку (трислогова поезия) и Танка (петслогова поезия) и съвременните форми на монтажното мислене са повече от убедителни. Съответно анализирано, третирането на пространството в живописата, многоплановото изображение, което съчетава близки и общи планове в конфликтен сблъсък, разкрива един от основните естетически принципи на националното японско изкуство: нежизнеподобие на пространството и времето. По-точно казано: изразните средства са подчинени на една основна, функционална цел — пълна свобода за изразяване на идеята в пространството и във времето.

Принципът на синкретичността дълбоко е залегнал в традициите на японското изкуство. Самото понятие „кабуки“ е монтажно. „КА“ означава „звук“, „БУ“ означава „танц“, „КИ“ означава „майсторство“. В дълбока древност изкуството изобщо е било синкретично. В Япония то се е съхранило — своеобразно „консервиране“. Именно Айзенщайн е усетил най-добре в елементите на древната култура генезиса на новото — на качествено различния **синтетизъм**, който характеризира киноизкуството в съвременния етап от развитието му.

Ямада детайлно анализира естетиката на спектакъла на „Кабуки“ „Четиридесети седем самураи“, провеждайки паралели с играта на Черкасов в „Иван Грозни“. Крайно неочаквано прозвуча анализът на образа на мраморните лъбове в „Броненосецът „Потьомкин“ като адекватен израз на японския естетически принцип за свободно третиране на пространствени форми във времето, за да се изрази по-целенасочено една идея. Изключително интересни и съдържателни бяха паралелите между последния период от творчеството на Айзенщайн („Александър Невски“, „Иван Грозни“) и творчеството на Кендзо Мидзогуши.

Определено може да се каже, че и този юбилей далеч не изчерпа проблемите, които поставя творчеството и теоретическото наследство на С. М. Айзенщайн. Той ги задълбочи и набеляза тенденцията за известна уедрена и дистанцирана историческа обективация. По всяка вероятност това е една от последните срещи с живите свидетели на неговия живот и творчество. Именно киното благодарение на изключителната динамика на своята история ни прави свидетели и участници в едно крайно интересно явление: въвеждането на живата съвременна личност във вечния пантеон на историята.

А след бунта накъде?

Наблюдения и съпоставки от западното кино

ГРИГОР ЧЕРНЕВ

Мотоциклетите. . .

Те профучават като закана, като предупреждение, като предизвикателство към всичко и всички. Рошави момчета с кожени якета и джинси, „свободните ездачи“, „ангелите на ада“ препускат по пътищата. Спират за малко, приказват дръзко, пият, счупят някоя витрина, опустошат някой бар. . . Добродетелните граждани ги гледат накриво, възмущават се, дори се опитват да ги спрат. Най-често безуспешно. „Ангелите“ продължават. Мотоциклетният пукот заглушава слабите гласове на възмущението. . .

Марлон Брандо се появи в такъв вид, с хипнотичен поглед и властни жестове още през 1953 година във филма на Ласло Бенедек „Дивият“. Неговата мотоциклетна банда презираше условностите на морала, ограниченията на властта, надсмиваше се над полицията и шерифа. Тя можеше да обърне внимание само на другата банда на колела, предвождана от знаменития Ли Марвин. За да се сбият, естествено.

Петнадесет години по-късно Денис Хопър сне също в Щатите филма „Безгрижно пътуване“. Новите мотоциклетисти не бяха така демонстративно дръзки, но също като предшествениците си съществуваха сякаш покрай, извън обществото. Те се бяха запътили към Флорида ли, към Мексико ли с парите от контра-

бандно пласирани наркотици. Спирара, кладяха огньове край пътищата, срещаха се с различни хора, отбиваха седори в една хипиколония, но и тя не ги задържа, опитваха се да проумеят битието. . .

Те бяха наистина по-кротки, но добродетелните граждани не ги искаха. Изстрелите — безсмислените абсурдни изстрели — прекъснаха илюзията на „безгрижното пътуване“. Те простреляха американското знаме, залепено върху коженото яке на Питър Фонда. Неизменният аксесоар се превърна в символ на едно общество, което се самоизяжда, самоизтребва.

Случаят събра тези два филма в една прожекция и сравнението дойде, без да го търся.

После мотоциклетистите запърпорира във финала на Фелиниевия „Рим“ — тъмни силуети, непознати като марсианци с тези шлемове и очила, които кръжат около осветените паметници на миналото — като лавина, която отива далече, но неизвестно къде.

Мотоциклетите. . . В известен смисъл те станаха олицетворение на младежкия бунт — едновременно реални предмети и сигли във филмовата лексика.

Бунтът зрееше дълго, за да достигне връхната си точка в майските събития през 1968 година, в „горещия май“ — в барикадите на Латинския



Стремление към прости човешки радости... Изабел Юпер в „Плетачката на дантели“, режисьор — Клод Горета

квартал, в завземането на Харвардския университет, в демонстрациите, в стачките, в откритите съткновения с властите. Тези събития, многократно интерпретирани в политическата и философската литература, намериха също и бързо отражение в изкуството. И най-бързо, най-масирано — в киното. От документалните репортажи на любители, участници в движението, до художествените филми на известни майстори. И тъй като се касаеше за нееднородно движение, пъстро по своя социален състав и идейни подбуди, естествено бе и цялата тази пъстрота да навлезе в неговите художествени претворения. От „оттеглянето от обществото“, проповядвано от хипитата, тези „деца на цветята“, до левичарските призови за незабавно „революционно действие“. Младежният бунт на Запад се израз и отдушник на недоволството от буржоазната система. Той направи смешен мита за единството, за всеобщото благополучие, за възможностите, които се разкриват пред всеки,

но не предложи алтернатива. Най-често се касаеше за „ляв радикализъм от дребнобуржоазен тип“, който има склонността „лесно да приема крайни прояви и да прераства в ляв екстремизъм, апология на стихийността, която била форма на „нерепресивна“ проява на човешката същина и на „единствено правилния“ начин за проявяване революционната енергия на масите. . .“¹

Десетилетието, изминало от „горещия май“ досега, метаморфозите на „новите леви“ — радикално настроени интелегенти, хипита, студенти и др. — дават възможност за осмисляне на по-стари и по-нови явления. Едни завиват още по-наляво, към тероризма, други се примиряват, влизат в системата, „буржоазяват се“, трети намират верния път на борбата в съюза с работническата класа. . . Във всеки случай стана ясно, че революцията е нещо по-сложно от „незабавното действие“, от „тоталното отрицание“. И тези, които не могат да го разберат, стигат до

състояние на апатия и безперспективност.

Това обяснява атмосферата на новите „младежки филми“ по западните екрани, в които разочарованието е идейната и емоционалната доминанта. Днес, струва ми се, не е възможен филм като „Забриски поинт“ на Микеланджело Антониони. „Забриски поинт“ дойде на гребена на протестната вълна, по горещите следи на протестните движения. Антониони наистина не споделяше илюзиите на своите герои, но той бе увлечен и респектиран от силата на отрицанието им, от младежката им енергия и порив. Дария — дъщерята на заможни родители — ненавиждаше тяхното охолно, но паразитно съществуване, жестокостта, породена от парите. В нейното въображение — знаменитата финална сцена на филма — всичко, свързано с тази среда, се разлетява във въздуха. А Марк? По думите на съветския критик Евгений Громов той възплаъква „и екстремистката заостреност на анархиста, и деловата разсъдъчност на истинския революционер, и просто момчешко упорство и лекомислие, и някаква пасивност и неувереност в себе си“². Полицейските куршуми слагат край на неговия красив, но обречен полет, на неговото „безгрижно пътуване“. За-

щото няма безгрижни пътувания в един свят, претоварен от грижи. . .

Ако краят на Марк е едно предупреждение, видението на Дария бе един прозорец, една надежда. А след нея? А отвъд нея? Антониони няма отговор на тия въпроси. И не само той. Но има старание да се намери или поне да се налучка някаква пролука. Тези търсения, както следва да се очаква, не са еднозначни, нито еднопосочни.

Василий Аксѐнов, който е наблюдавал младежта в Англия и в Щатите в различно време, преподавал е в американски университет, развива доста интересни съждения върху еволюцията на бунтарите в новата си творба „24 часа нон-стоп“³. Той си спомня миналите подвизи на различните „хипи“, „градски герилери“, „служини на сатаната“ и пр., за разлепените по ъглите инструкции „за пролетарски революции в градските квартали“. Интересува се докъде са стигнали хората от познатата му компания образец „есента на 1967“ — един станал член на парламента, друг професор, трети астролог. . . Негов американски колега му сочи живописна фигура на тротоара — бивш „революционер“ от недоволните аудитории, сега амбулантен търговец. . .

В дрезгавината на утрото, между химерите и реалността. . . Ан Саварен и Дидие Со-
вгрен в „Парадизо“, режисьор — Кристиан Брику



„Добре де, а хипитата? — пита се Аксънов. — Какво стана с тях? Къде са? Толкова бързо ли изтля и тоя пореден мит за пътя към спасението?

Е, не, разбира се. Още мъждука. Нещо повече, хипито вече застана в редиците на традиционните фигури на американското общество — каубоя, шерифа. . .“

Т. е. бунтарите постепенно се интегрират в системата. Те са уморени и обезверени от това, че бунтът им не е довел до радикални промени.

Това от една страна.

От друга страна обаче, процесите на дезинтеграция никога не са спирани. В системата и покрай нея винаги е имало аутсайдери. Често това са съвсем млади хора — без път, без професия, без обществено положение. Те приличат на връстниците

си отпреди десет години, но нямат техните илюзии. Или поне филмите ни ги представят такива. . .

Да ви запознаем например с Джак от едноименния филм на шведския режисьор Ян Халдоф. Джак е в компания, която, изглежда, няма други грижи освен приятното прекарване на времето. Шведският модел, както е показан на екрана, е приблизително следният: приятелите се събират в околностите на Стокхолм в отдалечена полуизоставена къща, за да послушат музика, да потанцуват, да пушат колективно хашиш. Между-временно се завързват и развързват доста свободни сексуални връзки, закоравели наркоманки си дупчат вените с пластмасови спринцовки, а в моменти на прояснение се водят дълбокомислени „философски“ разговори.

Има, изглежда, някои плуващи,

Глътка въздух след дима на изюзиите. . . Гунел Фред и Гьоран Стангерц в „Джак“, режисьор — Ян Халдоф



или по-добре — блуждаещи мотиви, които се повтарят в младежките филми на Запад.

Наркоманията например е такъв мотив. Но тук става дума не толкова за еднотипни художествени решения, за влияния и заимствувания от един филм в друг, колкото за еднотипни явления в действителността на различните страни, които си пробиват път и към екрана. Че хашишът и марихуаната не са шведски патент, ние, естествено, знаем. Актьорите, е забелязал в Калифорния: „Цигарите, които пушеха, бяха малко по-особени и океанският ветрец разнасяше по Телеграф стрийт един малко особен, сладникав аромат. . .“ Робер Бресон пък е усетил този аромат във Франция, за което ни говори неговият филм „Сигурно дяволът“. И т. н.

Бягството от реалните проблеми, „пътешествието към вратите на рая“ с помощта на тези „дрог“, „грас“, „доп“, „пот“ и пр. продължава, само че сега то е унило, лишено от ентузиазъм, досадна привичка, от която е по-добре да се отървеш.

Странно, но подобни думи могат да се изрекат и за междуполовите отношения. В новите младежки филми липсват силни страсти, няма любов като светло опиянение. Няма го дори предизвикателството на „сексуалната революция“, която искаше да измести социалната и издигаше своя красноречив девиз „Make Love not War!“ („Правете любов, не война!“), вдъхновил между впрочем и някои нашумели филми. Сега любовта на екрана е сведена до свободно — и случайно! — сексуално общуване — без ангажменти, без големи думи, но и без големи чувства. Настъпила е някаква инфлация на емоциите, обезценяване на красивото и възвишеното в човешките отношения. Така е в поменатия „Джак“, така е в „Ана, дете на слънцето“ на холандския режисьор Рене ван Ни, така е в „Парадизо“ на французина Кристиан Брику. . .

Впрочем за „Парадизо“ можем да поговорим малко по-подробно, защото този филм е доста характерен за новата, да я наречем „следмайска“, ситуация в западното кино.

Преди всичко това е една стопроцентова младежка творба. Не Антониони, не Бресон, нито някой друг от живите класици разсъждава за съдбата на младите, а самите те разсъждават за себе си, изобразяват себе си. Режисьорът на филма Кристиан Брику е съвсем младо момче — дебютант; изпълнителят на главната роля Дидие Совегрен — също. Този момент е много съществен, той може да добие силата на автентично свидетелство, каквото според мен е „Парадизо“.

И така Дидие Совегрен, който тук се нарича просто Жан, е момче с неопределено положение. Лута се между случайна работа и случайни познания, докато търси нещо истинско. На танцова забава се запознава с едно момиче — желанието му да установи приятелски контакт се осуетява. Запознава се с още едно — то се оказва морфинистка (отново наркотиците!). Отиват в някакъв бар със съмнителна репутация, окаден с „особен“ аромат. . . И отново приятелството му се използва. На сутринта с помътена глава, самотен и изоставен, Жан не знае какво да прави, къде да отиде. Той има нужда от една добра дума, от малко разбиране. Ще му ги даде една възрастна жена, негова позната — с обикновен разговор за дребни житейски неща, със съчувствие и строхи от закъснялата ѝ любов, ако наречем така взаимното им отдаване. Но то е по-скоро неин ерзац и още повече подчертава самотата на младежа.

В този филм като че ли няма нищо истинско. Жан се люшка между химерични стойности. Нощем. В задимени кръчми. В предутринната мъгла. Без посока. И зрителят разбира, че в пряк и в преносен смисъл, все едно, откъдето и да го погледнеш, Брику и Совегрен ни разкри-

ват картината на безпътната, на объркването на младежта пред живота, на отчуждението, в което се разбиват всички илюзии.

Това състояние, това настроение оцветява доста от младежките филми на Запад. След отлива на бунтарската вълна, след излъганите надежди за промяна то можеше да се очаква. Опиянението се е изпарило. Скепсисът е заел неговото място. „Животът — това е друго нещо!“ — казва Жерар Боно в заглавието на една нова книга, излязла във Франция. „Не е достатъчно да се разбунтуваш и да пееш хорово, заедно с всички: ние ще победим — уточнява мисълта си авторът. — Трябва да имаш какво да предложиш. Нещо по-добро, отколкото твоя противник. Нещо по-различно от хаоса на големите фрази, които след първите удари на злата съдба или след присмеха на обществото се разпиляват на всички посоки.“⁴ И тогава настъпва безпътната. . .

Ето и още един пример: „Плетачката на дантели“ на швейцарския ре-

жисьор Клод Горета с Изабел Юпер в главната роля.

Тя се нарича Беатрис и чиракува във фризьорски салон. Самотна е подобно на своя връстник от „Парадизо“. Намира любовта в лицето на Франсоа. Но той е студент — умен, образован, от друг социален кръг. Разривът е неминуем. Беатрис остава още по-самотна отпреди, по-отчаяна, обезвредена. И стига до психиатрията.

В този сюжетен кръг Горета поставя въпроса за отговорността на връзките, за отговорността пред другия, против егоизма в отношенията. И още: за безсмислието на кухите фрази (у учения Франсоа), за стойността на простите радости, от които не бива да се отказваме в името на законстелени предразсъдъци или от високомерие. Според неговите представи пълноценният живот е само в любовта, която той противопоставя на вездесъщата алиенация.

Така или иначе се открояват общите черти. След трудовата и професионална нестабилност, след наркотиците и ефирната любов —

Младите, видени от беловласите... Кадър от „Сигурно дяволът“, режисьор — Робер Бресон



умора, безразличие, нервно изтощение (психиатрите се намесват и в „Ана, дете на слънцето“...).

Тогава?

Тогава идва беловласият Робер Бресон. Натяжал от мъдрост и признание, той решава да каже своята дума за съвременната младеж. В това няма нищо чудно, нищо неочаквано. И други от неговия ранг и неговото поколение са го правили. Вече казахме за Антониони. Един Марсел Карне също и най-напред бе по-мамен от бунтовните — филмът му се наричаше красноречиво „Младите вълци“. (Какво заглавие!) А сега Бресон...

В „Сигурно дяволът“ също има младежка компания, студенти-леви-чари, любовни игри и разочарования от тях. И наркомани. И психиатър. Всичко е оплетено... Шарл, който „се бунтува срещу обществото и срещу целия свят“, в края на краищата стига до нервна криза. И пада прострелян в „Пер Лашез“ пред гроба на Морис Торез. Случайно, казват... Случайно ли?

„Моят филм — споделя режисьорът — е посветен на младите, поточно на онези млади, които искат да се бунтуват. Той им казва, че не може да се промени светът, както се сменя къщата или апартаментът. Че ние имаме само един свят, в който трябва да живеем. И че този свят трябва да се уважава.“⁵

Ясно, нали? Ето я най-сетне алтернативата на бунта, на „тоталното отрицание“? Ето я спасителната формула! И идва тъкмо когато най-много я търсят...

Само че не издават ли тези думи страха от всяка промяна? Всичко е добре, трябва да се уважаваме, всеки бунт е излишен... От много наляво не се ли отива много надясно? Не е ли това по същество консервативно-реакционна позиция? И алузията на Морис Торез едва ли е случайна — не е ли тя желание да се компрометира всяко революционно действие?...

Критикувайки „новите леви“, ние критикуваме техните прибрзани, недозрели теории и представи за революцията и революционните промени. Но революцията и революционните промени са една необходимост, която настъпва по силата на обективни исторически закони, и ние добре знаем това. Ако някому не се харесва, то си е за негова сметка...

След това „отклонение“ иска ми се да се върнем при нашите познати — при Джак и Жан. Знаете ли какво стана с тях? Джак напусна „приятелите“ си от хашишното партито и с един велосипед се запъти към града. На кръстопътя хвърли в кошчето за смет бохемските си дрехи и продължи нататък, докато се загуби от погледа ни. В тая малко общовата символика има все пак въздух, надежда. Жан от своя страна посрещна деня в квартирата на възрастната жена. Във финала заедно с разсъмването тя се облича и стяга за работа. Дали ще я последва Жан? Ще му донесе ли новият ден повече сигурност?

Това са просветвания в общата атмосфера на умора, безразличие и обърканост в младежките филми. Те не са много чести, не са и много силни. Преобладават мотивите на безпътницата, на разочарованието. Но кой е казал, че ще бъде все така? Всичко зависи от това, накъде ще тръгне Джак, накъде ще тръгне Жан... Тяхната днешна и бъдеща еволюция очаква камерите на честните кинематографисти.

БЕЛЕЖКИ

¹ Едуард Баталов, Т. „Философия на бунта“, „Партиздат“, София, 1974 г., стр. 19

² „Мифы и реальность“, выпуск 3, Москва, издательство „Искусство“, 1972 г., стр. 51

³ Вж. сп. „Съвременник“, книжка 3/1977 г., стр. 158—168

⁴ Цитирано по Мери Конакчиева, „Илюзии на младежката контракултура“, София, „Партиздат“, 1977 г., стр. 12

⁵ „Le Monde“, № 10070, 16. VI. 1977 г.

Златан Дудов

На 30 януари се навършиха 75 години от рождението на Златан Дудов, българина, който по думите на председателя на Академията на изкуствата в ГДР Конрад Волф „постави основата на социалистическото изкуство в областта на киното в нашата страна“.

Попаднал в Германия през втората половина на двадесетте години, за да учи архитектура, Дудов се насочва към театъра и киното, свързвайки се с прогресивни дейци на немската култура като Бертолт Брехт, Ханс Айслер и други. В 1932 година той създава филма „Куле вампе“, който влиза в историята като първия германски филм, отразяващ класовите конфликти и революционния подем на пролетариата във Ваймарската република. Прогонен като антифашист в емиграция, Дудов се връща след войната във втората си родина — Германската демократична република — и тук става един от създателите на новото демократично киноизкуство на Германия, на което той отдава всичките си творчески сили и знания до смъртта си през 1963 г. Неговите филми „Хляб наш насъщни“, „По-силни от нощта“, „Капитанът от Кьолн“ и други са едни от най-представителните за кинематографията на ГДР.

Тук поместваме негова статия за комедията, която макар и писана преди тридесет години, е актуална и днес със своите възгледи.

А. Т.



Комедията и нейното обществено значение

В разобличаване на несъвършеното се корени смешното, а с него и ксмичното, но в несъвършеното се корени и трагичното. Както комедията, така и трагедията ни разкриват борбата за един по-висш идеал. В трагедията героят загива в борбата срещу злото, но подпомага победата на по-висшия идеал. В комедията ние триумфираме над жалкото, низкото, несъвършеното. Героят в трагедията прилича на бегач от щафета, който наистина успява да достигне мястото за предаване на щафетата, но в момента, когато я предава, умира. Но щафетата продължава своя път в безкрайната поредица и следващият, който я поема, е самият зритель. Тук е и катарзисът при трагедията.

В края на една комедия ние се освобождаваме от фалшиво величие, от една измама или от погрешна представа. Ще бъде погрешно, ако приемем, че в основното си въздействие трагедията е песимистична, а комедията — оптимистична. И двете се стремят към преодоляване на чорешките несвършенства, само пътищата за постигане на тази цел са различни. Трагедията има за цел да задълбочи величието на един процес, комедията — обратно — да разкрие нищожеството на едно лъжевеличие. Разкриването на едно величие не може да бъде песимистично, също така както познанието на едно лъжевеличие не може да бъде оптимистично.

Интересно е, че Шилер вижда в комедията една по-висша форма и мисли, че ще се стигне дори до изчезване на трагедията. Той пише: „Комедията се насочва към една по-важна цел и ако я достигне, би направила всички трагедии излишни. Нейната цел е равнозначна на най-възвишеното, към което трябва да се стреми човек, да не се превръща в роб на страстите си, винаги да се вглежда в заобикалящия го свят и в себе си с ясен поглед, да открива навсякъде повече случайност, отколкото съдба, и повече да се смее над неправдата, отколкото да се гневи и да плаче над злото.“ Аз не мога да споделя такъв възглед, въпреки че съвсем не съм склонен да подценявам значението на комедията. Но в едно нещо Шилер има безспорно право — когато оценява така високо значението на комедията.

Когато комедията критикува обществените порядки, нейната обществена функция е ясна. Но ако тя подлага на осмиване един или друг човешки тип, то в какво тогава ще се изрази нейното обществено значение? Ние знаем, че и ролята на отделните качества на характера не винаги е еднаква, а зависи от тяхното обществено битие. Днес на един писател не би му хрумвало и на сън дори да осмива някакъв скъперник. В нашето модерно общество този тип се е превърнал вече в рядкост, макар и скъперничеството да продължава да съществува в хората като качество на характера. По времето на Молиер обаче, когато буржоазията започва да трупа своите капитали, скъперничеството играеше извънредно важна обществена роля, дори сам Молиер е изпитал това на гърба си, и затова е било необходимо този тип да бъде изведен на сцената. Същото важи и за Тартюф или за някой друг образ от световната литература. Трябва добре да разбираме появата на подобни образи в потока на историята, както натрупването или изчезването на техните характерни черти. Това, което е било някога велико, се разкрива в течение на събитията като илюзия или измама и бива коригирано чрез смеха. Бих желал да приведа тук един цитат от Маркс, който като никой друг е уловил дълбокия обществен смисъл на комедията. Той пише: „Още Дон Кихот заплаща за заблудението, че странстващото рицарство може да бъде в хармония с всички икономически форми на обществото. Историята пипа внимателно и изминава всички фази, преди да погребее един образ в гроба. Последната фаза на всеки образ е неговата комедия. Боговете на Гърция, които вече бяха веднъж смъртно ранени в завързания Прометей на Есхил, трябваше да умрат още веднъж комично в разговорите на Лукиан.“

Нека се вгледаме по-отблизо в този цитат и в примера с Дон Кихот. Съвсем ясно е, че големият роман на Сервантес не можеше да бъде създаден по времето, когато разцъфтяваше рицарството, а едва тогава, когато неговото залязване стана очевидно. Обществената функция на рицаря бе приключила и той и в действителността започна да се превръща в смешна и жалка фигура. Няколко века по-късно ние сме свидетели на същия процес: сватбата на Фигаро. С едно-единствено изречение: „Ти благоволи да бъдеш само роден“, Бомарше хвърли ръкавицата в лицето на вече започналата да за-

лязва аристокрация.

В комедията ние наблюдаваме разтварянето в нищото на една величина. Но тъй като такова разтваряне по забележителен начин настъпва там, където се извършват големи исторически промени, цитираното по-горе изречение от Маркс е още по-вярно. Смехът на човечеството жалонира пътя на неговото развитие. Смехът над боговете на Гърция, Дон Кихот, „Сватбата на Фигаро“ попада точно там, където един обществен процес преминава в друг. Този факт може да наблюдаваме до наши дни. В „Мъртви души“ Гогол постави последния жалон на крепостничеството. И смехът над „Швейк“ от Хашек дойде точно в момента, когато Хабсбургската монархия се разпадаше напълно. И ако един ден някой не ще бъде в състояние да разбере от историческите книги на Хабсбургската монархия нейното залязване, нека прочете романа „Швейк“ и тогава много неясноти ще му станат ясни.

Да напишеш комедия значи да се приготиш да съдиш било човека, било обществените порядки, и смехът ще бъде винаги последната, от най-висока инстанция присъда.

Ние живеем във време, когато смешните неща са точно толкова големи, колкото развалините на нашите градове, и ако Ювенал се провиква: „Трудно е да не пишеш сатира!“, ние би трябвало да кажем: „Погрешно ще е, ако не пишем такава!“ Нашите писатели трябва да разберат, че задачата на комедията не е да предизвиква веселие, за да ни отклони от ежедневните грижи, а да освободи света от онези погрешни представи, които носим като примка около врата, от която можем да се освободим, но в която можем и да се задушим.

Ние сме в края на една епоха. Една нова епоха започва. Преминаването от едната в другата е свързано с родилни мъки. Нека смехът от нашите комедии да облекчи тези родилни мъки и да направи по-лек този преход.

(1947 г.)



Херман Херлингхаус

ЧИЛИЙСКОТО КИНО В ИЗГНАНИЕ

(Разговор с
ВОЛОДЯ ТОЙТЕЛБОЙМ,
член на политическата комисия
на ЦК на Чилийската комуни-
стическа партия, проведен през
юли 1977 г. в Москва)

Херман Херлингхаус: След напрегнатите работни дни в журито тук в Москва не бих желал да пропусна възможността да узная от вас — един от ръководните политически представители на патриотичните сили на Чили — вашето мнение за една тема, която започва да ни занимава все по-интензивно. Става дума за феномена чилийско кино в изгнание.

Херман Херлингхаус е един от най-изтъкнатите киноведи и кинокритици в ГДР. Повече от двадесет години той дава активно своя принос за развитието на кинотеорията, кинокритиката и кинопублицистиката в своята страна. Едно наистина солидно творческо дело, разностранно и разнообразно в своите търсения и единно по своята марксистическа ерудираност и целеустременост.

Трудно е да се посочат накратко всички проблеми, към които насочва своето внимание Херман Херлингхаус. Но под неговото перо са излезли задълбочени студии за Айзенщайн, Брехт и Златан Дудов, обширни изследвания на проблемите на документалния филм, обзорни анализи на творчеството на отделни режисьори, статии за филми и фестивали. С тънък усет за измененията и новите явления в световния кинематографичен процес, Херман Херлингхаус има особено пристрастие към проблемните разговори-интервюта, които той реализира с голяма находчивост и енергия. Негови партньори в такива разговори са били М. Ром, С. Юткевич, Й. Кавалерович, А. Торндайк и др. С подобен разговор го представяме и на нашите читатели.

Освен като творец Херман Херлингхаус участва активно и като общественик в живота на киното в ГДР. Дълги години той бе в ръководството на Международния фестивал в Лайпциг, а само допреди няколко месеца и главен секретар на творческия съюз на дейците от киното и телевизията в ГДР. В момента Херман Херлингхаус е в творчески отпуск, за да може да подготви дисертацията си и защити докторската титла в Москва.

А. Т.

Макар строго погледнато тези филми да се отнасят към страните, които са ги произвели и следователно не са чилийски филми, те са документи за едно новосъздаващо се киноизкуство; защото те в по-голямата си част са създадени от чилийци, които можаха да докажат своя талант, да изияват своето светоусещане при нови производствени условия. Фестивалът в Москва ни накара още един път да видим каква художествена и идеологическа сила представляват антифашистките чилийски кинодейци. Имам пред вид Себастиан-Аларкон, неговия филм „Нощ над Чили“, който той е създал в „Мосфилм“ заедно със светския режисьор Александър Косарев; но имам предвид и Хуан Форх и неговите три анимационни и документални филма, които той е създал с колегите си от Дрезденската анимационна студия и които показва тук. Във връзка с това имам предвид, разбира се, и филми като „Над Сантяго вали“ на Елвио Сото и „Битката за Чили“ на Патрицио Гусман — все филми, създадени с помощта на антиимпериалистическата солидарност в различни страни. Това е явление в прогресивното световно киноизкуство, което привлича нашето внимание и събужда нашето желание да узнаем повече неща за това забележително развитие. Същевременно това е едно изследване на историята на чилийското кино, на неговото развитие, което пред нашите очи навлезе в качествено нов стадий. Интересува ме да зная как вие оценявате този процес, неговото минало, неговото настояще, неговата перспектива. Затова си позволих да се върна с моя въпрос далеч назад. Откога съществува чилийско кино, какви шансове и какви препятствия са белязали неговия път?!

Володя Тойтелбойм: Не съм филмов експерт, но цял живот съм се занимавал с проблемите на културата, а оттук естествено и с тези на киното. Киното е безспорен факт. Ролята, която то играе в рамките на културата, става пред нашите очи все по-значителна и решаваща. Но за разлика от литературата, изобразителното изкуство и музиката господствувашите класи в Чили в миналото бяха винаги на мнение, че ние не се нуждаем от собствена филмова продукция. По тяхно мнение киното беше такъв вид индустрия, която изисква големи финансови инвестиции и висока техническа съоръженост. И тъй като нашата страна се намираше близо до най-големия филмов продуцент, североамериканското кино, то по мнение на олигархията Холивуд бе столица не само на североамериканското кино, но и на латиноамериканския кинозрител. Латиноамериканските народи трябваше да се задоволяват с гледане на филми, но те не трябваше сами да създават филми. Това мнение преобладаваше в много страни на нашия континент, между тях и Чили. То все още съществува и е насочено срещу потребността на нашите народи да се изиявят и изразяват културно и художествено.

Но същевременно във всички страни на Латинска Америка бяха направени първи опити за собствена филмова продукция. В някои страни като Мексико, Аржентина и Бразилия — страни с голямо население и със силно капиталистическо развитие — бе създадена филмова индустрия. В рамките на една голяма, подчинена, зависима от пазар с лош вкус продукция бяха създадени няколко интересни филма. В другите страни на Латинска Америка обаче киното беше, казано най-общо, винаги една авантюра. Липсва систематична и последователна филмова продукция, като изключим някои страни, в които се установи производството на седмични кинопрегледи.

Обаче още в първите години след раждането на киното във всяка една от тези страни се проявяват и „просветени“, които изпитват потребността да създават филми и да разказват за своя народ и за своята история. Във всяка една от тези страни се появяват пионери, които прокарват път, но които в повечето случаи трябваше да се откажат от този път. Борбата за киното е в края на краищата борба за преживяване, борба за киносалоните. А те са контролирани в по-голямата си част от търговските монополи, в Латинска Америка по принцип от североамериканските концерни. Ето защо дори и за високоразвити кинематографии като тези на СССР и на социалистическите страни е много трудно да проникнат в този ревниво затворен свят, който се контролира от империализма и комуто той налага и своята политика посредством киното.

Когато говоря за **чилийско кино**, за мене е ясно, че този феномен, макар и под друго име, е общ за **всички страни от Латинска Америка**.

Х.Х.: Когато говорите за „просветени“, тоест очевидно за пионери, предполагам, че става дума за личности, които са виждали в киното средство за изразяване на прогресивни идеи, за документиране на събития, важни за историята на Чили?

В.Т.: Преди всичко киното се превърна в национален инструмент за някои прогресивни личности, респективно то се използваше за документиране на големи политически моменти. Още по време на започващата в 1910 година декада се създават документални филми, в които са запечатани значителни латиноамерикански събития. За всичко това ни информира делото на Регино Крутс. Между документалните филми срещаме например и репортаж за погребението на Луис Емилио Рекабаренс, основателя на комунистическата партия в Чили. В това погребение са взели участие десетки хиляди хора.

От всичко това личи, че още от самото начало някои чилийски кинодейци влагах в това току-що родено кино обществено и политическо съдържание и го превръщаха в революционно оръжие.

Разбира се, някои мислеха, че биха могли да се спасят от неизбежния икономически провал, създавайки сантиментални касови филми. Но при нашите описани по-горе условия подобни сметки бяха съвсем погрешни. По-важно е, че вътре в прогресивното русло на нашето кино имаше хора, които желаеха да пресъздадат с патриотичен дух събитията от чилийската история. От онова време например е филмът „Хусарят на смъртта“. Хусарят на смъртта е Мануел Родригес, водачът на партизаните в борбата за независимост срещу испанските господари от 1810 до 1820 година. Мисля, че този филм също бе изгорен в аутодафето, което хунтата устрои след преврата.

Разбира се, бяха създавани най-разнообразни филми. Малкото прогресивни филми бяха отделни лястовички, които обаче не правеха пролет. Филмовото производство в Чили бе нестабилно, непоследователно, то нямаше единна стратегия и художествена концепция.

Х.Х.: Какво влияние оказа победата на Народния фронт в края на 30-те години върху развитието на киното? Възможно ли е да разглеждаме развитието на киното откъснато от цялостното развитие на изкуството и културата и историческите качествени изменения?

В.Т.: Това в никакъв случай не е възможно, преди всичко защото трябва да държим сметка за такова решаващо събитие като Народния фронт. Той довежда до определен подем, когато се открива пътът пред социалния и политическия прогрес. Паралелно с това ние имаме прогрес във всички изкуства, включително и в киното. Важен исторически момент в Чили, намерил отражение и в изкуството, и в културата, е победата на Народния фронт в 1938 година. Това бе групировка на прогресивни партии: радикалната партия, социалистическата партия, комунистическата партия и профсъюзите. Бе избран за президент един антифашист, член на радикалната партия — Педро Аквири Церда. В онова време се стига до своеобразна художествена експлозия, става нещо като възраждане на всички изкуства. През онази година Неруда основава „Съюз на интелектуалците“, организация, създадена по модела на съюза на интелектуалците в републиканска Испания, където Неруда бе членувал. Организацията имаше антифашистки характер. Тогава в живота навлезе една генерация, която обнови чилийската литература и която влезе в чилийската история на литературата като „генерация на трийсетте години“. Тя тръгва от критическия реализъм към обществения реализъм и застъпва революционни позиции.

Ражда се и чилийският театър. Дотогава ние имяхме главно испански театър. Представления на лекия и типично буржоазен театър, т. е. теми, присъщи на определена цивилизация, която нямаше повече прогресивно съдържание и беше с много ниска художествена, културна и социална стойност.

Х.Х.: Каква роля играеха комунистите тогава?

В.Т.: Странното е, че националният ни театър бе създаден от млади хора, в по-голямата си част комунисти. Дълго време се експериментираше, докато най-сетне в един драматичен ден театърът се роди. Този драматичен ден бе денят на нападението на Хитлер над Съветския съюз. Спомням си много точно. В този ден в театър „Империи“, един театър в центъра на Сантяго, се даваше първото голямо публично представление. Театърът се казваше „Империи“ като сграда, а артистите го наричаха „експериментален театър“. Това бе новият театър. Неговият дебют бе една пиеса на испанския автор Валие Инклан. Премиерата бе насрочена за 21 юни. Трябва да си представим възбудата, но и страха на публиката. Очите бяха насочени към сцената, но в душите бушуваха съобщенията за агресията на Хитлер, получени току-що в Сантяго. Но във всичко това имаше нещо символично, защото театърът бе разтърсен от ехото на големите съвременни конфликти. Той се превърна в един от най-значителните театри в Латинска Америка, играеше произведения на най-значителни автори, имаше най-значителния репертоар в онова време, големите класици на литературата на испанския златен век, Шекспир и руската драматургия. Но също така и модерен театър, например Брехт. Това беше един въодушевено брехтовски театър. Гледал съм там няколко пиеси, които бяха показани за латиноамериканските условия относително рано. Първата пиеса, която видях, бе „Майка Кураж“ (доста лошо изиграна). След това се показваха „Кавказкият тебеширен кръг“, „Пунтила“, а после „Величието и мизерията на третата империя“. Тези пиеси се посрещаха с огромен интерес и имаха невероятно голямо въздействие.

Човекът, който създаде този театър, Педро де ла Бара, почина преди един месец в Каракас. В действителност хунтата спомогна активно за неговата смърт. Той бе преследван и изгонен от театъра, трябваше да напусне и страната. Качвайки се на кораба, той получи известие, че синът му и снаха му са били убити на улицата в Сантяго. Получи сърдечен инфаркт. При втория инфаркт преди един месец той почина. Това е символично: неговата смърт, условията при които той почина, са доказателство за факта, че и театърът в Чили бе обезглавен.

От 1938 година насам се създава и всичко онова, което днес се нарича чилийска песен. Защото точно както господстващите класи застъпваха официалното гледище, че в Чили липсват основания да се прави кино, тъй като има североамерикански филми, имаше и хора, които твърдяха, че фолклорът е дело само на ония страни, в които има дъл-

боки корени негърското или индианското население. И според тази доктрина на чилийската олигархия, която е расистка и признава само белите, в Чили липсвало „достатъчна доза“ индианска и негърска кръв, за да съществува някакъв фолклор. Затова и музиката трябваше да бъде чуждестранна. Позицията на комунистическата партия бе противоположна. Така именно комунисти станаха изследователи и откриха онова, за което се твърдеше, че не съществува: чилийският фолклор. Те го откриха в устата на старите селяни, в устата на работниците. Пионер на това развитие е една забележителна чилийска — Маргот Лойола. След нея дойде Виолета Пара, а после едно цялостно течение с най-разнообразни форми. Разбира се, това бе течение с много лица. Но от него се роди онова, което днес всички познаваме и което наричаме чилийска песен.

Също така тогава се роди и националният балет, стават основни промени в изобразителното изкуство, появяват се нови художници, които рисуват образа на народа със социално съдържание — труда, депата и жените на бедняшките квартали. Никой не желал да рисува повече само на платно, стремежът е живописата да излезе на улицата.

През 1943 година в Чили пристигна мексиканският художник Давид Алфаро Сикейрос. В един град, разрушен от земетресения, в който като подарък от Мексико за чилийския народ се строи училище, той заедно с други мексикански художници, например Хавиер Герера, рисува стенописи. Знаменателно е при това, че Сикейрос сътрудничи с няколко млади чилийски художници и създава своеобразно ателие, в което той със своята гигантска, изпълваща големи пространства живопис започва да разказва историята на Чили, започваща от индианците, отпреди колумбовското Чили, през независимостта и революционното духовно богатство на 19 век до революционното движение на 20 век. Всичко това прокаква път и онези млади чилийски художници се учеха при него, последваха неговия пример.

Х.Х.: Тук ли можем да потърсим историческия извор на „бригада Рамона Пара“? Спомням си, че един документален филм, който ни представяше тази група художници за пръв път, получи „Златен гълъб“ в 1969 година на Лайпцигския фестивал.

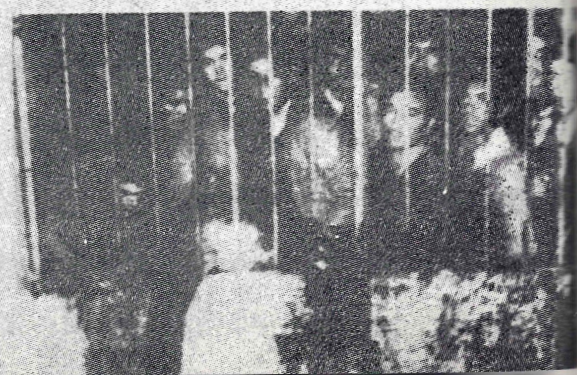
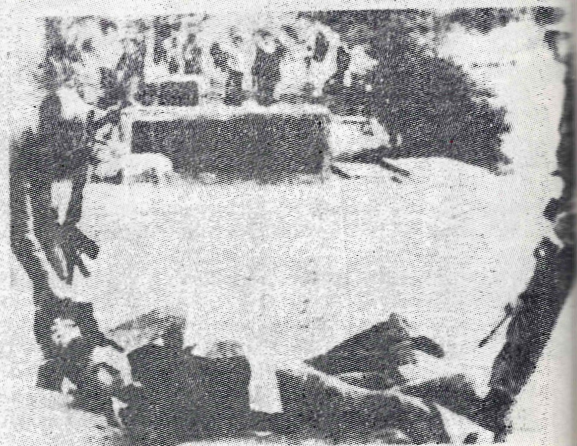
В.Т.: Мисля, че наистина това е началото на „бригада Рамона Пара“. Защото това не са професионални художници. Тук става дума за нещо такова, за което говорим във връзка с човека при комунизма, за човека, който не е професионален художник, не е Леонардо да Винчи, а човек, който може да разгърне свободно своите творчески сили. Тези млади комунисти окичиха улиците на Чили, колоните на мостовете и пътищата с картини, които изразяват техните чувства, това, за което те се борят: революцията. Хунтата се стреми да унищожи това в името на някаква чистота и хигиена. Но това движение пусна корени в много части на света. В Париж съществува бригада „Салвадор Алиенде“, която рисува в различни градове. Бях веднъж във Флоренция на „Пиаца дела Синьория“, там стои Давид на Микеланджело. Младите хора от тази бригада започнаха да рисуват именно там, лице срещу лице с големите паметници на световната култура, с големите майстори на Ренесанса. Това се превърна в странно съчетание на генерации, култури и цивилизации. Забележителното е, че в стремежа си да заглуши живописа и културата на Чили фашизмът създаде в действителност ситуация, в която духът на съпротива на чилийските художници се умножи и под принудата да се защитава революционният светоглед те намериха контакт с хуманистичната, прогресивната и социалистическата световна култура, която извежда синтеза на изкуството, културата и политиката на качествено ново равнище.

Х.Х.: Как се разви киното във времето на Блока на народното единство в сравнение с Народния фронт, пред какви проблеми беше изправено и какво постигна то?

В.Т.: Народният фронт желаше да развие и националното киноизкуство и създаде организацията „Чили филмс“, която бе интегрирана в „Синдиката за развитие“, една организация, създадена, за да се подпомогне индустриализацията на страната. За пръв път започнаха да се създават редовно седмични прегледи. Бяха направени и няколко документални и игрални филма. Но не се стигна до систематично развитие на филмовото производство. Това стана едва по-късно, на един по-висок етап, по времето на Блока на народното единство. През този период всички дейности получиха революционен подем. Например издателското дело. Беше наистина изненадващо. Преди това една успешна книга — имаше и такива автори, които бяха щастливи да бъдат напечатани — излизаше в Чили в тираж 3 до 4 хиляди броя. Държавното издателство по време на Блока на народното единство (то се наричаше според един индиански израз „Слънце на знанието“) публикуваше седмично по един чилийски или чуждестранен прогресивен роман в тираж от 70 000 броя. И всяка книга се купуваше с въодушевление. Театърът не остана затворен в своите сгради. Той тръгна навсякъде из страната, из селищата, из най-отдалечените краища. Филмът също се превърна в средство за борба. И то в една остра и сложна ситуация, каквато съществуваше у нас през 3-те години на Блока на народното единство.

Чили по време на Блока на народното единство ►





Преди всичко това са млади хора, които се залавят с киното. Между тях е Мигел Литин, млад режисьор, един от председателите на „Чили филмс“. Негов е филмът „Благословена земя“, в който се разглежда един от най-важните проблеми на чилийците — борбата за поземлена реформа. Много интересен беше също и „Чакалът от Нахуалторо“ — това е името на едно селище, — който разглеждаше остро критично буржоазното правосъдие. Създават се различни, интересни, талантиливи филми. Но аз смятам, че не се стигна до една единна концепция. Макар и с други резултати, тук се прояви един феномен, който наблюдаваме в СССР през първите години след Октомврийската революция. Много опити, експерименти, много талант, много творческа всеотдайност и политизация на изкуството. От голямо значение беше, че се даде простор за изява на таланти. Но според мене тези таланти нямаха достатъчно време при Блока на народното единство, за да се развият. Времето бе твърде кратко. Фашисткия преврат ги пръсна и ги прати в емиграция. И едва там, в различни страни по света, далеч от Чили, тоест при напълно нови непривични условия те започват да доказват своя талант — това е много сложен и същевременно твърде значителен процес.

Х.Х.: Съществува ли днес при фашисткия режим изобщо филмово изкуство? Всички информации говорят, че такава не съществува, че с идването на хунтата на Пиночет, с преследванията, арестите и изгонването на чилийските кинотворци е била унищожена всякаква основа за национално киноизкуство в Чили.

В.Т.: Факт е, и това е най-същественото в случая, че фашизмът в най-прекия смисъл на думата реши да унищожи киноизкуството, както и литературата и театъра. Защото те бяха прогресивни и свързани с борбата на народа. Така той извърши нещо, което се превръща в символ на фашизма. Вземете следния пример: начело на една военна част капитан Карбалю пристига в „Чили филмс“ и започва да гори всички филмов материал, който се намира там. Обаче при „Чили филмс“ се намираше не само филмовото производство, но и филмотеката. Там бяха складирани копията на всички филми, показвани някога в Чили от началото на киното в нашата страна. Много от копията бяха само в един екземпляр и поради това те завинаги са загубени. Това беше едно варварско действие.

А ето ви и втори пример: в Чили повече не съществува филмово производство, производствената база е разрушена, кадрите са разпръснати; затворени, отвлечени или им е наложена забрана да упражняват професията си. Единственото, което хунтата произвежда днес, са седмичните кинопрегледы, защото тя насочи вниманието си към телевизията. Но това са много малко седмични прегледи, между другото и за това, че тези седмични прегледи се посрещат без резонанс от публиката и биват често освирквани. Повечето от кината бяха затворени, защото това, което се показва там, не вълнува народа. На края това са и важни икономически причини. Кина има само в центъра на Сантяго и в елегантните градски квартали. Народът не може да си позволи да ходи на кино, след като е изпаднал в такова икономическо и социално положение. Това може да звучи абсурдно. Но парите едва стигат за храна. Преди няколко дни разговарях в Париж с един работник, който идваше от Чили и който ми каза: „В най-добрия случай надницата на един работник стига за първите 15 дни.“ Кино... това е непостижимо за кесията на хората. Няма публика. Телевизия хората могат да гледат понякога, но много малко работници притежават телевизионен приемник в къщи. Хунтата просто няма интерес да има кина в онези градски квартали, където живее обикновеният народ.

Х.Х.: А хунтата няма ли интерес да показва североамерикански филми?

В.Т.: В чилийското кино има традиция, както вероятно и в други страни. Показват се в едно представление две програми: седмичният преглед и игралният филм, който в почти всички случаи е североамерикански. След като седмичният преглед по принцип се бойкотира, то пряко или косвено се дискредитира и цялата програма. Хората използват тъмнината, за да свирят, когато се показват Пиночет или неговите министри или изобщо хунтата. Това е политически протест и прожекцията се превръща в политическа манифестация и срещу тези, които помогнаха на Пиночет да дойде на власт. Разбира се, полицията неспонтанно се мъчи да извършва арести, но в тъмнината е трудно да разбереш кой е свирил и кой не е. Но независимо от всичко, едно такова общо настроение е трудно да бъде вкарано в ареста. Киното в Чили вече не е предпочитано място за масите, каквото то беше някога. Съществува само ръководената от хунтата телевизия. Чилийското киноизкуство и кинопублистиката обаче живеят в емиграция, по-силни и по-живи, откогато и да е било.

Х.Х.: Ако Блокът на народното единство е дал на чилийското киноизкуство голям подем и нови перспективи, то не бе ли започващият се процес в кинотворчеството извънредно сложен? Не трябваше ли той неизбежно да носи отпечатъка на остри идеологически противоречия и икономическо-техническите трудности, които характеризираха трите години управление на Блока на народното единство?

В.Т.: По принцип кинотворците стояха на страната на Блока на народното единство

и се стремях активно да отразяват действителността. Обаче Блокът на народното единство не бе една идеологическа единна организация — това е между другото една от причините за неговото падане — и тези противоречия във възгледите намериха отражение и във филмите. Например през време на Блока на народното единство се забеляза едно проникване на определени кинематографични тенденции от Европа, които се отразиха отрицателно на развитието. Например влиянието на групата около Коста Гаврас, която сне дори своя филм „Извънредно положение“ в Чили. Филмът бе снет в Чили, макар да се отнася за порядките в Уругвай. Тези хора поддържаха контакт с членове на Блока на народното единство, които не бяха комунисти. Те създадоха много проблеми, а такава имаше и около самия Коста Гаврас. С него аз съм водил дълги спорове. Ставаше дума за неговия филм „Признанието“, един антикомунистически филм. Той държеше много да завърши този филм още преди изборите през март 1973 година в Сантяго. Коста Гаврас искаше да ни убеди, че е на страната на Блока на народното единство, но когато го помолихме да не показва този филм в Чили, той ни отговори, че това не е възможно, тъй като разпространението на филма било в ръцете на „Уорнър бръдърс“. Това всъщност казваше всичко.

Имаше леворадикални течения, както и либерални, които позволиха да се създадат много антикомунистически, антисъветски, антисоциалистически движения. Освен това трябва да имаме пред вид, че политическото ръководство на Блока на народното единство бе много ангажирано от борбата срещу противника във всички сфери на живота, което пречеше то да отдели повече време и внимание на изкуството и културата. Това е истина, която ние сме признали и която ми изглежда съвсем очевидна. За съжаление не се действуваше съгласно принципа на Енгелс, според който борбата трябва да се води не само в идеологическо-политическата сфера, но и в идеологическо-културната сфера. Така се появиха много идеологически течения, които макар и на път да бъдат преодоляни, все още дават отражение и сега, когато се намираме в изгнание.

Х.Х.: Когато германският фашизъм прогони в 1933 година социалистическите и прогресивните писатели и художници в емиграция, тази новосъздадена възможност за нова художествена продуктивност можа да бъде използвана едва тогава, когато обусловената от изгнанието дълбока промяна в условията на живот, борба и творчество можа да бъде осъзната за по-продължително време. Това включваше както реалистичната оценка на поражението, неговите причини, самокритична проверка на собствените досегашни представи, така и формирането на силите в антифашистката борба. Тук антифашистката немска литература премина през един сложен познавателен процес, едно самопознание, което я постави в положението да възприеме антифашистката позиция като част от революционната борба за социализъм. Макар едно сравнение между литературни и филмови произведения да е винаги проблематично, доколкото то ще бъде винаги свързано с различни условия, все пак е близко до ума да потърсим този исторически паралел към борбата антифашистка германска литература от емигрантския период.

В.Т.: Мисля, че историческия пример, за който говорите, примерът на антифашистката германска литература в емиграция, борбата за формирането на единен антифашистки дух, се превърна в реалност и за чилийските художествени творци в емиграция. Превратът бе голямо вътрешно, духовно потресение за всички чилийци. И е съвсем очевидно, че той бе също фактор и на съзряването. След 11 септември 1973 година чилийските кинотворци вече не мислят така, както преди преврата. По-рано се отделяше голямо значение на различието в схващанията. Днес се държи повече на това, по което сме еднородни, то се счита за по-важно. Във връзка с това е не само логично, но и необходимо да намерим обяснение за онова, което се случи, и защо то се случи, тоест да потърсим причините за фашисткия преврат. Мисля в момента за филмите на Патрицио Гусман: „Въстанието на буржоазията“ е втората част на неговата документална трилогия. Третата част е озаглавена „Народната власт“. Филмите на Гусман показват какво голямо значение има документалното кино при разясняването и осъзнаването на кратката, но така съществена история на Блока на народното единство.

Чилийските кинодейци проявяват през последните четири години активност, каквато никога досега не са проявявали. Мисля, че в този период се създадоха повече филми и повече филми с по-добро художествено и идейно-художествено качество, отколкото в цялата предхождаща история на чилийското кино, тоест в течение на 50 години. И никога по-рано нечилийски кинодейци са правили толкова филми на тема Чили, както в тези последни 4 години. Това виждаме например във факта, че СССР показва на тазгодишния Московски фестивал два филма. Единият от тях е „Нощ над Чили“. Той е особен с това, че, както вече вие казахте, е създаден от двама режисьори, един чилийски, Себастиан Аларкон, и един съветски, Александър Косарев. Сега можем да кажем, че чилийското кино съществува.

То е забранено в Чили, то не съществува в собствената си родина, но то съществува повече откогато и да е било в света. Следователно феноменът с германската антифашистка литература в емиграция след 1933 година се повтаря и в случая с чилийската емиграция,

с чилийското киноизкуство. Германският фашизъм наистина може да прогони прогресивните и социалистическите писатели от Германия, но не може да попречи германската антифашистка литература да даде своя принос за освобождението от фашизма и за развитието на световната литература. А това, което е в областта на киното, се проявява и във всички останали области на изкуството. Преди няколко месеца например в Ханси се организира изложба на 80 чилийски художници. Не мога да си спомня да е имало друг път такава мащабна изложба на чилийската живопис. Тук ние срещаме различни тенденции, различни естетически позиции, но всички те преследват една единна идея: борбата срещу хунтата, срещу фашизма. Същото можем да видим и в областта на музиката, на театъра, на песенното творчество. Можем да говорим за една експлозия в изкуството, в творческата работа на чилийците, която носи отпечатък на антифашисткия дух и на дълбока любов към родината. В различни страни по света днес се създава антифашисткото чилийско изкуство и литература.

Х.Х.: Това, че чилийското кино бе унищожено от хунтата на Пиночет, че творци и писатели бяха изгонени в емиграция, не означава обаче, че в самото Чили, дори при условията на терористичния режим, е замълкнал копнежът за едно изкуство, свързано с народа. . .

В.Т.: Много е важно, че вие поставяте този въпрос. Въпреки всички жестоки забрани на хунтата в самата страна, които са насочени към задушаване на всякаква културна проява, изкуството в Чили е живо. Има много признаци за това. Чилийското изкуство днес е тяло с две ръце, едната вътре в страната, а другата вън от нея и тази, която е във вътрешността, е много силна. Затова има доказателства, това са например независимите театри. Те говорят наистина един робски език, но говорят. Така например се играят пиеси под циркови палатки, тъй като хората не могат да получат сграда за своя театър. И палатките са препълнени. Тогава хунтата решава да ликвидира това и хвърля бомба. Пиесата, която се игра в такава циркова палатка и на която бяха хвърлени две бомби, се нарича „Смокиновото листо“. Това е хунтата: на 11 септември тя изгаря книгите, на 14 септември изгаря всички филми, а сега хвърля бомби в театрите.

Х.Х.: Колко чилийци се намират днес в емиграция?

В.Т.: Чили е страна с десет милиона жители. В Чили никога не е имало емиграция. Сега след преврата повече от един милион чилийци напуснаха страната и много от тях са работници. Тази емиграция има различни причини. Политическо-икономически — защото кризата е неописуема. Хората печелят малко, за да могат да живеят, а освен това биват преследвани и политически. Това са икономически, политически и духовни причини. Загнетати са преди всичко работническата класа и интелигенцията, хората със свободни професии, техниците, художниците, инженерите, писателите, професорите.

Х.Х.: Известно е, че комунистическата партия в Чили има най-дълбока връзка и отношение към изкуството и литературата на своя народ. Вие сам сте политик и писател. Какво е характерно за днешния етап в политиката на вашата партия и в отношенията ѝ към творците?

В.Т.: Днес в изгнание се намира голяма част от чилийската интелигенция. И почти всички се вдъхновяват от антифашисткия принцип, който се превръща в общия знаменател на едно движение, в което има различни партии, различни тенденции и в което точно както и в предишните десетилетия или поне през времето на Народния фронт, тоест от 40 години, най-силната и най-влиятелната сила в света на художниците и писателите е комунистическата партия. Комунистическата партия хвърля всички свои сили в служба на антифашисткия фронт и се бори този фронт да бъде още повече укрепен между всички интелектуалци и творци.

Х.Х.: Имате ли при това пред вид някакви особени действия или мероприятия?

В.Т.: Както вече казах, по време на Блока на народното единство имаше идеологическо разномислие, което по някакъв начин все още съществува, което не е докрай преодоляно. Комунистическата партия има намерение да започне да издава едно културно списание под името „Араукария“, което трябва да се превърне в орган за разбирателство и политическо ориентиране в художествената, литературната, културната и идеологическата област. Нашето намерение е да допринесем с това списание за създаване на антифашистко изкуство и за стимулиране на неговото по-нататъшно развитие, за да се превърне то в средище на всички интелектуалци в емиграция, които понастоящем живеят в петдесет страни в света.

Х.Х.: В началото на нашия разговор вие казахте, че когато говорите за чилийското кино, съзнавате, че този феномен, макар и под друго име, е общ за всички страни от Латинска Америка. Може би желаете по този начин да предпазите от една стеснена, бих могъл да кажа дори, провинциална гледна точка? Не изниква ли тук въпросът за перспективата на чилийското кино? Създаваните днес от чилийци филми не третират само събитията на фашисткия преврат от септември 1973 година. Те разказват за борбата на чилийския народ в течение на неговата история и правят в най-широк смисъл изводи от историята на континента. Историята и настоящето показват изумителни паралели и общност в различни периоди и в различни места на континента. Темата за Латинска Америка, за освободи-

телната борба на нейните народи срещу испанското господство, революционното движение срещу империализма, срещу местната олигархия — ето от овладяването на тази тема ми се струва, че се определя динамиката и перспективата на направените от чилийците филми. Във всичко това аз виждам една много съществена черта, която обединява всички — от Литин до Аларкон.

В.Т.: Независимо от това, че провинциализмът трябва да бъде преодолян, ние трябва да разбираме смисълът, който влагате във вашия въпрос. Необходимо е да схващаме Чили винаги като това, което е то: една латиноамериканска страна. Действително тази мисъл става от ден на ден все по-значима. Защото Латинска Америка е континент не само по своите геофизически белези. Под испанско господство съществуваше от Мексико до Чили една-единствена структура, една-единствена организация. Мексико, Венецуела, тоест вицецралството Мексико, вицецралството Перу, вицецралството Буенос Айрес — това бяха провинции на едно единно цяло. И затова именно войната за независимост срещу Испания бе борба, за която нямаше граници. Симон Боливар, един венецуелец, ръководеше борбата, но не само за независимостта на Венецуела, а и за тази на Колумбия, Еквадор, Перу и Боливия. И никой не може да каже за него, че той е чужденец, защото той е американец. В края на краищата Чили бива освободено от една армия, която се създава в Аржентина и която се състои от чилийци и аржентинци. А Перу от своя страна било освободено от една създадена в Чили армия от чилийци и аржентинци, която се присъединява в Перу към армиите на Боливар, в които има венецуелци, колумбийци, еквадорци и много други. Именно Съединените щати и местните олигархични разрушиха това единство. Тогава САЩ бяха 6 или 7 колонии, а днес САЩ се състои от петдесет щати. Испанска Америка се състоеше от двацете днешни страни.

Именно империализмът и олигархичните създадоха Съединените щати на Севера и разединените щати на Юга.

Бъдещото единство на Латинска Америка може да бъде мечта, но това е логична мечта. Достатъчно е да вземем за пример СССР. Аз не знам каква съдба щеше да сполети царската държава, ако царизмът беше се съхранил и ако беше победила буржоазната революция, ако не беше тя последвана от Октомврийската революция. Безспорно това е пример: Съветският съюз обединява под една-единствена система, под социализма, под един-единствен интерес петнайсет републики с двеста народности и стотици езици. А ние имаме общ език, обща история, близки социологични формации и културно развитие. А освен това нас ни обединява и икономическата недоразвитост, качеството ни на жертви на империализма.

Единствено империализмът и олигархиите не желаят и да чуят за всичко това, защото една обединена Латинска Америка ще означава край на тяхното господство. Заедно със своите вътрешни помощници, с реакционерите те доведоха до това разцепление. Аз мисля, че е извънредно важно литературата, киното, театърът да разберат тази идея, тази историческа логика, да я направят своя и да я развият ясно и разбираемо за народите, за да оформят едно съзнание и да го укрепят, защото такова съзнание всъщност съществува днес у много латиноамериканци. Част от това е необходимостта да се намерят обяснения за някои неща, които се случиха в Чили, друга част е да се популяризира опитът, който ние натрупахме през тия четири години живот в изгнание. Но е забележително, че например в киното успешните филми, както вие вече посочихте, са направени така, че Чили не се явява вече само като Чили. Същото може да се случи във всяка страна на Латинска Америка.

В Куба бе създаден филмът „Чилийска кантата“ от Хумберто Соас, който също носи мотото: **Латинска Америка — нашата родина.**

Х.Х.: Известно е, че киното на първо място е въпрос на отражение на непосредствената реалност, тоест и на реалността, в която живеят днес чилийските кинодейци и много други чилийци. Това е емиграцията. И затова бяха направени филми: те не бяха оптимистични, в тях се разкриваше драмата на прокудените от родината хора. Аз не бих противопоставял „генералната тема Латинска Америка“, нека да си позволя да я нарека така, на теми като току-що посочените. Защото те също имат своето оправдание. По-важно е за мене критерият, а именно, доколко те отразяват действително настоящата ситуация на чилийците в емиграция, тоест твърде различните условия, при които те живеят. Обаче това едва ли е възможно, ако не се формира една нова стойностна система, която, за да използваме един израз на Ана Зегерс, „има център унищожаването на фашизма и освобождаването на страните и мозъците“.

В.Т.: Безспорно този проблем съществува. Нужно е да се създават филми за съдбата на чилийците в изгнание. Защото емиграцията не е навсякъде еднаква. Един чилиец, който живее като емигрант в Перу, Аржентина или Мексико, има различен живот от живота на един чилиец, емигрирал във Франция, Италия или Финландия, или Съветския съюз, ГДР, България и т.н. Трябва да приемем този факт, че днес чилиецът в емиграция може да живее при различни обществени системи и култури. И проблемът е в това, в какви условия ще се попадне, как ще се осъзнаят тези условия, как те ще се пригодят, за да може

да се осъществи набелязаната цел. Създадох се тук и там чилийски филми в несоциалистически страни, в които намериха израз отчаянието на филмовите дейци, техните страхи, липсата на надежда и перспектива. Но въпреки всичко един такъв филм има своята стойност: той отразява едно вътрешно душевно състояние, той е документ за отчаянието, което обхваща след преврата много чилийци. Такова време наистина имаше. Ние не можем да забравим, че изтръгнатите насила от своя живот хора изведнъж загубаха почва под краката си. При това политическата перспектива, революционният дух, дискусиите, ориентацията, антиимпериалистическата солидарност помагаша много за преодоляването на тези проблеми. Нашите интелектуалци и нашите художници намериха в чужбина, преди всичко в социалистическите страни, по-добри възможности за реализация, отколкото имаха в самото Чили. Всичко това — при което най-важното остава изясняването на перспективата на борбата за сваляне на хунтата и за извоюване отново на народната победа в Чили — позволява да преминем към една втора фаза. Тази настояща фаза е етапът на организиране на силите, на единението. При това ние насочваме целия огън върху една-единствена цел: **фашизма, Пиночет, хунтата**. Тук ние стъпваме на политическа основа и преследваме обединението на демократичните и антифашистки сили, създаването на фронт на всички противници на военно-фашистката диктатура, на една антифашистка коалиция. Това е моторът, движещата сила на всички дейности на нашето движение. Този процес може да бъде подпомогнат великолепно от киното с неговите специфични средства.

В по-голямата част от филмите, създадени през последните четири години от чилийци и нечилийци за нашата страна, ние срещаме този борчески дух, вярата в силата на народа да се противопостави, да изгради единния фронт. И това ми се струва най-важното.

Х.Х.: На няколко пъти вие се позовахте на световното движение за солидарност с чилийските патриоти. Какво място има тук поведението и творчеството на цяла редица нечилийски продуценти, автори и режисьори?

В.Т.: Аз виждам тук дълбока връзка. Чилийският народ се бори при много тежки условия. Но той се бори с помощта на всички народи от света. Движението за солидарност с Чили е феномен, който и нас самите изненадва. Без него би било немислимо онова, което вече започваме да наричаме чилийско кино, възникнало вече в много страни, неговия подем, неговото политическо и художествено съзряване.

Аз мисля за солидарността на прогресивни филмови продуценти в различни страни, за усилията на кинотворците от социалистическия свят, които с едно действително интернационално поведение подпомагат създаването и развитието на едно чилийско кино изкуство. Това е икономическа, политическа и морална помощ, солидарност при търсенето на средства и изразни форми, което позволява на чилийските творци да вземат и с киноизкуството участие в борбата на народа. Историята на чилийското кино не може да бъде написана без такива имена като Роман Кармен, Хайновски и Шойман, Хумберто Солас и др.

Също така ние имаме и един много важен авангард, който играе голяма роля във връзка с развитието на нашето кино. Имаме подкрепата на Куба, която наистина е малка страна, но има в тази област големи постижения.

Най-сетне ние не забравяме и международните кинофестивали и тяхното значение за чилийските кинотворци и за латиноамериканското кино. Например Московският филмов фестивал показва, че ноеото кино на латиноамериканския континент вече си проправя път.

Сигурно има голямо различие в творческия капацитет, идеите и схващанията. Но има и конкретни доказателства за желанието латиноамериканското кино да бъде поставено в служба на народа, на континента, на освобождаването му.

Ние твърдо вярваме в ефикасността на киното като едно от масовите изкуства. Мислим, че след това ужасно изпитание, на което ще трябва да устоим, ще се завърнем с едно развито киноизкуство в Чили, т. е. с школувани и изпробвани кадри, с технически познания на високо равнище, с един широк хоризонт, който ще бъде в състояние да преодолее провинциализма на чилийския живот.

Вярвам, че след това временно тежко изпитание ние ще се завърнем обогатени в Чили. Едно от богатствата, които ще спечелим с цената на изгнанието и на всички човешки проблеми, които това изгнание носи за нас, ще бъде по-високото стъпало в развитието на чилийското изкуство и литература. Възможно е при това киното да е спечелило най-много. Ще сме направили една крачка повече от онова безкръвно кино, което имаме по-рано, и от това измъчено до смърт от фашистката хунта кино към едно зряло филмово творчество, което ще се утвърдило исторически със своята художествена и идейна стойност. И всичко това ще позволи най-сетне да изградим наново чилийската кинематография в нашата страна върху стабилна основа.

Кинокритикът представя...

В последно време в столични ежедневници се появяват (а нерядко се излъчват и в ефира) все повече рецензии, критични бележки, прегледи на седмичната филмова програма, подписани от дебютанти, от начеващи автори, които правят първите си опити в трудното поприще на филмовата критика.

И това е хубаво! На най-младата критическа смяна се представя терен за творчество, за изява, за развитие.

Но ето че тези така естествени и радващи всички ни грижи напоследък преливат в неочаквана, с нищо необоснована (и твърде опасна за младите ни колеги) щедрост: „Критикът представя“, „Трибуна на кинокритика“, „Автор на предаването — кинокритикът...“ и т. н. Благосклонността, с която редактори от пресата и радиото даряват със званието „критик“ автори, които трябва тепърва да го заслужат, тепърва да доказват правото да бъдат удостоени с него, е най-малкото странна.

Навярно в нечий представи филмовото изкуство и неговите проблеми са „море до колене“. Във всяка друга област на изкуството подобен „авантаж“ — още след първата бележка авторът да се окичва с титлата „литературен критик“, „музикален критик“, „изкуствовед“ —

би предизвикал просто недоумение.

Искани се да напомним, че съществуващата процедура — кандидаттурите на пишещите повъпросите на киното да бъдат обсъждани (когато се създадат достатъчно основания за това) на събрание на секция „Критика“, а впоследствие да бъдат утвърждавани от Управителния съвет на СБФД — не е израз на цехова затвореност, на аристократизъм на „браниша“, а необходима проверка и признание за ония, за които киното е станало и професия, и призвание, и творческа съдба.

А и за самите млади, повтаряме, прибързаните увенчавания и (самоуенчавания) с титли крият немалко опасности: да пренебрегнат елементарната истина, че тепърва им предстои да извървят трудния път на професионалното израстване и усъвършенстване, на нелеки победи и мъчителни разочарования; да се поддадат на блазнецката мисъл, че веднъж обявени за критици, те са вече критици; да заплуват на гребена на самовлюбеността и неизвоюваното самочувствие; да се увличат по високите скорости...

А високите скорости, както добре знаем, са опасни за човека не само когато е зад волана.

БОЖИДАР МИХАЙЛОВ

Белградска филмова конфронтация ФЕСТ '78

КАЛИНА СТОЙНОВСКА

Тази година Белградската филмова конфронтация се проведе за осми път. Искам да напомня, че организаторите на ФЕСТИМАТ имат амбицията да направят една изключително богата, разнообразна и интересна програма от най-добрите филми, създадени по света за една година, независимо от това, дали те са получили високи отличия по различни международни фестивали, или са между най-добрите в националната продукция, или са произведени в последните месеци преди самия фестивал и съответно много от тях имат първата си международна премиера в Белград. Тук влизат и филмите, удостоени през годината с големите филмови награди „Оскар“, „Луи Делюк“, „Жан Виго“, „Донатело“ и др.

Един от най-любопитните белези на фестивала е сполучливият опит на неговите създатели да го направят достъпен за широката белградска публика, да му придадат демократичен, силно масовизиран характер. В това отношение интересен е един от лозунгите, който се подчертава на ФЕСТИМАТ: „Земята на селяните, фабриките на работниците, ФЕСТИМАТ — за всички“. И наистина белградските кина през десетте дни на февруари се превръщат във фестивални средища със специализирани програми. Фестивалът е изключително популярен сред публиката — особено младежката. Не е рядкост пред кинозалите да се срещнат групи от запалени зрители, които търсят до последния момент начин да „пробият“ в залата. На белградския екран по това време понякога минават повече от 100 филма. В това отношение — по демократизъм и брой на филмите — той може да бъде конкуриран само от Московския международен кинофорум.

Ежегодно по време на ФЕСТИ се провеждат международни симпозиуми на различни теми: „Киното и революцията“, „Насилието в киното“, „Модерният и авангардният филм“, „Социалният филм“, „Жената в киното“, „Киното и младите“. Тази година симпозиумът беше посветен на проблема „Киното и историята“.

С какво се отличаваше тазгодишната белградска конфронтация? Ще се опитам да запозная читателите с онези филмови творби, които по моя преценка бяха най-интересни и в една или друга степен могат да очертаят някои от тенденциите в „голямото“ световно киноизкуство, а най-вече да дадат представа за последните изяви на едни от най-големите и известни имена в него. Разбира се, по различни причини не бих могла да бъда изчерпателна, нито да претендирам за стабилно улегнали и окончателни критически съждения върху толкова много филмови произведения, видени само за десетина дни. Освен това личната ми „селекция“ ще бъде подчинена на два главни принципа: ще отпадне подробният анализ на филми, които вече са били по нашите екрани или са представени на читателите в други статии и рецензии (напр. филмите, получили високите награди на последния Московски кинофестивал); редът на представяне на отделните филми няма да изразява тяхната идейно-естетическа йерархия, а ще разкрива собствена последователност на осмисляне на художествените факти.

Преди това искам да сподея най-общите си впечатления от конфронтацията ФЕСТИ'78. Предварителните слухове оставяха впечатлението, че тазгодишният ФЕСТИ ще бъде един слаб фестивал, на който няма да има нито „явления“, нито големи, значителни филми. Често по време на самия ФЕСТИ можеха да се чуят мнения за това, че ФЕСТИ е в криза, на което организаторите с основание излизаха с опровержението, че ако има криза, то тя не е на самата конфронтация, а че това е кризата на киното за 1977 година. И така, има ли криза? Не бих казала, че показаните в главната програма на конфронтацията филми изразяват катастрофалното, бедствено положение на световното кино. „Явления“ в киното нямаше, но имаше много добри и интересни филмови творби, в които неотменно си остава основният, главен проблем на изкуството: човекът и днешният ден, неговото минало, историята, неговото бъдеще. Картината на света, в който живеем, присъствуваше осезаемо почти във всички филми — човешките драми, песимизмът, отчаянието, остри социални сблъсъци, връзката между индивида и обществото, тревожните въпроси за съдбата на съвременния човек — в минала и настояща проекция неизменно вълнуват най-големите майстори на киното, които и тази година представиха интересни филмови творби.

Социалистическото киноизкуство според мен се представи с една изключително силна и достойна програма — с филми, получили високи награди на големи международни кинофестивали. Лично за себе си поставям тези филми между най-добрите на белградската конфронтация. „Петият печат“ на унгарския режисьор Золтан Фабри, „Защитни цветсее“ на поляка Кшишоф Зануси, „Игра за ябълката“ на чехословашката режисьорка Вера Хитилова и, разбира се, трите светски филма „Незавършена пиеса за механично пиано“ на Н. Михалков, „Повикай ме в светлата далечина“ на Ст. Любшин и Г. Лавров и „Олово в крилето“ на Н. Губенко са произведения с ярка художествено-естетическа концепция, с дълбок философски подтекст и проблематика. Категоричната защита на човека, дълбоката болка и страданията заради него, отстояването на правото му да остава верен на дълбоко хуманната си природа са в основата на тези филми. Към тях искам да прибавя и югославския филм „Хайка“ на Ж. Павлович, изследващ трагична страница от антифашистката борба на югославския народ, и нашето участие на конфронтацията — филма „Авантаж“ на Георги Дюлгерев, една от най-интересните и значителни творби на българското кино през 1977 г.

Третата характерна особеност на ФЕСТИ'78 беше в открояващите се блестящи актьорски изпълнения — „дуети“. Повечето от тях са популярни, световноизвестни актьори, които дават блестящи уроци по артистизъм, органичност на изпълнението, високо майсторство на превъплъщението. Тяхното изпълнение става наистина значително и дълбоко вълнуващо там, където чрез тях авторите на филма откриват истинската стойност и същност на човека. Такива филми вече не могат да бъдат характеризирани без участието на съответните актьори — примерно „Един особен ден“ без Марчело Мастоияни и София Лорен, „Джулия“ без Джейн Фонда и Ванеса Редгрейв, „Кръстопът“ без Шърли Маклейн и Ан Банкрофт, „Ню Йорк, Ню Йорк“ без Лайза Минели и Робърт де Ниро, „Гражданин малък“, съвсем малък без Алберто Сорди и Шейли Уинтърс и т. н. Може би затова ФЕСТИ'78 може да се определи и като конфронтация на актьорското кино, на голямото актьорско майсторство.

И все пак да видим филмите.

„Бащата-господар“ — човекът, природата, комуникацията

Филмът на братя Тавиани „Бащата-господар“ беше между най-толерираните, почти без уговорки поставян на първо място в ранг-листата на журналисти и критици. Дошъл на ФЕСТИ с най-голямата награда на Канския кинофестивал през 1977 г. „Златната палма“,



„Елиза, живот мой“

той и тук удържа първенството до последния ден. Признавам, че филмът ме затрудни при възприемането и осмислянето му. И досега не съм сигурна, че всичко в него ми е ясно като авторско внушение, че съм съумяла да постигна истинското му богатство и дълбочина. В едно обаче съм сигурна — той беше уникално произведение на конфронтацията, напomniaщо някои течения в киното, но непринадлежащо на нито едно от тях. Филмът очевидно има дълбоки национални корени най-напред в самото италианско кино, усеща се някаква макар и най-обща близост с някои от филмите на италианския неореализъм и особено с „Земята трепери“ на Лукино Висконти или „Акатоне“ на П. П. Пазолини, и тя не е като тематична или стилистична тенденция, а като общо внушение и сила на оригинален авторски почерк. Корените водят и към своеобразието на народното творчество — филмът е населен с проговорили животни, с „одушевени“ неодушевени предмети, с образи от народни сказания.

Братя Тавиани разказват истинската история на едно момче-пастирче от Сардиния, чийто баща насилствено го отвежда от училище далеч в планините и където детето в пълна изолация от цивилизацията и света живее близо 20 години — в самота, сред суровата природа, без семейство, без приятели, без хора. Постепенно то преодолява страха, възвръща първичните си рефлексии, инстинкта си за самосъхранение, усвоява езика на шумовете, звуците, тишината, животните. Но настъпва денят, в който видимо покорилото се дете възвръща самотата, на която е обречено, и възстановява прекъснатите контакти със света. Егоистичната и примитивна логика на бащата-господар се оказва несъстоятелна за днешния ни свят. Човекът, природата, комуникацията със света — тази основна тема двамата режисьори решават в един прецизно изработен, документално стилизиран маниер, органично съчетаващ условното и реалното в повествованието. Филмът разкрива невъзможността индивидът да бъде насилствено изолиран от външното му, естествено обкръжение и вътрешната му потребност от многостранни контакти със света.

Един особен ден във фашистка Италия. . .

Режисьорът Еторе Скола, който миналата година се представи с блестящата сатирична комедия „Груби, мръсни, зли“, в новия си филм „Един особен ден“ е склонен повече към пастелно-лиричното, поетико-комичното повествование с камерен характер. Историята, разказана във филма, е изключително лична, частна история. История, случила се в един особен „исторически“ за фашистка Италия ден. На 8 май 1938 г. в Рим пристига фюрерът Адолф Хитлер и неговото посрещане се превръща в тържествена, парадна церемония, в която участва цялото римско население. Скола заедно със своя съсценарист Руджеро Макари не фиксира на екрана тържествеността и опиянението на фанатизираните тълпи,

запълнили големите римски площади, а спира погледа си върху един опустял римски многоетажен дом, доскоро къртял от празничната суетня на своите обитатели, и на два от етажите му открива своите герои. Двама души, които са останали извън празничната тъпня. И които по случайното стечение на обстоятелствата за пръв път встъпват в диалог. Тя и Той.

Тя — добропорядъчна и покорна съпруга на фашист и майка на многочислено семейство, типична обикновена италианка, утрудена, притеснена, смачкана от живота и отдавна примирила се с него, изгубила представа за щастие, любов, уважение, човешка топлина и близост. И заедно с това навина, добра гражданка, фасцинирана от Дучето Мусолини, който за нейното поколение се е превърнал в мит и идол. Снимките му фигурират в семейния албум като скъпа и свято охранявана реликва.

Той — интелигентен и чувствителен човек, работещ като говорител по радиото, но уволнен поради непълноценността си като мъж (фашизмът толерира само стопроцентовата италианска мъжественост, всичко друго е „шкарто“ и подлежи на обработка), създаващ своята обреченост, подготвен за превратностите на съдбата, реално и трезво отнасящ се към истерията на фашистите и вътрешно дълбоко презиращ фашистката идеология.

Срещата е краткотрайна, но тя преобръща живота и на двамата. В трагикомичния сблъсък между два различни характера, с различен стил и начин на живот, с противоположни схващания за света авторите на филма откриват съществуваща и у двамата дълбока вътрешна потребност от човешка топлина и състрадание, от разбиране и уважение на личността, от внимание към човека и неговите проблеми. „Един особен ден“ е деликатен и тънък психологически филм, в който ставаме свидетели на един изключителен актьорски дует. София Лорен и Марчело Матроияни в продължение на два часа ни правят съпричастни към душевните драми на техните герои, към изумителната природа на любовта, топлината на раждащото се чувство, което пречиства, благодародява, преражда личността и което, макар и за кратко време, е способно да ѝ възвърне достойнството, самочувствието ѝ на човек. Вероятно нито темата за фашизма, нито темата за любовта и нейната прераждаща сила са случайни във филма. Те разширяват рамките на камерно-психологическото изследване на Скола до степента на едно по-широко художествено-социално обобщение за съдбата на човека в един нехуманен обществен режим.

Какво да прави малкият човек в съвременна Италия?!

Всичко във филма „Малък, съвсем малък гражданин“ на италианския режисьор Марио Моничели започва като комедия и обещава да бъде такава до последния кадър. Съдете сами — още в първите епизоди става ясно, че героят на Алберто Сорди, банковият чиновник Джовани Вивалди, е човек пред пенсия и има горещо любим син, негова гордост, единствен-смисъл на живота му. И като всеки заслепен от любов баща той е готов да направи невъзможното, за да уреди порасналия вече син на добро място, да го направи нещо повече от себе си. С тази цел дребният банков чиновник обикаля колеги и познати, търси връзки за кандидатските изпити на сина и приема дори да се включи в братството на масоните, като се откаже от католическата си вяра. А за един италианец това е повече от жертва — това е грях и престъпление спрямо бога и вярата. Вивалди поема и това прегрешение. Авторите подробно, с много чувство за хумор разкриват битието на дребното чиновническо семейство, в което майката и бащата не дават косъм да падне върху детето, и с не по-малка ирония пресъздават сцени от ежедневието на банковите служители, където зад огромните грамади от папки хората така и не успяват да се опознаят и сприятелят. . . Изобщо комедията е в пълния си разгар, действието се развива леко и непринудено, имаме време да се порадваме на добрия актьорски дует Алберто Сорди — Шейли Уинтърс, на блестящото им умение да създават с няколко шриха интересни и изразителни образи. И точно тогава една нелепа и чудовищна случайност преобръща живота на дребния италиански чиновник — в деня, в който трябва да се реши по-нататъшната съдба на сина му Марио, пред входа на самата банка се появява изневиделица банда въоръжени младежи-терористи и в кратката суматоха случаен куршум убива на място смисъла и надеждата в живота на Вивалди. Оттук нататък филмът сякаш се скъсва, преобръща се и поема в противоположна посока — става гротесково-черна драма. Драмата на тоталното рухване и деградиране на малкия човек, който от порядъчен и благонадежден гражданин се превръща в опасен за обществото престъпник. Бащата-жертва става жесток убиец-отмъстител, към когото вече не могат да бъдат приложени никакви общоприети морални норми и съображения. Слушайте, разбира се, е уникален. Но Моничели не се интересува от неговите патологични измерения, а му придава определен граждански патос. Той подлага на изпитание собствената ни съвест и ни поставя тревожни въпроси — за онези незрими социални и нравствено-психологически механизми, които могат да преобрънат природата на човека, да разклатят устоялите в съзнанието му понятия за хуманизъм, нравственост, дълг, престъпление. Героят на Сорди е едновременно жертва, убиец и самотен бунтовник. Малкият човек стига до престъпление, пренебрегвайки законите на държавата. Но каква е държавата и какъв е светът, в който живее този съвсем малък гражданин?!

Ален Рене никога не е бил „лесен автор“.

Всяка среща с него подлага на изпитание духовните ни сетива, поражда в съзнанието ни въпроси, заставя ни да разгадаваме напрегнато вътрешния смисъл на филмите му. Един от най-интересните и значителни режисьори във френското кино от 60-те години, Рене и досега държи „палмата на първенството“. Кризата на идеите и художественото мислене, характеризиращо днешното френско кино, като че ли най-малко са го засегнали и той е останал верен на основните теми в творчеството си: човекът във времето и извън него, паметта и забравата, загадките на човешката природа, отговорността на човека пред миналото, настоящето и бъдещето си, старостта, самотата, жизнената равностметка. Друг е въпросът, че Рене както винаги си остава труден и сложен автор. Новият му филм „Провидението“ не прави изключение в това отношение. Авторът ни представя един сложно структуриран екранен свят, населен със странни, едновременно реални и нереални образи. Символиката, алегорията, сложните метафори заемат господстващо място в него и дават простор за многопосочни тълкувания. Магията на изображението, изумителното пластично решение на филма, сложното преплитане на реално и условно действие, на субективно и обективно време, подкрепени с една изключителна условност на актьorskото изпълнение (Дърк Богард, Джон Гилгуд, Елин Бърстин) придават на филма вътрешно магнетично излъчване, но затрудняват неговото разчитане и осмисляне, постигането на авторската концепция.

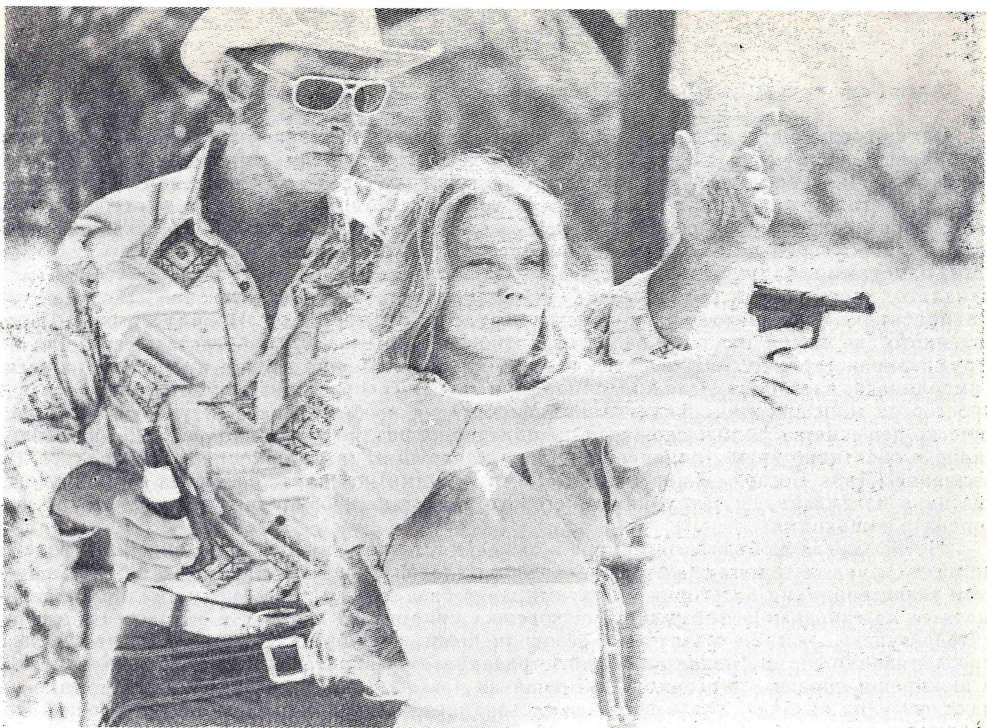
Не бих могла да бъда категорична в съжденията си за смисъла и същността на филма, но ми се струва, че те могат да бъдат потърсени в следната посока: старост—самота—смърт—тези екзистенциални категории стават отправна база за размисъл върху трудно подаващата се на еднозначна формулировка човешка природа. В центъра е възрастен писател, интелектуалец, който в мъчителни, безсънни нощи, предусещайки края на живота си и преодолявайки силни физически болки (страданието и мисълта за смъртта са реализирани в шокиращи образи— в истинска аутопсия на човешко тяло), се намира в състояние на изключителна възбуда, която поражда в съзнанието му кошмарни видения и образи. Образите на неговите най-близки хора, чиито взаимоотношения той навързва в нелепи, абсурдни, алогични постъпки и действия. Действителността и фантазията се оформят в странна реалност, която е свързана единствено с подсъзнателните импулси на умиращото съзнание. Съзнание, което заедно с това се опитва да преоценява житейския си път, да анализира собствената си съдба и съдбата на своите близки. Философският смисъл на „Провидението“ е близо до този на създадения преди години филм на Бергман „Дивите ягоди“. В него старият учен в деня на най-голямата си житейска победа разбира, че животът му е бил живот на пълен егост и хладен и равнодушен човек, познал единствено самотата и отчуждението. Но, естествено, Ален Рене не подражава на Бергман, той само доказва по свой оригинален начин, че човешките проблеми и драми не са изчерпани.

Елегантната розова опаковка на „Лилавото такси“

Ив Боасе, авторът на известния и у нас политически филм „Атентат“, в елегантна, изискана и псевдореалистична опаковка показва в Белград една комерческо-зрелищна продукция от чиста проба. В този филм всичко е ефектно и красиво, всичко напомня и имитира действителността и в същото време е поразително далече от нея — от впечатляващо заснетата ирландска природа, в лоното на която се развива действието на филма, през великолепно подредените домове на героите, в които не е пропуснато да бъдат обиграни и най-дребните детайли на екстравагантната и уж истинска обстановка, през присъствието на плеяда от красиви жени с неотразимо обаяние и сурови мъже със силни и сложни характери. Цял набор иначе добри актьори с увлечение играят гибелни и съдбовни страсти, чудати характери и силни чувства. Видимо всичко е красиво и впечатляващо. Какъв сюжетът? В малко селище в Южна Ирландия по случайно стечение на съдбата се е събрала международна група от търсачи на щастие, свобода и хармония с природата — далеч от бурите и бедите на съвременното човечество, като в оазис, където всеки живее според собствените си разбирания. . . . Дотук добре, ако ставаше въпрос за аналитично проникване в характера на взаимоотношенията между екранните герои, в същността на личната им човешка драма. За жалост Ив Боасе този път е предпочел да разиграе бляскав и луксозен спектакъл, който без съмнение ще намери и своите „ценители“. Предполагам, че доста зрители могат да бъдат привлечени и задоволени от елегантните дрехи на „Лилавото такси“. Но от вътрешността му така подозрително и красноречиво напирала неговата излъскана, разкрасена и измислена същност, че няма начин интелигентната публика да не разбере за какво става дума.

Новият филм на Роберт Олтман

Роберт Олтман, когото нашата публика познава от „Военнополева болница —MASH“ и „Бъфало Бил и индианците“, е склонен към демитологизиране, или по-точно, разгрими-



„Три жени“

ране на фалшиви исторически и съвременни митове. Той отново се представи с филмова творба, безпощадно трезва и реалистична спрямо американския начин на живот. Острият афинитет към истината, колкото и жестока да е тя, неизменно характеризира творчеството му. Последният му филм „Три жени“ е решен в един по-различен, камерно-психологически план, но и той е реалистично-откровен в изследването на драматично-парадоксалните връзки и нравствено-психологически взаимозависимости в съвременното американско общество. За свои герои Олман избира три различни типа жени, които при добро желание можем да охарактеризираме и като три варианта на един женски характер. Олман обаче не прави просто психологически етюд на „женска тема“. Той по-скоро изследва психологията на жената, за да открие парадоксалната логика на деформираните връзки в съвременния буржоазен свят. Или по-точно, за да постави диагнозата за крещящото отсъствие на любов, състрадание, уважение, милост към ближния в съвременната буржоазна цивилизация.

Олман разказва една потрисаща драматична история, която би могла да бъде тълкувана и като изкуствено нагласена, условно разиграна. Но ми се струва, че твърде много допирни точки има тя с действителността, твърде много реални проблеми се оглеждат в нея. В луксозна лечебна болница, където из басейна и по коридорите като в ада се движат грохнали, физически деформирани възрастни хора, подкрепяни от млади момичета, се появява нова служителка — съвсем младо момиче, дошло от Тексас в големия град, съвсем наивно, малко егоистично, малко хитро и жестоко, спонтанно в реакциите си, бързо увличащо се от впечатляващи го предмети и хора, отворено към света в очакване и надежда. Сред младите служителки тя открива високо, слабо и грозновато момиче с огромни изразителни очи и скоро тръгва след него като омагьосана. Интуитивно малката Пинки (младите актриси Сиси Спайсек и Шейли Дивал също са един блестящ женски дует) усеща, че в лицето на Мили тя ще намери липсващия ѝ идеал за подражание. Скоро обаче става ясно, че където и да отиде, около Мили се създава пълен вакуум, никой не желае да общува с нея, никой не ѝ обръща внимание, не забелязва добротата и сърдечността ѝ, а я смятат просто за смахната. Чувствителна, душевно чиста и благородна, Мили си е изработила „съпротивителни сили“ срещу изолацията и самотата — тя живее в някакъв свой, измислен свят, в който се вижда хубава, харесвана, забелязвана. За Олман „случаят Мили“ не е патологичен — това е реалната, зловеща драма на деликатната, лесно нараняема човешка натура, за която законите на съвременната буржоазна цивилизация се оказват безчовечни.



„Ню Йорк, Ню Йорк“

Малката Пинки е мобилният, разкрит в движение женски характер. Нейната еволюция е потрисаща в стремителния си разрушителен ход. За твърде кратко време от наивно и впечатлително провинциално момиченце с дългараusa плитка и многобройни лунички тя се превръща в капризна и хладна малка хищница с кокетливи и предизвикателно-цинични маниери. Прераждането на Пинки е неин отчаян опит да избегне съдбата на своята приятелка, да се приспособи към жестокия свят, в който живее, да се почувствува удобно и на „ти“ с него. Уви, хамелеонството на Пинки не я спасява от самотата и страха от живота.

Образът на третата жена, която безмълвно присъствува във филма, носи определено смислово значение. Тя завинаги е прекъснала всякакви комуникации със света, самоизолирала се е от него чрез изкуството, което твори — причудливи, странни, деформирани образи. Но именно тази жена е обречена да стане бъдеща майка, да роди дете от човек, с когото тя отдавна няма нищо общо. Затова и детето ѝ се ражда мъртво — така, както е мъртъв контактът ѝ с външния свят.

Финалът на филма е шокиращо-метафоричен. Виждаме трите героини, изолирани окончателно от обкръжението си, в малък собствен дом: едната поема ролята на майката, другата поема ролята на дете, третата — на умдриялата, чиста и свята жена. Той би могъл да бъде разчетен като ироничен, но и като дълбоко трагичен. А най-вече като една особена загадка, на която всеки трябва да даде собствен отговор.

Мартин Скорсиз представи „Ню Йорк, Ню Йорк“

За Мартин Скорсиз нашата публика има вече представа от наскоро миналия по екраните ни негов филм „Алис вече не живее тук“. А миналата година в Белград той се представи с великолепия си филм „Шофьор на такси“, който беше между най-добрите на конференцията. В новия му филм „Ню Йорк, Ню Йорк“ го виждаме в пълна професионална форма като филмов режисьор, който доказва, че може да бъде. . . типичен холивудски майстор на забавното, развлекателно кино, на отлично разказвания сюжет, който може да просълзи и развълнува, да достави удоволствие за очите, за душата, за емоционалните сетива. В това отношение добрите холивудски майстори са ненадминати и Скорсиз в случая не прави изключение. Той е изградил един амбициозен, впечатляващ филмов спектакъл, с размаха и мащабността на холивудските зрелищни продукции, в които всеки компонент на спектакъла действа безотказно върху зрителя. Първо, Скорсиз е събрал във филма си две световноизвестни „звезди“: една от най-популярните и най-обичани певици и актриси Лайза Минели, която особено след „Кабаре“ покори многомилionenната филмова публика, и един от най-интересните, най-обаятелните, най-сериозните актьори на съвременното американско кино, Робърт де Ниро. Второ, сюжетът във филма е изграден без-

укорно и „желязно“. Разказваната история проследява жизнените съдби на двама талантиви музиканти — певица и саксофонист, — чиито пътища се пресичат в първите дни след Втората световна война и чиито професионални интереси и амбиции, желанието за творческа изява и утвърждаване в света на изкуството ги разделят завинаги. Тук е имало достатъчно място и време (филмът трае 153 минути!) и за отделни великолепно музикални изпълнения на саксофон, и за прекрасните песни на Лайза Минели, и за блестящо изиграни комедийно-битови сценки, и за виртуозно изиграни актьорски епизоди. В края на филма Скорсиз елегантно и двусмислено ни „намигва“ — тъкмо очакваме традиционния холивудски „хепенд“, защото цялата история за преуспелите в професията и разминали се в живота таланти стремително води нататък, и нещата се преобръщат.

Нямам нищо против такъв тип филми, които са откровени в касово-зрелищните си задачи и които заедно с това, когато зад тях стои мислещ и сериозен автор, разчитат на нашата интелигентност и ни насочват към по-дълбоки смислови значения на творбата. Но в случая ми е малко тъжно, защото си спомням силната експресивна изразителност и дълбокото мисловно внушение на „Шофьор на такси“, в който зрелищно-атрактивният план (а такъв там има) е на второ място, а на първо все пак е тревожната, ярко и целенасочено изявена мисъл на Скорсиз, който изследва разкъсаната, деформирана връзка между индивида и обществото, водеща до тотално израждане на личността. Все пак филмът „Ню Йорк, Ню Йорк“ е „от друга опера“. Може би от оная, от която се печелят необходими за по-нататъшната работа средства. Дано да е така.

Играта е сурова, публиката е наелектризирана. . .

Познаваме го веднага — Пол Нюмън в ролята на треньор на малък хокеен тим, който желае да излезе от анонимността и си пробива място с цената на всичко. Треньорът има лошата слава на жесток, ловък и хитър майстор. Правила на игра в неговия отбор не съществуват — поощрява се само грубата игра, при която съперникът бива смакван в буквалния смисъл на думата. На екрана разбиват физиономии, чупят кости, лее се кръв. Игра няма, има кървав и жесток бой на леденото поле, който наелектризираната публика с удоволствие приветствува. Запълнила залата до краен предел, нажежената тълпа поощрява и насъсква дивата касапница, дава отдушник на желанието си за забава чрез „силни усещания“. „Вдъхновен“ представител на средствата за масова комуникация влага всичките си сили, цялото си красноречие, за да увеличи интереса към момчетата от „прославения“ отбор и техния „стил“ на игра. Никой не се интересува от чистите правила на играта. Цени се, търси се, купува се само онова, което може да стане „шоу-бизнес“. Миналото или бъдещето е на екрана? Авторът на филма „Груба игра“ Жорж Рой Хил подчертава специално — датата е днешна, съвременна. Успех на всяка цена, целта оправдава всички средства, вниманието на публиката трябва да бъде привлечено без всякакви скрупули за необходимостта от истинско спортменство, колегиална и човешка етика.

В тази максима за действие героят на Нюмън има само един опонент — млад професионален играч, който не желае да се включи в касапницата на леденото поле и всячески я избягва. С това си поведение обаче в очите на „обикновените“ американец той изглежда странен самотник-чуждак, на когото просто никъде не му върви и който има твърде завишени изисквания към живота. И сякаш за да ни докаже уникалността и несъстоятелността на подобни хора от гледна точка на американския начин на живот, режисьорът дава „шанс“ на своите герои да се опитат да бъдат честни и почтени спортисти, да изиграят поне един колегиален хокеен мач. Оказва се, че това е невъзможно — недоволни са финансиращите отбора бизнесмени, недоволни са представителите на радиото и телевизията, защото прогнозите им се сричат, недоволна е тълпата, защото любимците им се оказват победени. Печели само силата, грубостта, отсъствието на всякакви правила. И като заключение на последната кървава „фiesta“ на леда авторите на филма ни предлагат финал, който носи обобщението. В най-големия разгар на битката младият опонент на Нюмън, завъртян в омагьосания кръг на безсмислието на касапницата, излиза на терена и започва истински стриптиз. С танцова стъпка и елегантни фигури той отхвърля от себе си един след друг всички атрибути на хокейния си екип и остава на леда почти абсолютно гол. Смешно, парадоксално, тъжно. Но онемялата за миг публика отново гръмва — нов повод за шоу, нов прилив на възторг. Какво тогава можем да искаме от героя на Нюмън? Той може да бъде и порядъчен човек, но нали трябва да се живее, нали трябва да се оцелее в този спортен живот, а така е навсякъде? Филмът напомня черната комедия с уж щастлив финал, който не може да заблуди никого.

Силата на добрия психологически филм

Филмът „Джулия“ на режисьора Фред Цинеман, създаден по автобиографичната кни-

га „Пентименто“ на известната американска писателка Лилиан Хелмън, доказва още веднъж силата на добрия психологически филм, на стабилната класическа форма на повествование в киното.

Фред Цинеман, старият майстор на киното, превъзходно владее занаята си, умее да изгражда достоверен психологически разказ, в който убедително се открояват сложни човешки драми, сериозни драматични конфликти, индивидуални съдби. Първи помощници в тази посока са му двете международни филмови актриси Джейн Фонда, изпълнителка на ролята на самата Лилиан Хелмън и Ванеса Редгрейв — приятелката от детството Джулия, светлия образ на която остава завинаги в паметта и съзнанието на Хелмън. Филмът проследява епизоди от това приятелство и акцентира главно върху най-драматичния, най-същностния за проверката на тяхната дружба — онзи, в който младата писателка в името на тази дружба се оказва способна да преодолее собствения си страх и нерешителност и през фашистка Германия пренася ценни за приятелката ѝ антифашистки сведения. Естествено, това централно събитие съсредоточава филма около едно напрегнато, почти криминално-приключенско действие, напомнящо класическите Хичкокови филми. Но не интригата е на първи план. Цинеман се занимава с изследването на сложния човешки характер и неговата връзка с времето, в което живее. Именно поради това историята на приятелството между двете жени носи печата освен на техните индивидуалности и на епохата, в която се ражда и триумфира фашизмът, на атмосферата на страха и ужаса пред настъпващата фашистка чума. Доброто класическо психологическо кино на Цинеман и сега доказва своите сериозни предимства при изследването на сложни и деликатни човешки взаимоотношения.

Рудолф Валентино в интерпретацията на Кен Ръсел

Прославеният се вече като майстор на чисто естетското кино английски кинорежисьор Кен Ръсел (имахме възможност тази година да видим през седмицата на английското кино неговия филм „Густав Малер“) този път е насочил вниманието си към живота и личността на актрисата Рудолф Валентино — един от идолите в киното на 20-те години. Ръсел не прави биографичен филм за Валентино, а в присъция му стил, в изключително стилизирани, експресивни форми материализира дълбоко личните си, субективни представи и усещания за фактите от биографията на актрисата. Най-малкото бихме могли да говорим за автентичност на действието — документалното начало е противоположно за Кен Ръсел. Реалното можем да търсим само в общите контури на фактите, в техния най-общ смисъл; самото им съдържание е подчинено на стихията на чисто художническото виждане за нещата. Принципът на построяване на кинематографичния разказ напомня този на „Гражданинът Кейн“ на Орсън Уелс — образът на Валентино се изгражда от субективните разкази на негови близки и познати — главно жени, всяка от които го вижда по своему, доизмисля онова, което лично на нея би ѝ се искало да види в него. В крайна сметка се създава впечатлението за една наистина странна, уникална, трагична актьорска и човешка съдба, в която обаче можем да открием и безежите на нейната универсалност в света на „звездите от екрана“, разпространения модел на манипулирането с възможностите и качества на личността.

Склонна съм да призная някои достойнства и качества на филма, но не мога да се освободя от тягостното впечатление, което той оставя, от дълбоката вътрешна хладнина и незаинтересованост, която всъщност пронизва субективния поглед на Кен Ръсел към феномена и „божеството“ Валентино.

Героите на Бергман в проекцията на фашизма

„Змийско яйце“ е първият филм на Бергман, създаден извън пределите на Швеция — една западногерманско-американска продукция на италианеца Дино ди Лаурентис. Този път към постоянния интерес към творчеството на големия майстор на киното се прибави и откровеното любопитство към това, какво е станало с Бергман след напускането на Швеция, променил ли се е, или е останал верен на себе си. И въпреки че вече се дочуха отзиви, че Бергман е загубил силата и дълбочината си на художник-изследовател, че се приближава към опасните територии на повърхностността, че плаща дан на касовото кино, имитирайки чужди образци, не мисля, че това е истината за днешния Бергман и последния му филм. Не става въпрос за криза в творчеството му, а за известна пренагласа и преориентиране на аналитичния му подход към човека. Без да напуска пределите на разработваната от него екзистенциално-философска проблематика, големият западен художник повече отвсякога обвързва съдбата на своите герои, проблемите на тяхното битие с драматичните катаклизми на света, в който те живеят. Пак по собствен сценарий, с участието на постоянната му актриса Лив Улман и американския актьор Давид Карадин Бергман реализира една потрисаща драма, разиграла се през 1923 г. в изнемогваща под ударите на икономическата криза Германия, пред прага на настъпващия фашизъм, в атмосферата

на тотален страх, отчаяние и песимизъм. Бергман е създал да пресъздаде тази атмосфера в Берлин с рядка сила и достоверност, с нейните конкретни белези: глад, мизерия, своеобразни изстъпления на настръхнали фашистки банди, пред които официалната власт си затваря очите. От змийското яйце на фашистката зараза вече изпъзлява чудовищното туловище на страшната болест на века.

В кошмарната действителност героите на Бергман се оказват жертви на чудовищни сили, стоящи извън тях. Безработен цирков артист от еврейски произход и кабаретна певица и танцьорка с последни сили се опитват да преодолеят всекидневното отчаяние и жестоките удари на съдбата. Без тяхно знание обаче те са превърнати в „бели опитни мишки“, подложени са на чудовищен експеримент, който твърде много напомня за бъдещите нацистки пещи, за лагерите на смъртта, за зловещите болници, в които се вършат престъпления срещу човечеството. Същността на експеримента е в постепенното унищожаване на личността, в довеждането ѝ до пълно израждане и деградиране, в лишаването ѝ от воля и желание за живот, в довеждането ѝ до самоубийство. И понеже като една от основните се откроява темата за страха — биологически и социален, — а героите са като хванати в клетка животни, за които няма спасение, няма изход, самото актьорско изпълнение, особено на Д. Карадин, е на границата на истерията и полудяването, на безсмислените усилия на човека да преодолее смазващата го, стояща извън него сила. Тази сила обаче не е вече анонимна, тя е назована конкретно. Бергман в новия си филм е преобразен. И той си остава Бергман. . .

Старият Бунюел е във форма

Новият филм на Бунюел! „Този смътен обект на желанието“ доказва, че старият майстор все още е „във форма“. В последната си творба той остава верен на авторските си пристрастия, на най-силната си „любов“ — разобличаване на фалшивите морални ценности на буржоазията. Както винаги, Бунюел е блестящо ироничен, подигравателно-саркастичен в отношението си към обекта на своите интереси. Запазен е обектът, запазени са и средствата. Може би само силата на удара е малко приглушена. Открай време Бунюел изследва менталитета, нравите и привичките на видимо порядъчния буржоа-благородник, чиито намерения винаги се оказват мръсни и пошли. Той така добре познава всяка фибра от душата на новия си герой, порочните му желания и инстинкти, фалшивото му благородство и привидната му почтеност, така умело умее да проникне под кожата му, че го прави смешен, бутафорен, неистински във всички негови постъпки. И тук ролята на възрастния благородник и сладострастник се изпълнява от любимия на Бунюел испански актьор Фернандо Рей.

Бунюел не е пропуснал да иронизира и смътния обект на желанието на възрастния господин — непостоянната, неуловимата, променливата, капризната и привлекателната до полуда, коварната и неуловима женска природа, зад която се крият сякаш няколко природи. Достатъчно е да споменем великолепното му хрумване да предостави ролята на младото момиче във филма едновременно на две актриси, коренно противоположни по излъчване и така алогично редуващи се в кадъра, така последователно непоследователни в постъпките си, сякаш сме свидетели на някаква комедия на абсурда.

Интересна и приятна особеност на филма е блестящата авторска самоирония и самопародия на големия кинематографист. Любимите изразни средства на Бунюел — алогизмът, абсурдът, ексцентриката, шокиращият сюрреалистичен детайл — са използвани виртуозно и на място и едновременно звучат като автопародия. Това очевидно могат да си позволят помъдрелите, истинските майстори на киното, за които изкуството е животът им, а животът е изкуството им. Старият Бунюел не ни разочарова. . .

Вместо тенденции

Очертаващи се в световното кино на белградската конфронтация, се опитам да представя последните филми на големите имена в киното за 1977 г. Отделните филми обаче сами по себе си очертават някои от пътищата, по които в момента се движат художествено-творческите и идейните търсения в световния кинематографичен процес. Както винаги, картината е пъстра и многопосочна, трудно уловима, непобираща се в еднозначни определения. И ако все пак трябва да се формулира някакъв извод, струва ми се, той би могъл да бъде следният: и през 1977 г. големите и сериозни творби на киното продължават да бъдат обърнати към проблемите на съвременното човечество, техните автори се вълнуват за съдбата на човека, тревожно и предупреждаващо се вглеждат в неговото минало.

Огледало на националната кинокултура

ВЕРА НАЙДЕНОВА

Става дума за годишния преглед на унгарския игрален филм. Той се провежда през м. февруари в гр. Печ или в Будапеща. С най-демократичния принцип: представят се всички произведения през изтеклата година творби (през 1977 те са били 24), прави се и панорама на създаденото в експерименталната студия „Бела Балаш“. Без награди и състезателна треска, без повърхностна празнична суетност. Събират се творците — сценаристи, оператори, монтажисти, редактори и т. н., — за да участвуват във всекидневни срещи и разговори помежду си и с публиката. Винаги при препълнени зали, с основни встъ-

пления от най-авторитетни оратори, при изключително взаимно уважение и толерантност, пространно и откровено обменят мисли ръководители с висок ранг в системата на културата, създателите на киното, естетици и теоретици, почитатели на седмото изкуство, зрители. В единен контекст, понякога профилирано по проблеми, в обсъждания на конкретни филми или в общи разисквания за продукцията се обхваща кинокултурата във всичките ѝ сфери и елементи — планирането, осъществяването на филмите, тематиката им, аспектите на синтеза, отделните компоненти, стилистичните тенденции, жанровете, разпространението

и публиката, естетическите и организационните взаимовръзки между киното и телевизията, отношенията между създателите и критиката и др. Прегледът се превръща в симпозиум, в лаборатория за самопознание на унгарското кино, за самосъзнаването му като културна цялост — едно от най-динамичните и действени звена в съвременния духовен живот на нацията.

Такава е повтарящата се, устойчива практика, характеризираща стила на този преглед, а, значи, и на общата творческа атмосфера в унгарското кино, проява на високото морално отношение на кинематографистите към онова, което вършат, на разбирането им за значителната социалност на изкуството, с което боравят. Съдържателни, делови, насочващи, годишните прегледи са жалони по пътя на унгарското кино, документ за развитието му, огледало на идеологическото и естетическото му състояние, барометър за трайното, за противоречията и новостите в кинематографичния процес. Последният преглед имаше обобщаващо значение, тъй като е юбилеен, десети. Освен това с него се ознаменува и тридесетгодишнината от одържавяването на филмовото производство и разпространение. Без да се внася привкус на тържествена приповдигнатост и без да се търси някакъв абсолютен баланс, генерализиращи формули, разсъжденията този път често се извеждаха към равностметка, към обобщение. Пътят на унгарското кино се очертаваше в диалектична връзка с обществения живот през изминалите три десетилетия, във вътрешно взаимодействие с останалите съставки на културата, филмът се разглеждаше като синтез от силите на всички изкуства и като самостоятелна способност за изследване и стимулиране на националното битие. Може да се каже, че оценките се осъществяваха с два изходни критерия: достиженията на унгарската социалистическа лите-

ратура, по специално на поезията, и най-високите завоевания на киноизкуството от шестдесетте години. Заедно с това обаче се отричаше съществуващото у някои творци мнение, че след шестдесетте години киното е изпаднало в криза, обясняваща се и с някои обективни особености на усложняващия се съвременен живот, трудно поддаващ се на художествена концентрация. Задълбоченото историческо разглеждане на филмовия процес обаче води до изводи на естественото му и органично развитие. Наистина големите, „гранични ситуации“ от националната история и близкото минало, които се вградиха в ярките филми от миналото десетилетие, отстъпиха място на всекидневните проблеми от обикновения живот и така се родиха нови кинематографични идеи и форми, ново филмово мислене. Тези новости не винаги и не веднага се проявяват като трайни категории, но през последните години те се забелязваха като акценти, някои от които на този именно преглед се оформиха в тенденция.

В унисон с духа на прегледа и на съпътстващите го дискусии би трябвало и в моята, така да се каже, чуждестранна информация и критична оценка да се откаже от ранговата скала, от подреждането на филмите според абсолютното тегло на плюсовете и минусите в тях и да изтъкна преди всичко онези явления в последната панорама на унгарското кино, които най-ярко съдържат диалектиката на устойчивото, трайното и динамичното, обновяващото. Мисля, че в това отношение най-характерен е „Филмов роман“ на режисьора Д. Дардай. Той продължава своеобразните опити за ново съчетаване на документалното и художественото, на автентизма и „фикцията“ в амалгамата на игралния филм, които от години насам осъществяват в творчеството си П. Бачо (т. нар. социологичен филм), Пал Золнай във „Фотография“ и сега в новия си филм „Шаман“, Ф. Кардош в „Петьофи-



73“ и др. Младият режисьор, който е работил дълго като документалист в експерименталната школа „Бела Балаш“, постига тази симбиоза в оригинално, ново качество. При създаването на последния си филм той прилага същата система от похвати, с които преди две години направи първата си пълнометражна творба „Награда: пътешествие“. Накратко пътят му би могъл да се опише така: режисьорът е извършил предварителни наблюдения върху жизнени явления като документалист, т. е. и като социолог, и като художник едно-

временно е оформил свой кинематографичен възглед върху тях, написал е сценарната история, а после е избрал актьори, по-точно „неактьори“, чиито жизнени биографии са близки до тези на „реално-измислените“ им прототипи, поставил ги е в почти фотографски автентична среда и им е предоставил да играят ролите, допускаяки при това изключително голяма доза импровизация. Така на екрана нахлува суровината на живота с по-малко контролируемите ѝ и осъзнати моменти, вселява се усещане за спонтанно присъствие на

„физическата реалност“, за по-малък коефициент на формотворчество. Измислицата се скрива зад нагледността, като че действителността е оставена да се самотипизира. Разбира се, култивираното за „четене“ на филмов „текст“ око открива документиращата и моделираща ръка на режисьора, съзира, че потокът на реалността се подчинява на някакви много дискретни средства за художническа обработка...

С този двуединен принцип във филма си „Награда: пътешествие“ Дардай осъществи жанра с най-висока гъстота на типизация (сатира-

та) и изтръгна от автентичния живот неподражаемо свеж артистизъм и хумор. Сега го прилага за изграждане на произведение с широки епични рамки. Тук реалността е формирана чрез конструкцията и техниката на романа, чрез сюжетна форма на действието. Филмът изобразява типични герои от съвременното унгарско градско всекидневие, обхваща голям кръг жизнени явления, социални роли и съдби, центрирани около основна група действащи лица (другото название на филма е „Три сестри“). Той е композиран от множество епизоди, пулсиращи с ри-



„Сигнален изстрел“

тъма на всекидневието, взаимоотношенията се изразяват чрез неподправено поведение и жив диалог, около възловите ситуации се натрупват детайли, които уплътняват социалното положение на героите и психологическите им характеристики, в по-кратки и по-пространни диалози и монолози те изразяват личностните си претенции. Така че, както се разбира, това не е имитация на документален филм, а структура, която може да бъде наречена „роман като истина и истина като роман“.

Впрочем някой би припомнил, че реалистичният и особено натуралистичният роман винаги са се ползували от факти и прототипове, от емпирични наблюдения върху действителността. Но превръщането на „суровината от живота“ в изкуство там се е осъществявала в друга продължителност и най-вече през други етапи на обобщение. Тук то се постига чрез несравнимите фотографски и семиотични възможности на киното за мигновено запечатване на „физическата реалност“, но и нещо по-съществено — мярката на художественото синтезиране е спряна в някаква промеждутъчна фаза, отклонението от жизнения първоизточник е по-малко. Това е нов вид филмов реализъм, роден от „естетиката на всекидневието“, от израз на назряла нужда от роман, за „широка картина на народния живот“, за създаване на епос, който израства от почвата на съвременността, както и унгарската литература, както впрочем и нашата, все не успява да предложи на кинематографистите. Бихме сгрешили обаче, ако допуснем, че произведението се е появило като заместител на литературния епос; неговата природа, характерът на реализма му е осъществен със силен, собствено кинематографичен подход. Разбира се, постигането на високоидейно и художествено внушение чрез този подход е въпрос на конкретното му прилагане. Двата филма на Дардай сами са примери

на по-голям и по-малък успех. Постигнал безупречна жанрова конкретизация, а, значи, и висък предел на изразяване на съдържанието в първия, тук, във „Филмов роман“, режисьорската ръка някъде сякаш губи контрол върху материала, не винаги успява да превърне факта в образ. Поради това филмът доста често напуска дълбоките води на аналитичната филмова проза и се понася в плитчините на очерка. Би могло да се допусне, че именно тази слаба концентрираност режисьорът се стреми да компенсира чрез натрупване на повече информации, т. е. с дължина филмът трае четири часа и тридесет минути. Дължни сме обаче да си дадем сметка, че дължината в случая е както условие на романната форма, така и неизбежен „ефект“ на естетическия принцип. Така или иначе, авторът извежда филма си твърде директно от реалността, а там образът рядко е така концентриран, както след преминаване през съзнанието на художника; това до голяма степен важи и за изпълнението на натуршчиците. Срещу това обаче получаваме достоверност, усещане за неповторимостта на битието, за уникалността на всеки миг...

Приоритетът на документалността над художествената измислица или равноправното им съществуване може да се открие и в редица други творби, в различни варианти и пропорции. Най-разпространен е, както впрочем и в цялото съвременно кино, стремежът чрез средствата на изкуството животът да се изобразява „във формите на самия живот“. Характерно е, че това се търси и в по-условни жанрове като комедията. В тази посока най-високо постижение на прегледа показва младият режисьор Ференц Андраш с филма си „Дяволът бие жена си“, който тематично и стилово можем да характеризираме по аналогия — чрез нашия „Вилна зона“. Както винаги, в творчеството на Марта Месарош диктатът на реалността се усеща и в

новия ѝ филм „Двете“. Режи́сьорката сякаш неутрално натрупва психологически и социологични „казуси“ из живота на героините си и доверчиво-предизвикателно ни кара сами да усетим и изградим отношението си към тях, към обективната нишка на съдбите им, която има значение на социален символ. При това в интервютата си Месарош винаги заявява, че не прави феминистична защита, а само изразява светоотношението и информацията, която естествено е получила от живота — тя, жената-творец. Автентичността присъствува и във филма на П. Бачо „Сигнален изстрел“, но този път покосено, отколкото в предишните му изследователско-социологични филми; тук той ситуира разказа във вид на репортаж, отразяващ юридическо следствие, но изтръгва от него по-висока доза психология и драматизъм, отколкото досега сме свикнали да намираме при него. Тази нова дозировка е продиктувана от естеството на сюжета, но не би било далеч от истината, ако допуснем, че сега Бачо прави известна отстъпка на широката публика, която сравнително хладно приемаше някои от предишните му построени на реална фабрична територия филми с ергономични проблеми. Филмът на Пал Золнай заслужава по-специално внимание; той би могъл обстойно да се разгледа като високо артистичен, талантлив ескиз върху мотиви от кинематографичната теория. Тук ще отбележа само това, че този изключително интуитивен художник отново, както някога в „Как богат дърветата“ и неотдавна във „Фотография“, ни завърта в своето магнетично поле. С чувствителното си око той фиксира видимостта на природата, но я разширява чрез субективната си фантазия, осмисля я със своя философска концепция. Той прави това с експериментаторска, с учебна настойчивост, сякаш иска и нас да учи да гледаме чрез камерата като поети. Зад картините звучат

философски текстове и стихове на големи унгарски автори, талантливи съвременни обработки на старинни песни — и всичко това, за да повярваме още веднъж, че пред „езика на боговете“ десетата муза е равна с останалите...

Редом с поетичния документи́зъм на Золнай стои строгата, неподправена от никакви стилистични примеси истина на филма „Мисия“. Това беше най-оживено разискваният, най-горещо оспорваният и защитяван филм на прегледа. Строгостта мъжество на формата му (тук съответните речникови понятия „очерк“, „портрет“ биха били банални) се ражда от мъжествения характер, от природно красивото и отмерено поведение на човека, който през цялото време (час и половина), без изключение, стои в кадъра и говори. Не знаейки как ще е по-вярно да назовем това — изповед или репортаж за съзнанието на една личност (световноизвестният петобоец Андраш Балцо), изградила се волево и физически в усилията и в абсолютните победи в един от най-трудните спортове. Но заедно с това постигнала висока мярка на интелектуалност и гражданственост. Балцо свободно изразява мнението, устоява възгледите си. В момента, когато го срещаме на екрана, той се намира в ситуация на драма, породена от сблъсъка му с някои прояви на бюрокрация и равнодушие. А може би и от вътрешните сътресения, които естествено произлизат при граничния етап между откъзването от активния спорт и търсене на нов смисъл в живота. В думите на Балцо звучи обществена болка от проявите на равнодушие, но никъде тази болка не се превръща в непатриотичен песимизъм. Може да е малко крайно и абстрактно изведено като догма неговото изискване — човешките постижения във всяка област да се измерват така прецизно и публично, както това е



„Унгарци“

при чистите усилия на спортната борба. Но този максимализъм е по-пътен на социалистическия ред, на нравствените ни социални цели. А дори и ако не се съгласим с всички негови схващания, пак ще открием в тях еталон, мярка за мисъл, за достойнство, за езиково изразяване, за човешки талант, който е антипод на еснафството, на конформизма, на посредствеността и самодоволството.

Филмът, направен от Ференц Коща и „изигран“ от Андраш Балцо, ни убеждава още веднъж, че на екрана няма нищо по-интересно от интересната, богата човешка личност. Тук художественото обобщение израства спонтанно от високата концентрираност на житейската съдба, която е средоточие на много колизии и следователно извор както на много индивидуализиращи „частни“ особености, така и на социални значения. Тук обектът носи социалните и психологическите значения в готов вид. Заслугата на кинематографиста е, че го е намерил, че го разбира, че съответно го отразява.

Постигнато с принципите на чистия документализъм, високото ху-

дожествено качество на този филм навярно също беше един от аргументите на теоретичите и критиците, които по време на дискусиите изразяваха мнение, че новото в последните унгарски филми не се появява в границите на традиционния игрален филм, а в разкрепостяването на тези граници, в по-голямото взаимодействие на изкуството с действителния живот. Заедно с характеризираните творби, а и с редица други, които не успях да обхвана, „Мисия“ наистина е потвърждение, че документализмът е нужен в по-голяма степен на съвременното кино, за да стъпва на здрава почва, да постига радикалност при поставяне на всекидневните проблеми, така да се каже, за „научна достоверност“ в съзвучие с общия дух на времето ни. От естетическа гледна точка този нов „бум“ на автентичността може да се тълкува и като ефект на „обратната връзка“ между киното и телевизията. Тъкмо бяхме започнали да мислим, че в съревнованието си с „репортажната камера“ киното ще се барикадира в крепостта на художествените конвенции, на повишената условност и практиката все по-убеди-

телно ни показва примери, които говорят, че „матерното изкуство“ скъпернически пази завоеванията си и ги трансформира за нова „борба“, за ново придвижване напред.

Разбира се, съединяването на документалния и игралния принцип не може да бъде обект за волни съчетания. То се ражда органично и в новаторско качество само на основата на нови идеи и от ръцете на талантиливи, умели майстори. Тук лесно може да се изпадне в самоцелно експериментаторство, в професионален снобизъм. Затова при цялото любопитство и респект, с които възприемаме родените от тази симбиоза явления, едновременно търсим сигурност в класически стабилните филми като „Унгарци“ на големия майстор на унгарското кино Золтан Фабри. В този филм Фабри разказва за съдбата на група хора от дълбоките слоеве на унгарския народ, наети като тежкофизически работници от немски фашисти. Без да имат социално съзнание за мащаба и престъпността на машината, в която са включени, тези хора проумяват това с природния си инстинкт за справедливост и човеколюбие. Филмът хвърля обвинение към някогашните виновници за окаяната съдба на унгарското беднячество, но, както винаги, при Фабри — и към самите герои, към всеки човек, който може да остане спял пред пипалата на фашизма и да се превърне в негова пасивна жертва.

В „Унгарци“ не откриваме смисловата и стиловата многообразност на „Петият печат“, той е осъществен в една по-скромна и по-традиционна образна система, чрез пряко изображение на действителността, с по-малко интелектуални мотиви и абстрахиращи обобщения. Но и тук откриваме винаги характерната при тези решения дълбочина на анализа, плътна психологическа атмосфера и изобразителен финес.

Както предишните му филми, и този е изграден, така да се каже, в

хоризонтална композиция; някъде преди края, като при предпоследната сричка на думите в латинския език, еднократно се издига акцент на кулминационната, метафорична сцена, съдържаща философската дилема, моралния апел на автора.

Не случайно за филмите на Фабри продължава да се говори като за стилово цяло, имащо влияние върху цялото унгарско кино. Този настойчив, упорит аналитизъм се проявява посвоеобразен начин и в документалната тенденция, отразяваща съвременността. Но той е особено очевиден в историческите филми, какъвто в сегашния преглед бе „Осемдесетте хусари“ на Шандор Шара. При сюжет, който носи в себе си неизчерпаеми възможности за външна динамика, за приключенски атракции и хусарска екзотика, режисьорът търси и открива главно психологическо, социално и патриотично съдържание, историческа поука.

Новото може да се роди върху всички стилови територии, при всички жанрове. Понякога то се ражда и в областта на развлекателния филм, това вечно възжелание на унгарските кинематографисти, така често обвинявани от съоята и чуждата публика в прекален психологизъм и философичност. За най-добри постижения в това отношение напоследък се смятат комедиите „Награда: пътешествие“, „Дяволът бие жена си“ и „Не се навеждай на бън“ на режисьора Янош Жомбой-ай. Тези филми най-често се посочваха в разговорите като антиподи на повърхностно развлекателните, най-често разкрасени с овехтели оперетни мотиви унгарски комедии, които до неотдавна се произвеждаха в немалко количество и доста често гостуваха на нашия екран. По повод на развлекателния филм се чуваха мъдри възгласи като този: „Ние би трябвало да даваме възможност на публиката да се смее истински на истински истории.“ И още: „Развле-

кателните филми, които внасяме отвън, трябва да превишават по качество нашите собствени, иначе те могат да извършват опасна, ерозираща вкуса на публиката ни роля.“

Но тук... вече стъпваме в областта на една от доминиращите в културната програма на прегледа тема — разпространението и възприемането на унгарските филми и на киното изобщо. На тази тема бе посветена и една специална среща между директорите на предприятията за филмово разпространение в социалистическите страни. Без съмнение това е едно от най-съществените звена в социалното битие на киноизкуството. Унгарската филмова практика е характерна и по тази линия. Тъкмо в периода, когато киното се изграждаше като своеобразна, отличаваща се със сериозната си, трудна проблематика и киноезик школа, то загуби немалка част от публиката си. Но кинематографистите не загубиха увереност, защото филмите им се съпътствуваха от неуморна работа за специалната просвета на зрителите. Разбира се, тази работа най-добре се извършва чрез самите филми — изкуството само възпитава своите потребители, но тази спонтанна дейност, както се знае, може да бъде подпомагана и катализирана от допълнителните усилия на критиците, на средствата за информация, на училищата. Ако се съди по публичните признания, унгарската кинематографична общественост също не е направила максимални усилия в това направление. Сега се говори за разширяване на мрежата от киноклубове, в които конкретен филм да се представя пред конкретна, интересуваша се от него публика, за образозателни програми по телевизията и пр. Създадени са обаче редица административни правила и творчески стимули за подкрепа на най-добрите в художествено отношение филми, както национални, така и чужди.

Така или иначе, унгарските филми днес вече имат в страната си своя публика; може би по множество все още не тази, която авторите и разпространителите им биха искали, но пък по състав такава, която оформя общественото мнение, културната среда на киното. Това, разбира се, не ражда успокоение, критиците издигат още по-високо мерника, все по-тревожно се разсъждава за състоянието на сценариите, за нуждата от комедии, за идейните и художествените пропуски в отделните филми.

Не би било пресилено, ако кажем, че унгарските филми, при това именно трудните, сериозни филми, намират все повече симпатизанти и у нас. Това е закономерно както поради доброто им качество, така и поради факта, че в тях се съдържат цяла редица теми и проблеми, еднакви или поне много близки, с тези, които се раждат и в нашата действителност. Понякога те изглеждат своеобразни, дори необикновени по силата на други, етнопсихологически и национално-вкусови особености. Но в днешно време, което донесе и в нашата национална култура толкова нови неща, „необикновеността“ на филмите от една недалечна и родствена в много отношения страна е сравнително лесна за преодоляване. Освен това през периода, в който тези филми се раждаха и утвърждаваха самобитната си естетика, нашата филмова публика извървя своя еволюция по общите закони на социалното и културното си израстване, върху които немалко внимание оказва нашето киноизкуство, а и кинореpertoарът като цяло.

В този етап на интензивно духовно взаимодействие между народите, при толкова много сходства между културните ситуации на нашите две страни разсъжденията върху националната кинокултура на чуждата естествено се обръщат в самооценка и за нашата.



Сцени от новия български филм „Инструмент ли е гайдата?“ по сценарий на Киран Коларов, режисьор — Асен Шопов. В главните роли артистите Петър Слабаков, Филип Трифонов и др.



СЪВЕТСКИ СЪЮЗ

Какви нови филми се работят в „Ленфилм“?

За хората от една атомна енергетична база, които решават не само технически, но и нравствени задачи, за колективната отговорност, за съдбата на всяко ново откритие разказва филмът „Комисия по разследване“, постановка на режисьора В. Бортко. В главните роли участвуват И. Мирошниченко, Л. Виrolайнен, О. Ефремов, Е. Лебедев, В. Рецетпер.

Режисьорът Кнасашвили работи върху филма „Днес или никога“ по мотиви на едноименния роман на Б. Николски. На нравствени проблеми, отнасящи се до вечните въпроси за семейното щастие, за връзките между поколенията, за формиране характера на младия човек, са посветени филмите: „Двама в новия дом“ (сценарий—А. Гребнъов, режисьор — М. Шахвердиев), „Бялата светлина“ (сценарий — Г. Бакланов, режисьор — К. Муратов), „Чуждата“ (сценарий — Ю. Нагибин и Е. Володарски, режисьор — Владимир Шредел), „Живот като живот“ (сценарий — Ю. Сбитнев, режисьор — М. Орлов).

*

Студия „Максим Горки“ е единствената детска студия в Съветския съюз. И макар в нея да се работят и филми за възрастни, главното ѝ предназначение е създаването на филми за младия зрители. А. Андриевски, един от най-старите кинорежисьори и един от създателите на стереокиното, снима приказката „Зазидани в стъклото“ (по мотиви на източния фолклор). Това ще бъде стерео-приказка с всички чуде-

са на този вид филми, Режисьорът Б. Рицарев работи върху филма „Жива вода“ по мотиви на руския фолклор. На съвременна тема, за първите стъпки на малкия човек в света на възрастните разказва филмът „Когато стана великан“ (режисьор — И. Туманян). Филмът представлява съвременна версия на Сирано де Бержерак, само че действието изцяло е пренесено в едно съветско училище. Във филма „Аз, ти, ние“ (режисьор — И. Ясупович) малкият герой живее на брега на една река и иска да намери нейния извор. Много препятствия го чакат по този път. В условен маниер, както в приказките, филмът решава темата за опазване на околната среда, за хармонията между човека и природата. Близък по-тема е и филмът „Стъклените гердани“ (режисьор — И. Николов). Действието протича на един остров на Беринговото море. Екранизира се и популярната детска книга „Приключенията с капитан Врангел“ (режисьор — К. Василиев).

*

Мултипликационният филм „Полигон“, върху който сега работи режисьорът Анатолий Петров, е научно-фантастичен по един разказ на С. Гансовски. Събитията се развиват на един малък остров, загубен сред океана, далеч от морските пътища. Островът, на който живеят индианци, за няколко дни трябва да стане полигон за изпитание на ново секретно оръжие. Секретната мисия, пребиваваща на полигона, загива по време на опитите.

*

С два режисьорски дебюта е зарадвал зрителите

писателят Рустам Ибрахимбеков. В студия „Азърбайджанфилм“ той е поставил по собствен сценарий филма „Сюита“, а в драматичния театър „С. Виргунд“ в Баку — своята пиеса „Дом върху пясък“.

*

Популярната съветска певица Ала Пугачова (лауреатка на „Златният Орфей“) ще дебютира на екрана в комедията „Жената, която пее“, постановка на режисьора Анатолий Орлов.

*

„Дава се квартира с дете“, това малко необикновено название на филма не е измислено. То се е появило в едно обявление, което сценаристът Едуард Акопов с голяма изненада прочел на улицата. Така у него се родила идеята за написването на сценария на този филм. Филмът се поставя от режисьора Виктор Крючков. Родителите на Андрей, ученик от едно музикално училище, заминават като геолози за известно време на работа в Африка. И от обявлението във вестника, което дават, квартирата наема младата възпитателка Нина, която впоследствие става добър приятел на Андрей. Филмът е лирична комедия с много музика.

*

Ив Савина играе ролята на Вера Дмитриева във филма „Чуждата“ по едноименния разказ на Юрий Нагибин. Филмът разказва за хора, които са оставили своето семейство, за да създадат ново. „Вера Дмитриева — разказва Ия Савина — работи като секретарка-машинописка. Тя е напуснала мъжа си, има 13-годишна дъщеря. Разделил се е с жена си и Петя, вторият ѝ мъж. Зри-

телите ще видят съпрузите месец след техния съвместен живот, в този ден, когато те са поканени на гости старите приятели на новия ѝ съпруг. За пръв път Вера се среща с такова открито недоброжелателство. За тях тя е чужда и нежелана. Характерът на моята героиня е сложен. Вера не е глупава и искрено желае да не се прекъсват предишните дружески връзки на мъжа ѝ. Филмът е за потребността на хората от разбирателство и за личния живот на двама, тайна, към която е необходимо внимателно и деликатно отношение.“ Филмът се снима в „Ленфилм“ от режисьора Владимир Шредел.

Също в „Ленфилм“ режисьорът Анатолий Гранич завършва по сценарий на Михаил Кураев филма „Строг мъжки живот“, посветен на танкистите. Главната роля изпълнява Юрий Каюров.

*

Пьотър Велиаинов играе първата в своята филмова кариера отрицателна роля (Муравьов във филма „Прах под слънцето“ на режисьора Марионас Гедрис). „Муравьов е реално историческо лице — е заявил П. Велиаинов. — Командуващ голяма войска част, той изменя на съветската власт и по време на ареста е убит. Но филмът не е посветен на него, а на героичното време и на хората, които това време е родило.“

*

Режисьорът Сергей Никоненко снима третия си филм „Зорите се целуват“ по повестта на Василий Белов. Главни герои са спокойният Николай Иванович (Иван Рижов), хитрият, с ласкави очи старец Егорович (Борис Сабуров)



Кадр от съветския филм „Обелиск“, създаден по повестта на Василий Биков. Сценаристи — В. Биков и Р. Виктор. Режисьор — Ричард Виктор

и слабият и неугледен Альоша (дебютантът Андрей Смоляков) — съселяни, пристигнали в града, всеки по своите работи. Хора от различни поколения, те попадат в обстановка, неприлична за тях. Действието се развива преди 15 години.

Филмът „Завещание“, който сега се снима от режисьора В. Венгеров в „Лен-филм“, е по едноименната повест на Г. Марков. Филмът е посветен на героите от Отечествената война.

ПОЛША

През тази година Лодзката студия ще реализира 15 филма за големия екран и 65 за малкия. Завършва се филмът „Лудвик Варински“, постановка на Ванда Якубовска. Режисьорът ЯнРибковски снима серийния филм „Семейство Поланецки“ по романа на Хенрик Сенкевич. В главните роли: Анджей Май и Ана Нехребецка. Режисьорът Йежи Хофман съвместно със съветски кинематографисти работи върху филма „Пътят към Полша“. Режисьорът Януш Ленски скоро ще започне снимките на филм със съвременна тематика под названието „Семейство Лешневски“. В подготвителен период се намират „Белият урожай“ (режисьор — Ричард Домарадски), „Ария за атлети“ (режисьор — Филип Байон). В тазгодишния план на студията е включен и сериен филм по романа „Буденброкови“ на Томас Ман, който ще бъде съвместна продукция със западногермански кинематографисти. Постановчик — Клаус Петер Вирт.

Интересът на полските филмови дейци към периода между двете войни не отслабва. След „Смъртта на президента“, „Делото Горгонова“ и „Романсът на Тереза Хенерт“ режисьорът и сценаристът Лудвик Старски е написал сценарий за многоизвестния в началото на 30-те години в Полша касоразбивач Шпицбудка. Филмът е даден в ретростил. Режисьор — Януш Жешевски. В главните роли участвуват Габриела Ковнацка, Ева Вишнеvsка, Пьотр Фрончевски.

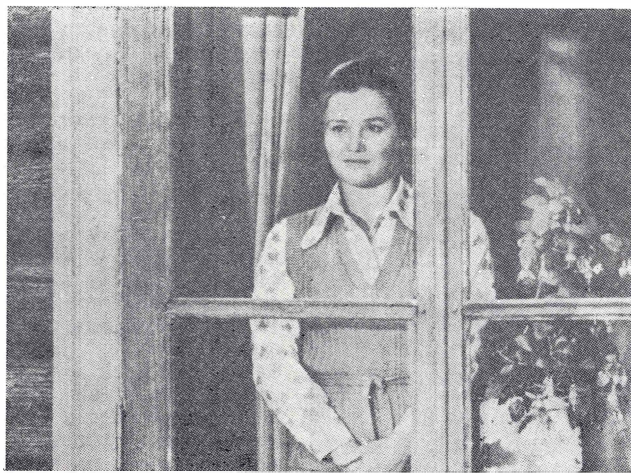
Тази година по полските екрани ще бъдат прожектирани 210 филма. Най-богатото ще бъде представена съветската кинематография — 37 филма, американската — 21, френската — 20. Както и през мила та година, ще бъдат проведени дни на съветското, датското, гръцкото, финландското, норвежкото кино. Постиженията на полското кино ще бъдат показани в 25 страни през времето надните на полското кино и прегледи на полския филм, а така също и на международни филмови прояви.

Тадуеш Хмелевски, режисьор на много известния полски филм „Ева иска да спи“, работи понастоящем върху психологично-криминалния филм „Тихата нощ“ по романа „Следствието води светникът Нойман“ на чешкия писател Ладислав Фукс. Героят е инспектор от полицията, който ръководи акцията по залавянето на един убиец на деца. Но както авторът на книгата, така и режисьорът спират вниманието си не върху криминалната

загадка, а върху напрегатите отношения между инспектора и неговия син, който прави всичко възможно, за да унищожи морално и психически баща си. Ролята на комисаря изпълнява Томаш Заливски, ролята на сина — Пьотр Лисак. Оператор — Йежи Ставицки.

*

Починал е Станислав Дигат, виден полски писател, автор на много сценарии. Известни са неговите романи „Раздели“ (послужил за основа на филма „Боденското езеро“), „Пътуване“, „Дисниленд“, „Мюнхенската гара“, по който сега се снима филмът „Хотел Палас“.



Сцена от съветския филм „Пристигналата“ по сценарий на А. Макарова, режисьор — Валерий Лонской. В ролята на учителката — Жана Прохоренко

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Филмът „Отражение“ е психологичен разказ, в който режисьорът Ярослав Балик съпоставя света на младите със света на възрастните, които вече са намерили, макар и не много щастливо и удачно, своя път. Главната роля режисьорът е поверил на Станислав Зачик.

*

По книгата „Малки прози“ на Мирослав Слепа режисьорът Иво Новак снима филма „Мъж с орел и кокошка“. Героят Мартин Холик е тракторист, но неговата неуравновесеност и неспокойствие го отвеждат на работа далеч от родното място. Тук в нови условия и при нови хора той добре вижда досегашния си живот. Тогава идва и желанието, и решението да започне всичко отново.

*

Режисьорът Карел Коварж снима своя първи дългометражен игрален филм „В петия вагон пътува

убиец“. Това е драматична детективска история. Главните роли изпълняват Петер Чепек, Иржи Кодет, Франтишек Немец, Яна Андриескова.

ГДР

По берлинските екрани с голям успех се прожектира новият филм „Снежен човек за Африка“, постановка на Ролф Лохански (сценарий — Х. Хоцик и Г. Дойбнер). Филмът разказва историята за един необикновен подарък — снежен човек, който германските ученици изпращат по кораба „Висмар“ на африканските деца. Филмът обединява елементи на документалното, игралното и мултипликационното кино. Оператор — Хелмут Гревалд.

*

Действието на филма „Ще те принудя да живееш“, постановка на Ралф Кирстен, се развива през пос-

ледните дни на фашистка Германия в едно малко градче. Героят, учител, признат за негоден за военна служба, който продължава да работи още в професията си, се бори за живота на своя 14-годишен син. Попаднал под въздействието на фашистката пропаганда, синът заедно с група връстници иска доброволно да отиде на фронта, намиращ се много близо до градчето. В ролята на бащата играе Ролф Лудвиг.

*

„Усърдно търсеният дружелюбен свят“ е новият филм на режисьора Ервин Щранка, адресиран главно до младия зрители. Героинята, 18-годишна девойка, след излизане от поправителен дом не се завръща при родителите си. Прекъсва също всякакви връзки с предишните си приятели. Исква да започне живота отново, да намери нови морални фактори. Режисьорът подчертава колко голямо



значение в живота на човека има дружелюбието на околните.

Филмовите критици в ГДР са поставили на първо място филма „Обетована земя“ на Анджей Вайда между десетте най-достойни по отношение на художествените си качества филми, проектирани по екраните на страната за 1977 г. Следващите места са заели „Бетховен“ на Хорст Зеeman, „Сцени от един семеен живот“ на Ингмар Бергман, „Ваш син и брат“ на Василий Шукшин, „Тримесечен отчет на чувствата“ на Кшищоф Зануси и „Последният шанс“ на Питър Богданович.

ИТАЛИЯ

В реализацията на филма „Принадлежа на себе си“ участват само жени: режисьорката София Скандура, актрисите Стефания Сандрели, Мария Шнайдер, Ана Хенкел. Филмът е по мотиви на романа „Жената на война“ на Дария Марани. Освен това всички работи, свързани с производството на филма, се изпълняват също от жени — операторка, монтажистка, продуцентка... В едно интервю режисьорката С. Скандура е заяви-

▲ *Сцени от новия швейцарски филм „Кади-фен сезон“, постановка на студия „Мосфилм“ (СССР), с участието на фирмата „Про Дис филм АГ“ (Швейцария). Във филма участват известните швейцарски актьори С. Бондарчук, И. Смоктуновски, И. Скобцева, Н. Крючков, Ю. Будрайтис, Ю. Яковлев и др. Режисьор на филма е югославиянинът Владимир Павлович.*

ла, че това не е филм, насочен срещу мъжете. „Ако на зрителя всичко му изглежда по-иначе, то е, защото въпросите, засегнати във филма, свидетелствуват за лошото положение на жената в света.“

Филмът показва разво-я на съзнанието и самопознанието на една млада жена на име Ванима (Стефания Сандрели). В къщи тя е „пазителка на домашното огнище“, по професия е учителка (единствената в Италия професия, получила обществено признание като подходяща за жени). През ваканцията заедно с мъжа си, който представлява образец на типичен италиански мъж, Ванима, се запознава с три млади жени и един младеж на 16 години. Всяка от тях е различна, но всички са „натикани“ в рамките на същото общество.

*

Известният италиански сценарист Чезаре Дзаватини е изоставил за известно време киното и телевизията и работи понастоящем за радиото. Той е главен инициатор на поредицата „Италиански хумор“.

ФРАНЦИЯ

Голямата награда на френското министерство на културата за 1977 г. в областта на киното е присъдена на режисьора Ерик Ромер и на актрисата Делфин Сейриг. Ерик Ромер е може би единствен от творците на „новата вълна“, останал верен на класическите тенденции. За творческия му маниер говори филмът „Маркиза фон О“ по новелата на Клайст, награден на фестивала в Кан (1976). Сега Ромер е спрял вниманието си върху средновековния роман „Персефал от Валия“ на



Сцена от чехословашкия филм „Адела не е яла още кифли“, сценарист, — И. Брдечка, режисьор — О. Липски.

Третне дьо Тройе. Филолог по професия, режисьорът сам е превел стария текст на съвременен френски език. Романът включва легенди и романи за крал Артур и неговите рицари. Снимките ще бъдат изцяло направени в ателиетата. Амбицията на Ромер е да направи от филма един „театър на историята“ с помощта и на стилизирани декори, и на средновековна музика. За главните роли са показани театрални актьори.

Делфин Сейриг още в началото на кариерата си е получила наградата „Златният лъв“ на фестивала във Венеция за роля във филма „Миналото лято в Мариенбад“ на Ален Рене. Най-голяма известност актрисата е придобила с филмите „Случаят“ и „Нора“ на Джоузеф Лоузи и „Млечният път“ и „Скритото обаяние на буржоазията“ на Луис Бунюел. Сега актрисата отново е заслужила признанието на критиката с ролята на Джули във филма „Документация“ на швейцарския режисьор Мишел Суте.

За своя първи френски филм „Господин Клайн“ с Ален Делон английският режисьор Джоузеф Лоузи е получил наградата „Сезар“. Сега режисьорът снима нов филм във Франция — „Пътища на юг“. Главните роли са поверени на Ив Монтан и Миу-Миу.

Младият режисьор Патрис Шеро (станал много известен след модерната си постановка на оперната трилогия „Пръстенът на нибелунгите“ от Вагнер на музикалните тържества в Байройт) по собствен сценарий ще снима филм, чието име още не е установено. В него ще участва Симон Синьоре. Тя ще изпълнява ролята на жена, пълна с енергия и планове, която се опитва да продължи издаването на един вестник, заплашен от финансови затруднения. В ролите на двамата редактори зрителите ще видят Мишел Пиколи и Филип Леотар.

Ив Боасе е постигнал най-голям касов успех във Фран-

ция през изминалата 1977 г. с филмите „Лилавото такси“ и „Шерифът“. Актьорът Патрик Дювер, изпълняващ главните роли и в двата филма, ще играе също в новия филм на Боасе „Тайнственото убийство в Далечния изток“. Негови партньори са Лорен Бокал и Джеймс Кобурн. Д. Кобурн изпълнява ролята на писател от левицата, който всъщност е агент от американското разузнаване. Той има за задача да отвлече папата. Това би предизвикало политически скандал и би довело на власт в Италия едно реакционно правителство. В интригите и дейността на този агент взима участие и Лорен Бокал, която работи в Американския културен център. Оръдие в нейните ръце е младият анархист (Патрик Дювер). Сценарият е написал Уго Пиро по един разказ на американския писател Гор Видал. „Филмът ще има бърз ритъм. Много сцени ще се снимат с ръчна камера, ще бъдат включени също фрагменти от хроники — казва режисьорът Ив Боасе. — Възнамерявам да покажа човек, който под влияние на книгите се смята за апостол на свободата, а всъщност става оръдие за съвсем други цели.“

С голям интерес в Париж е бил посрещнат филмът „Анджела Дейвис“, снет от френския режисьор Жан Даниел Симон. Това е документален филм (час и половина) не само за живота и борбата на известната общественичка, това е историята на расизма в съвременна Америка. Този кинодокумент свидетелства за порасналото съзнание на борците за равнопоставеност, за размаха на борбата на цветното население

ние в САЩ през последните години.

Из стотиците версии на най-старата френска епопея „Песен за Ролан“ режисьорът Франк Касенти е избрал тази, която възпява битката с маврите. Две години са продължили приготвянията за филма. Целият екип е работил с голям ентузиазъм и с надеждата, че филмът ще бъде готов преди фестивала в Кан. За главните роли Касенти е поканил Пиер Клементи, Доминик Санда, Клаус Кински и др.

Наградата „Жорж Садул“ за 1977 г. за най-добър френски филм е присъдена на „Защо не?“ (режисьор е Колин Серо). От чуждестранните филми наградата получава съветският

Фей Дънауей в ролята на Диана Кристенсен в американския филм „Телевизионна мрежа“



„20 дни без война“ (режисьор — Алексей Герман).

АНГЛИЯ

Английската телевизионна корпорация Би-Би-Си е излъчила филма-спектакъл „Ана Каренина“. Идеята за нова екранизация на гениалния роман на Толстой първоначално е принадлежала на известния италиански продуцент Карло Понти и за ролята на Ана е била определена София Лорен. Но в постановката на режисьора Доналд Уилсън Ана играе Никол Паже, Вронски — Стюърд Уилсън, Каренин — Ерик Портър (известен на нашите зрители от „Сага за Форсайтови“). Външните снимки на филма са били направени в Унгария.

ШВЕЙЦАРИЯ

Творчеството на Чехов все повече привлича вниманието на кинематографистите и възбужда тяхното въображение. Към разказите и пиесите на Чехов често се обръщат съветските кинематографисти (да си припомним само „Платонов“ и „Незавършена пиеса за механично пиано“ на Никита Махалков). На Запад творчеството на Чехов е също много ценено. Италианският режисьор Марко Белокьо е екранизирал „Чайка“, а швейцарският режисьор Мишел Суте е създал психологически филм под въздействието на „Три сестри“. Филмът се нарича „Документация“ и е с участието на Делфин Сейриг, Леа Мазари, Валери Мерес. Героят Виктор е филмов режисьор, който подготвя снимането на „Три сестри“. С актрисите, изпълняващи ролите на Олга, Маша и Ирина, той се намира и в лични отношения. Една

от тях в миналото е била неговата жена.

ГФР

Известният западногермански режисьор Райнер Вернер Фасбиндер ще екранизира романа „Берлин — Александерплац“ на Алфред Дьобин. Издаден в 1929 г. романът показва берлинския лумпенпролетариат към края на 20-те години. Тази книга се счита за най-доброто в прозата на Дьобин.

САЩ

Джон Ейвидсън, постановчик на нашумелия в Щатите филм „Роки“, получил „Оскар-77“, реализира сега филма „Волен танц в големия град“, романтичен разказ за любовта на един журналист към млада танцьорка, която поради заболяване трябва да напусне сцената.

Един американски милионер поканва на уикенд петима световноизвестни детективи, като им обещава... едно убийство, което точно в полунощ ще се случи в хотела или някъде наблизо. Този от тях, който успее да предотврати престъплението или съумее да го разследва, ще получи като награда един милион долара и титлата „най-добър детектив в света“. Детективите още не успеват да дойдат на себе си, това главозамайващо положение, когато страсти, събития, обещани от милионера, започват да случват... Такъв е интересният сюжет на филма „Извинете, вие ли сте уцът?“, снет от Робърт Му. В главните роли участват Питър Селърс, Джеймс Коко, Питър Фалк.

СЦЕНАРИЙ

Валери Петров



С ЛЮБОВЬ И НЕЖНОСТЬЮ

Надписите на филма започват върху мигове от пътуването на една луксозна кола, която лети по асфалтено шосе край есенното море. Шофира един все още млад архитект. До него гледа нервно приятелката му, репортерка в телевизията или кинохрониката. Отзад пътуват баща и дете. Той е художник, служебно подчинен на архитекта, а детето — момиченце, малко разглезено. Касетофонна музика, нехаен разговор.

АРХИТЕКТЪТ. Екипажа, какво се умълчахме?

ХУДОЖНИКЪТ. Правим усилия да си спомним един виц.

АРХИТЕКТЪТ. За мъжкото предимство? *(Тих говор към репортерката.)*

ХУДОЖНИКЪТ. Кой ти го каза?

АРХИТЕКТЪТ. Ти, вчера. Сякаш само вицове сте купували във Виена.

ХУДОЖНИКЪТ. И добра работа свършихме, както ти беше докладвано.

РЕПОРТЕРКАТА *(без интерес)*. И какво било предимството ви?

ХУДОЖНИКЪТ *(тих говор към нея)*. Нещо не се чува гръмък смях?

РЕПОРТЕРКАТА. Нещо не се.

МОМИЧЕНЦЕТО. Боби! *(Още не го виждаме. Бащата не му обръща внимание и продължава разговора.)*

ХУДОЖНИКЪТ. От фалшивия си срам вие, жените, няма да се отървете никога.

АРХИТЕКТЪТ. Александра, чуваш ли го какво говори тоя човек?

МОМИЧЕНЦЕТО. Боби! *(Сега го виждаме с термос в ръка. Но баща му пак не го чува.)*

ХУДОЖНИКЪТ. Пардон тогава! Но вицът, признайте, е хубав. Целият ни свят е в ътре И отчуждението му, и. . .

МОМИЧЕНЦЕТО. Боби! Знаеш ли какво е това?

ХУДОЖНИКЪТ. Термос с лошо кафе.

МОМИЧЕНЦЕТО. Това е бомба, сега ще я избухна, ако не завиете веднага към морето. Като я отвинтя и. . .

РЕПОРТЕРКАТА. Тези деца. . .

ХУДОЖНИКЪТ. Ами от вас го научават.

АРХИТЕКТЪТ. Първо ще отидем, дето ни мъкне баща ти, и като излезе едно голямо нищо, ще идем да се къпем. . . *(Към художника.)* Мене ми трябва бачкатори, а не. . . Изчислено е, че при поемане на сто грама концентрат в мозъка на човека умирали трийсет милиона клетки. Цък, и трийсет милиона!

Колата забавя хода си пред бензостанция.

АРХИТЕКТЪТ. Ало, другарката с бомбата, може ли да спрем?

МОМИЧЕНЦЕТО. Може.

Колата спира и зарежда.

. . . При изхода на бензостанцията, на бордюра, е седнало момиче в джинси. Когато колата наблюдава към него, то става и сочи знака „Стоп“ над главата си. Колата спира, отвътре отварят и то без въпроси се вмъква в нея. . .

— — —
. . . Надписите са завършили. Колата лети по пътя край морето. Навлиза в малко градче, извива по уличките и спира сред краен квартал, почти до брега. Първо изскача момиченцето. То се оглежда: обстановката е съвсем различна от тази, на която е навикнало: прахоляк, кокошарници, огради от тенекиени заводски изрезки, некрасиви нови къщи, построени явно за даване под наем на летовници. Колата е спряла пред някакъв двор, напоящ железарска работилница; сред него се издига високо скеле, в което е включена чудата феропластика, съставена от заварени машинни части. Пред барака, предназначена за живеене, състарена от труд руса и луничавата жена изпуска пуйката, която държи, и се скрива.

От колата е излязло и момичето в джинси.

— Благодаря — казва то.

— За нищо — казва архитектът.

— Ако остане време, ще дойдем да ви чуем — обажда се художникът.

— Още сме гола вода! — казва момичето и си тръгва.

Сега от колата излизат и останалите трима. Те тръгват към дворчето, но момиченцето ги е изпреварило и вече казва на пуйката:

— Глу-глу-глу!

Пуйката му отговаря, зачервена и източила шия.

В това време отнейде е изскочил дребен и пъргав човечец:

— Хелоу, Джими! — казва той на архитекта. — Да трябва нещо квартира?

И архитектът вместо отговор се връща да провери дали е заключил колата си. . .

— — —
. . . Докато гостите приближават дома, луничавата жена се е вмъкнала под скритата в найлон част на скелето и разговаря с едър мъж, който хърка сред празни бутилки:

— Кристо! Кристо! Ставай, Кристо! Ах, майн гот!

Едрият мъж се надига най-сетне, рошав и подпухнал, но когато луничавата му съоб



щава, възбудена, сочейки към железата над него:

— Дойдоха за... — той измърморва:

— Пак сънувам! — И отново си ляга сред бутилките...

... А художникът вече вика отвън:

— Лоте! Христо!

Архитектът също е влязъл в дворчето.

— Да не е отишъл за риба? — казва той.

— И това няма да е лошо — казва художникът. — Ще го почакаме. Както е казал Емануел Кант: Има две неща, които ме карат да вярвам във висшия разум — звездното небе над мене и лефера на скара...

... Зад найлона луничавата гали нежно главата на спящия:

— Това не сън, Христо!

Но тъкмо сме се трогнали, тя внезапно гребва вода с едно канче и залива спящия. Той скача уплашен:

— Какво има?

— Дойдоха да купят!

Той изведнъж се пробужда и трескаво се обува:

— Кой е дошъл? Какво казват? Аз какво ти разправях? А ти не вярваше!

— Аз не вярвах? Грях на тебе, Христо! — казва луничавата.

Но мъжът не я слуша, отмята найлоновата завеса и се показва театрално пред гостите с жест, заявяващ: „Аз съм тук, това съм аз, на вашите услуги!“

— Здравей, Робинзоне! — извиква весело и интимно художникът.

Едрият, изглежда, чак сега го познава, защото някакъв тик свива бузата му, но художникът продължава:

— Къде се криеш бе, брат?... Да ви запозная. Това е скулпторът, който вече хиляда години и три месеца работи, без да яде, без да пие, като диша само с хриле!

Междувременно и луничавата се е приближила към гостите. Художникът я посреща и ѝ целува ръка:

— Как сме, Лоте?

— Добре, благодаря — казва Лоте. — А вие?

— Големи времена, Лоте! Запознайте се! Това е „Лоте във Ваймар“. Жена-комбайн! Ей, голямо момиче си ти! А това е още едно голямо момиче!

Репортерката протяга изящна ръка към загрубялата от труд ръка на немкинята. Държането ѝ е приветливо, но колко са различни тези две жени!

— Александра. — казва гостенката. Но когато всички очакват, че запознаването ще продължи, скулпторът изведнъж се отправя към една кислородна бутилка, свързана с някакви маркучи:

— Момент! Само нещо тука...

И приклепнал, започва да развива нещо в нея, много съсредоточено.

Художникът преодолява моментното неудобство и продължава:

— Ей, Христо, ама колко време, а? Помниш академията?...

Но скулпторът, изглежда, не помни, защото продължава да се занимава с кислородната бутилка, докато художникът говори:

— ... И шкембе-чорба! Три години подред сме яли само шкембе-чорба... хе-хе, когато сме яли! И таванчето на „Кракра“. Понякога, като минавам...

В този момент вентилаторът на бутилката изпуска силна струя кислород в лицата на гостите. Една шапка хвърква, вратовръзка се развява.

Момиченцето се е уплашило, разбира се, но после се засмива.

— Няма страшно! — говори уж смутено скулпторът, като завинтва вентила и спира струята. — Извинявайте! Изпуска. Един шведи ми бяха дали един вентил, това е вентил! А нашите от базата имат шупли и...

... А зад дъсчената ограда дребният човечец, който първи е посрещнал колата, отлепва поглед от пролуката, през която е наблюдавал сцената, хлътва в съседното дворче и вече предава голямата новина на една жена, която пере:

— На Христо му купуват паметника!

И изчезва. Жената изтичва между прострелените чаршафи и предава новината на друга жена, която държи заек. Тя изпуска заека и той вече подскача, оплетен в мрежата, която кърпят двамина рибари — единият дебел, другият с гипсирана ръка. Те оставят кърпенето и се заемат с него. Пред павилиончето „Бира-скара“ жената с прането предава новината на трима клиенти, които са надигнали бутилките и също едновременно прекъсват пиенето. Един друг съсед също показва учудено лице иззад капака на богато украсена „Лада“.

... А в дворчето гостите са вече седнали на някаква маса и луничавата Лоте внася разрязана диня.

— Ах, диня! — радва се момиченцето. А баща му продължава със своите цитати:

— Не помня кой е казал: „Червена ли е динята, преди да я разрежем?“

— Червена е — казва момиченцето.

— Значи, обективният свят съществува? — смее се баща му.

— Да — казва убедено момиченцето.

Засмиват се.

— Тогава заслужава да си поговорим — казва деловито архитектът. — Откриват се сериозни възможности за скулптурата ви.

— Ще ѝ дойде времето — казва скулпторът с блуждаещ поглед.

— Позволи ми да разбирам... — започва художникът.

Но скулпторът неочаквано му се озъбва:

— Не ти позволявам!

При тези думи Лоте, която е следяла напрегнато разговора, пламва:

— Абър, Христо, така не говори с гостите!

Думите ѝ се заглушават от странен рев. Момиченцето се обръща и изтичва към улицата...

... Там стои човек с мотоциклетен плексигласов шлем. Разперил ръце, той е хванал кормилото на въображаем мотоциклет и майсторски имитира с уста ръмженето на машината, смянето на скоростите, последните експлозии след угасването на двигателя. Местните деца са го наобиколили, подскачат в прахоляка и крещат:

— Коко космонавта
кара мотор с нафта!

Мотоциклетистът бавно вдига шлема си и ги оглежда с презрителен поглед. После пак спуска шлема, „продухва цилиндрите“, скача през една бабунка и изчезва сред облак прах...

...А на масата художникът говори:
— ...После критиката, масовите средства. ...Другарката е по тази линия. „Гост на нашето студио е. ...“ Знаеш как стават тези работи!

— Аз — не. Вие ги знаете — казва скулпторът.

Репортерката го гледа с любопитство.

— Да успокоим играта — казва архитектът. — Още не сме изяснили предложението...

— Може ли? — казва скулпторът, като протяга безцеремонно ръка към цигарите, които е извадил архитектът.

— Моля — казва архитектът.

— Е, това е цигара! — казва скулпторът, като издухва с наслада тютюневия дим. — А ние трябва пушим. Планктон. Трябва да са скъпи, а?

— Не много — казва архитектът. — Та става дума за един наш изложбен павилион в чужбина. Вашата работа със своята значимост може да се впише в него и да даде нов акцент на общото му внушение. ...

— Извинявайте! — казва скулпторът. Става и отива нейде зад скулптурата.

Гостите се спогледват. ...

...А той, скрит за тях, се е облегал на някаква греда и затворил очи, въздъхва дълбоко. Вътрешно ликуване го изпълва. После се връща към масата. ...

— Какво е това? — пита го художникът, като показва някакъв макет, захвърлен сред железата.

Скулпторът се засмива:

— По поръчка на съвета.

— А какво представлява?

— Проект за обществен клонет-лабиринт — казва скулпторът.

След миг недоумение гостите разбират.

— Ей, Христо, утрепа ме! — смее се художникът.

— И как се посрещна? — усмихва се архитектът.

— Щяха да ни изгонят оттук, така! — смее се доволен скулпторът. — А, Лоте?

Но Лоте, сърдита вече, си влиза в бараката.

— Тайфунът „Лоте“! — смига след нея скулпторът. ...

...За първи път влизаме в дома на двамата: книги, репродукции, недовършени малки работи, харпуни и акваланги, странни камъни, гипсови отливки, телени конструкции, портрет от младите години на двамата съпрузи.

Лоте търси нещо в долапа с гръб към вратата. В този миг влиза скулпторът.

— Разбери ма, Лоте! — казва ѝ той. — Ти винаги си ме разбирала!

— А ти никога не разбирал мен! — рязко се обръща тя. — Толкоз години аз мит дивен хенден хир пуяки, мисирки, зайци, защото той художник, кюнстлер, шюпфер. ...

— Детето! — казва тихо скулпторът, понеже момиченцето е надникнало през прозореца. Но Лоте не може да се спре:

— И аз искала дете! А ти викаш: „Изкуство по-важно от дете.“ Идат хора да купува. ...

— Ама кои хора? Ти помниш ли?

— Неважно кои! Идат да купува, а той говори за вентили, за лабиринти!

Но думите ѝ имат неочакван ефект. Скулпторът се засмива и на заразителната му усмивка жената едва успява да устои. Той смига към детето и излиза. Жената също излиза и се отправя към лятната кухня. Момиченцето тръгва след нея. ...

— Какво става ма, Лоте? — чува се женски глас.

— Нищо — казва Лоте сърдита, без да е ясно на кого отговаря.

— Е, как нисто? — казва друг женски глас. — Как нисто? Нали за това досли?

— Сигур не му дават цена — казва мъжки глас.

Наоколо е пълно със съседи, но момиченцето ги забелязва едва когато се обаждат през оградите, иззад кокошарниците и прострелените чаршафи, като в скрита картина. Повечето са жени, но и двамата рибари, които кърпят мрежата си, се намесват в разговора:

— Ще я дадат, щом са дошли дотук.

— А това хлапе с тях ли е?

— С тях — казва Лоте.

— Ела насам, момиченце! Бадеми обичаш ли?

— Аз ядох дния — казва момиченцето, като се промъква през оградата към някакъв навес. Стар, изгорял от слънцето и сбръчкан човек му подава шепи обелени бадеми.

— Не пречи! — казва той. — Дръж!



Навесът е зает от недовършена лодка.

— Каква е тази лодка? — запитва то.

— Не е лодка, а яхта — казва сбръчканият.

— Моторна ли? — запитва то.

Над борда на яхтата се подава брадата и очилата глава.

— Яхта с мотор не е яхта! — казва брататият. Той е всъщност млад човек. — Яхтите се движат само с платна!

— Движат се, когато има вятър! — казва сбръчканият, като завива някакъв болт. Брататият се изправя:

— Ама, бай Атанасе, нали го решихме! Докога ще спорим с тебе?

— А къде ще ходите с нея? — пита момиченцето.

— Около света — казва брататият. — Да те вземем и тебе, а?

— Боби няма да ме пусне.

— Кой „Боби“?

— Баща ми — казва момиченцето.

— Той какво работи? — пита бай Атанас.

— Художник е — казва момиченцето. — Прави павилиони.

— Аха! — казва бай Атанас.

— А ти как се казваш? — пита брататият.

— Патриция.

— То име за лодка бе! — казва брататият.

— А на майка си как викаш? — пита с променен тон бай Атанас.

Но момиченцето внезапно натъжено се отдалечава, без да отговори. . .

... Междувременно архитектът и художникът са останали сами и разговарят, като хвърлят сегиз-тогиз поглед към скулптурата.

— Малко е височка — казва архитектът.

— Няма такова нещо. Точно е. . . — казва художникът. И след малко прибавя без много убеждение. — На мене ми харесва.

— Абе и на мене ми харесва, ама като си помисля. . . — казва архитектът, още по-малко убеден. — Добре, да кажем, че ще мине. Мотивировка, „пластика“, „приложно“. . . Макар че такова нещо досега. . . Но питам се, това сега скулпура ли е?

— Добре е. Ще се върже — избягва прекия отговор художникът.

— Не те питам дали ще се върже! — раздразнено казва архитектът. — Питам те:

изкуство ли е?

— Изкуство е — престашава се художникът.

— И аз така мисля! — казва архитектът. Окуражил се е, но когато хвърля поглед към скулптурата, лицето му се свива отново в смешна гримаса. . .

— — —

. . . А недалеч от тях, в подножието на самата скулптура, репортерката разговаря със скулптора. Двата са за пръв път сами.

— Защо именно по този начин изразихте идеята си? — пита тя.

— Коя идея по-точно? — запитва я иронично той.

— Е, не тази да продухвате гостите си! — засмива се тя.

Скулпторът я поглежда заинтригуван, но не се предава:

— А коя все пак?

— Идеята за времето ни. . . за нашия век. . . — казва тя. И има нещо смесено от снобизъм и искреност в думите ѝ. — Или греша?

Той я гледа изненадан и неловко отговаря:

— Вие сте първият човек, който. . . Кога я почувствувахте?

Но младата жена говори сякаш на себе си:

— Това крило. . . А другото прекършено. . . Тази техника — наша гордост и бреме. . .

— И изведнъж сменя темата: — И не ви ли е скучно тук? Имате ли приятели?

— Колкото щеш! — казва скулпторът.

— Не, истински!

— Истински, разбира се. Ако не са истински. . .

Тонът на разговора им е станал искрен и интимен. И тъкмо в това сякаш ги улавя момиченцето, което се е приближило и пита:

— За какво си говорехте?

Двата са поглеждат с чувство на неловкост.

— За какво си говорехме? — засмива се младата жена.

— Ти в кой клас си? — пита скулпторът.

— Във втори — отговаря момиченцето. Намерил за какво да го пита!

— А кои са ти най-добрите приятели? — продължава скулпторът.

— Аз играя с момчетата — казва момиченцето. — Най-много с Николай Генов Генов.

— Готово, Христо! — обажда се от масата художникът.

— Сега! — казва скулпторът и продължава да говори с момиченцето.

— И какво е това име „Генов Генов“? — пита скулпторът.

— Понеже той така се запознава — казва момиченцето.

— Че хубаво! — засмива се скулпторът. — „Николай Генов Генов“.

И тримата се връщат към масата. . .

— Ето как ще изглежда — казва архитектът.

Скулпторът поглежда скицата, която му показват.

— Ще говорим ли? — пита художникът.

— Няма — казва скулпторът. Тримата си стискат ръцете. . .

— — —

. . . „Каравелата“ се намира недалеч от бедното кварталче. Това е една стара гемия, измъкната сред дюните и превърната в ресторант. Гостите оставят колата на празния паркинг пред нея и се изкачват на палубата ѝ. Скулптора го няма — останал е, за да се преоблече. Още не са седнали, и сервитьорът в пиратска блуза и с кърпа на главата се приближава и казва:

— Сутрин не сервираме.

Но художникът му мушва петолевка в пиратския пояс.

— Че кой ти иска да сервираш? — казва той. — Ти дай тука четири унската. . . Какво имате?

— „Балантайн“ — казва сервитьорът.

— Е това е! — казва художникът. — Сложи тука една бутилка, лед, четири чаши и няма защо да сервираш!

— Разбрано, шефе! — казва сервитьорът и се отдалечава.

— Макар че за предпочитане би бил един „биел конь“, както казал оня трънчанин на държавния прием! — той се оглежда наоколо. — Романтика! „И едрите звезди над Фамагуста“! . . .

Откъм дъното на ресторанта долита музика. Трима млади музиканти — две момчета по джинси и момичето, което са довели в колата — репетира, правят някакви пробни записи. Едното момче е с китара, другото свири на електрическо пиано, момичето тананика в микрофона.

Те прекъсват репетицията си.

Скулпторът се е появил. Облечен официално и официалното облекло му стои смешно.

Тримата млади правят весело-учудени мимики. Той се спира пред момчето и с очи показва към двете момчета:

— Реши ли се?

— Още се разсейвам — с усмивка отговаря момчето.

— Аха! — казва скулпторът и се приближава към масата на гостите.

— Сядай, Христо! — казва художникът. — Както е казал оня: Нещо ми се иска, но не знам какво!

Сервитьорът е донесъл бутилката. Отварят я и наливат уискито в чашите с лед. Момиченцето е получило своя швепс. Към компанията се е присламчил и пъргавият човек, който беше посрещнал с „Хелоу, Джими!“ новодошлите.

— За вашата работа! — казва архитектът. — Макар нефигуративна, тя наистина е категорична и като ритъм носи нещо. . .

— Че ако няма ритъм, какво ще има! — казва скулпторът.

— Именно — продължава архитектът. — И е нова по средства, а същевременно свързана със. . .

— Върху празно не се гради — казва съвсем поласкан скулпторът.

— Това казвам — продължава архитектът. — И е тъкмо за експорт. Да не мислят тези на Запад. . .

— Ти не знаеш какво си направил! — намесва се и художникът.

— Така ли мислиш? — засмива се възгордян скулпторът. Вдига чашата си, изпива я на един дъх и сам си налива отново.

Някой извиква към сервитьора, който обслужва в момента масата им.

— Евтиме, ела му го кажи ти, че не вярва.

— Как не вярва! — отговаря сервитьорът над главите на гостите и тръгва към дъното, където са барчето на ресторанта, касата и оркестърът. . .

. . . Там касиерката и готвачът се забавляват с Коко, познатия ни малоумен „мотоциклетист“.

— Е как не вярва? — учудва се сервитьорът. — Ей го, писмото е у мене. Пише: „Гответе усилено космонавт“. . . Чакай къде го дяха? Горещо съм го оставил сигурно. Няма значение. Ти готвиш се?

— Готвя се! — казва малоумният.

От масата си скулпторът и гостите наблюдават сцената.

— А по колко време караш? — пита готвачът.

— Два часа сутрин и два следобед!

— Това е добре — казва сервитьорът. — Пък после, като се върнеш от Космоса, ще те оженим за Ленчето. Ти искаш, нали?

— Хе-хе! — засмива се малоумният и поглежда касиерката, но след миг става сериозен. — Само че първо трябва да я заслужа!

— Е, то се знае. Ленчето ще те чака. Ще го чакаш, нали, Ленче?

— Ами да! — казва касиерката и се усмива очарователно на малоумния.

Но сега в разговора се намесва младият китарист.

— Оставете човека! — казва той. — Стига сте го. . .

— Я не се меси бе, момче! — казва сервитьорът и го отстранява със здравия си лакът.

— Ти Сервантес знаеш ли бе, ханджийо? — казва младежът пребледнял. — Ти за Сервантес чувал ли си?

— Ега ти мексиканеца! Я си гледай китарата — казва готвачът. Не го е разбрал изобщо.

Касиерката се засмива презрително.

— Простаци! — казва другият музикант, който също се е намесил в кавгата.

— Кой е простак бе, кой е простак? — обръща се към него сервитьорът и замахва да го удари.

Но в този миг става нещо неочаквано: никой не разбира кога скулпторът е станал от масата, кога се приближил до сервитьора, кога го е вдигнал за пояса и отнесъл до борда на кораба.

— Ще биеш а? — казва той и го хвърля на пясъчната дюна, долу. После се обръща към готвача: — Да искаш и ти нещо?

Но готвачът не иска. Само Коко изведнъж подскача и удря една неочаквана плесница на скулптора.

Той се хваща за бузата и се засмива.

Всички са се приближили към мястото на скандала.

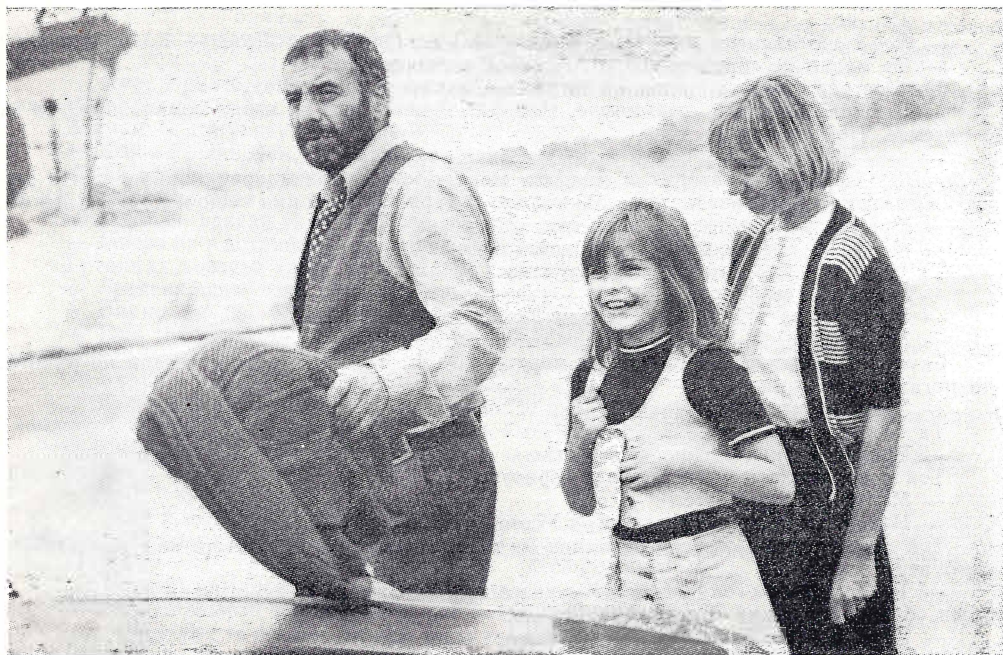
— Вижте какво сте си направили! — казва репортерката, като обръща китката на скулптора: дланта му кърви.

— Дребна работа! — казва той.

— Ама ще поискаш пак на вересия! — вика от дюната сервитьорът.

— В колата има аптечка — казва репортерката. — Елате!

И като хваща скулптора за ръка, извежда го навън. . .



... Двамата отиват към колата. Репортерката я отключва, сяда пред волана и отваря другата врата.

Скулпторът сяда до нея. Тя се пресяга през него и изважда от чекмедженцето аптечка. После вмъква ключа на колата в гнездото му и запалва мотора. . .

... В ресторанта архитектът и художникът говорят до подиума на оркестъра, чийто микрофони са се катурнали при сбиването. Архитектът е силно раздразнен. Освен всичко ревнува навярно.

— Сега ще ни викат свидетели и така нататък!

— Чакай сега! — успокоява го художникът.

— Ами чакам! Цяла сутрин какво правя! Заради твоите приятелства, поколения! Измислил велосипеда, само не знае педалите къде да му турне!

Към двамата се е приближило момиченцето.

— Боби! — казва то. Но бащата не му обръща внимание.

— Не си прав — слабо се защитава той. — И после откъде информация? От рибите ли?

— Боби! — повтаря момиченцето, но пак не го чуват.

— Провинциален маниак! — говори нервно архитектът. — Взел от „Вторични суровини“ разни парчетии! . . . Мисли, че като не е фигуративен, та е хванал господ за шлифера! — Той се тупа по джобовете: — Абе къде ми е запалката?

— Боби! — потрета момиченцето. И бащата най-сетне му обръща внимание:

— Каква има?

То му прошепва на ухото нещо интимно. Той кимва:

— Добре.

И момиченцето се измъква от кораба. . .

... Но колата я няма отвън.

То слиза по стълбата и се затичва по полузасипаното от дюните асфалтно шосе. Домът на скулптора не е далеч. . .

... Но когато стига до него, то вижда, че колата не е и там. Все пак влиза в дворчето, почуква на вратата на къщичката и отваря. Вътре Лоте мие чинии.

— Чичо Христо няма ли го?

— Той нали с вас? — учудва се Лоте.
— Да, но...
— Все нещо измисли твой чичо Кристо! — казва ядосана Лоте. — Какво станало?
— Те малко се сбиха и той... — казва момиченцето.
Лоте оставя чиниите, хваща го за ръка и излиза с него навън.
— В нашия клас има едно момче, Николай Генов Генов — казва момиченцето, за да я разсмее. Но Лоте не го чува...

... Двамата — скулпторът и младата жена — стоят прави сред крайбрежните дюни. Тя завършва превързането на ръката му. В държането им има нещо неловко и нежно.
— Претекстът е готов — казва тя.
— Малко е прозрачен — казва той.
Тя не отговаря. Вместо това запитва:
— Често ли се биете?
— Не — казва той. — Сега заради Коко... и малко...
— Зарад мене?

Скулпторът кимва. Тя гледа към морето. Пауза. Той посяга да я погали по ръката, но погалва часовника ѝ.

— Защо носите мъжки?
Тя се разсмява:
— Всичко очаквах, само това — не!
Той я поглежда в очите и казва сериозно:
— Много ми харесвате.
— И вие на мене — казва тя. — Усетили сте го, разбира се.
Той кимва смутен, съвсем различен от този, когото знаем. Тя също не е предишната самоуверена снобка.

— Трябва да съм голям глупак — казва той. — Винаги го чувствавам като дар небесен, благодат огоре. Всеки път.
— А аз за пръв път — казва тя.
Той простира ръка с длан нагоре.
— Вали.
Тя поглежда към ясното небе, неразбрала.
— Божата благодат — казва той. — За двама ни.
И я притегля към себе си. Целувката им е лека, нерешителна.
— Искях да си призная преди това едно нещо — казва тя. Но той я прекъсва.
— Миналото няма значение!
— Не е за миналото. Трябваше... — опитва се пак да му обясни нещо тя.
Но неочаквано сяда на пясъка и властно го придърпва да седне и той:
— Ела!

Обхванат от страстта, той сяда до нея и бурно я прегръща, но тя неочаквано му оказва съпротива.

— Не, не! Тихо!
Станало е недоразумение. Придърпнала го е към пясъка, защото е чула говор и видяла, че по гребена на дюната минават Лоте и момиченцето. В тишина и неподвижни, двата изчакват тяхното преминаване.

— Божията благодат! — казва горчиво младата жена. Но скулпторът упорито отвръща.

— Няма значение!...
И двамата тръгват към колата, която ги чака с разперени врати зад тръстиките...

... Върнали са се на масата в „Каравелата“.
— Хайде да е хаирлия! — казва познатият ни дребен човечец.
Художникът изважда плик с банкноти.
— Тука са три — казва той. — Колкото за борчовете.
— Нямам борчове — казва гордо скулпторът.
— Тогава за харчовете — смее се художникът. И му подава химикалката си и някакъв документ. — Тука едно подписче...

Но скулпторът неочаквано заявява:
— Има технически пречки!
— Какви пречки! — изненадан казва художникът.
— Тогава да вървим! — става бързо архитектът.
И скулпторът също тъй бързо бие отбой. За пръв път виждаме този израз на лицето му. Той показва бинтованата си ръка:
— Ей, от шега не разбираме! — слага два подписа и смутен мушва плика в джоба си.
— Наздраве! — казва художникът. — За успеха!
Стават, за да пият. Дребничкият гледа жално, защото никой не е поръчал нещо за

него. Но сега му излиза късметът, защото архитектът неочаквано поставя своята чаша пред него и премества шепса на момиченцето пред себе си.

В ресторанта е влязъл и се отправя към тях възрастен милиционер, воден от готвача. Сервитьорът и касиерката стават от масата си. Тримата музиканти също се приближават.

— Ама, Христо, този път ще се караме! — казва милиционерът. — През ден през два ги правиш! Хайде в управлението!

Всички се струпват около него.

— Той не е виновен, другарю старшина! — казва младата певица.

— Ти ще си траеш, пикло! — обажда се готвачът. — Нека си дойде утре управителя и ще ви покаже пътя!

— Я не ми вдигай гири бе! — казва певицата. — Няма да ни стреснеш!

— Много ни е дотрябвала пиратската ви компания! — казва китаристът.

Дребният човекът също се намесва:

— Градски, виж сега, статуята му купуват — къде ще го караш баш сега?

— Вярно ли бе, Христо? — казва милиционерът.

— Има такова нещо — смила скулпторът. Отново си е възвърнал повишеното самочувствие.

— Вярно е — потвърждава художникът.

— Е, а честито! — казва милиционерът. И пак, внезапно строг, се обръща към дребния: — А на тебе, Боре, казано ли ти е на обществени места да не се мяркаш?

Дребният не казва нищо, само обръща чашата с уиски на архитекта и се измъква от ресторанта. . .

... Лоте и момиченцето отдавна чакат пред „Каравелата“, когато групата излиза от нея. Лоте остава встрани, докато момиченцето изтичва към баща си, който говори със скулптора.

— Ама аз имам още да я. . . — казва скулпторът смутен.

— Именно защото имаш „още да я“! — смее се художникът. Тонът му е станал друг.

— Тебе човек ако те остави, ти още цяла година ще я пилиш. Утре сутрин идем с крана и платформата. Ти само организирай апаните и барабите да помагат! — Той вижда дъщеря си и я първа по тила. — Къде беше бе? Нали уж „на едно място“! — И прибавя към Лоте, която също се е приближила: — Е, Лоте! Честито!

— Боби! — казва трогната Лоте. — Ти знае какво това за Христо!

— Хайде, хайде! — слага ръка на рамото ѝ художникът. — Нали знаеш, приятел в нужда се познава, сиреч обажда се само когато има нужда от тебе, хе-хе!

Докато е траял този разговор, момиченцето няколко пъти безуспешно се е опитало със своето „Боби бе!“ да привлече вниманието на баща си. Най-сетне той го е чул.

— Какво има?

— Нали утре ще дойдете. Нека да остана да спя тук!

Моментът се оказва благоприятен.

— Какво ще кажеш, Лоте? — пита баща му.

— Тя ще слуша — казва Лоте.

— Но никакво къпане! — разрешава бащата.

Момиченцето засява. И докато баща му се разправя с него и Лоте, другите двама са се сбогували със скулптора, влезли са в колата и архитектът казва през зъби на репортерката, като гледа пред себе си:

— Все пак би могла да избираш местата и времената.

— Местата избрах — казва студено репортерката, — а времето зависи от господ.

— Да, да — казва архитектът. И прибавя: — А кой ми е мръднал огледалцето?

— А кой ми е ял от чинийката? — презрително му отговаря репортерката, като пали цигара.

Той оправя огледалцето. Художникът вече се е настанил отзад и моторът изръмжава. . .

... Колата се скрива зад дюните. Сред тях, на празния паркинг, остават Христо, Лоте и Патриция. Лоте тръгва и през гръб, намръщена, подхвърля на мъжа си:

— Колко са дали?

— Не е важно! — отговаря той. Но след миг не успява да съдържи радостта си: — Нов живот, гнедиге фрау! Край на заяците!

Лоте се брани известно време, но и у нея на края усмивката побеждава и след миг тримата весели подтичват по асфалта. Христо надава индиански викове и се качва по дюните. Патриция му подражава, но се досеща за нещо и прекъсва играта. . .

... А сега Христо и Патриция вървят из уличките на градчето. Познати и приятели подвикват около тях:

— Здравсти, к. к. сме?



— Как сме, Христо?
И той им маха весело. . .

. . . Сега са влезли в универсалния магазин на града и Христо, обиколен от учудени продавачки, купува наслука:

— Пижами — броя осем! Ризи. . . Дай десетина за всеки случай! Жилетки дамски — десет, ама да са от най-модерните. И различни! . .

. . . След малко е на друг щанд. Сочи към рафтовете:
— Е това там! . . И това!

И пред него се групат бързовари, вентилатори, електрически фенерчета, тирбушони. . .

. . . Вече са на касата. Плащат. Христо подава на момиченцето кутийка, в която блести брошка във форма на пеперуда:

— Дай да я сложим!

Но неочаквано момиченцето казва:

— Не искам.

— Защо? — учудва се той.

— Така.

— Тогава я вземи! Ще ме обидиш.

И момиченцето отстъпва, взима кутийката и я слага в джобчето си.

— Все е нещо — казва Христо. — Ти кой клас си?

— Вече ти казах — отговаря Патриция.

. . . И двамата излизат от магазин за хранителни стоки, като мъкнат в мрежи освен всичко, което вече сме видели, още: салами, кутии с фиде, бутилки с вино и кашон вносни цигари. . .

. . . Но когато влизат в дворчето, там ги очаква изненада.

Под скелето е наредена трапеза с чинии риба, дамаджани и бутилки. Всички съседни са налице: и двамата рибари, и строителите на яхтата — набръчканият и брадатият, — и Борето със съмнителната репутация, и гъркинята, и други още мъже и жени, познати и непознати заедно с децата си. Тримата млади музиканти също са тук. Изглежда, са се наговорили, защото, когато двамата влизат в дворчето, никой не мръдва и не казва нищо —

всички стоят мълчаливи и усмихнати, вдигнали чаши в ръка като на картина. Христо се спира и момиченцето усеща, че е трогнат.

Тогава онзи, когото сме видели пред украсената „Лада“, се качва на стол и казва:

— Другари, разрешете ми да поздравя от името на всички вас нашия Христо за неговия успех в скулптурата. Всички ние, другари, макар и хора от народа, чувствавахме, че той е честен в своята работа и следователно няма начин да не успее. Помагахме му кой как може, но главното си го направи той сам. И затова наздраве за него и за неговия заслужен успех!

Двамата се приближават към масата. Ръкуват се. Целуват се. Пият наздравици.

— А да ти е честито, Христо!

— Колко кинта?

— Ей дойде ти времето, Христо!

— Аз какво ти разправях!

— А това жабѐ чие е?

Наставяват ги тържествено в средата на трапезата. Патриция поглежда към децата, които са насядали заедно в края на масата, но те ѝ се изплезват невъзпитано и враждебно, и тя се нацупва. Щастлив и щедър, Христо раздава като на сватба подаръците.

— Мирно за снимка! — извиква някой и всички се обръщат към обектива.

Умопобърканият Коко, яхнал въображаемия си мотоциклет, влиза с рев в дворчето. Искра и той да се снима.

— Ела да видим кой бие шамари! — казва Христо, като го издърпва към себе си. Фотографът е заредил самоснимачката и вече тича към мястото си. Щрак! И всички сядат и се обръщат към рибата.

Но още е рано за нея. Христо се е изправил, бърка в джоба си и измъква пачка банкноти:

— Малко ги забавих — така към две-три години, за което молим вашето любезно извинение!

Всички протестират.

— Абе мани тая работа!

— Зарежи!

Но Христо отброява всекиму дължимото:

— На вас двамата, Атанасе. Тамам за кила.

— Е, сега защо разваляш празника? — казва бай Атанас.

— Твоите двеста, Калинопа.

— Цузди пари и насред път се връстат — казва гъркинята.

На края всички заеми са изплатени. Мъжете мушкат парите в джобовете си, жените — в пазвите. Пликът е опразнен и Христо демонстративно го смачква във въздуха. Лоте никак не се радва на фокусническия му жест. Христо обаче измъква втора пачка банкноти и галантно ѝ я подава. Тя клати глава в смисъл: Христови глупости! Всички се смеят.

И сега вече гощавката започва. Ядат, пият.

Някой се обръща към Патриция:

— Ти защо не ядеш бе, дете?

— Има кости — казва момиченцето.

— Е как може риба без кости! Яж яж, сафрида е царя на рибите! Е така се яде. Пий-ни и малко винце!

— Ще научите детето, ей!

— Нищо му няма!

Нищо му няма, напротив, всичко му е ново и интересно.

— Ама вие, интелигенцията, а, Христо, като ударите къоравото! — говори някой.

— Къорав си ти, че не можеш да виждаш хубавото! — казва друг. — А хората го виждат и плащат. Ти Кенет Кларк слушал ли си?

— Може да не съм го слушал, но кой му носи на Христо желязото и електродите?

— Ама муфта!

— Не е важно! Кажу ми бе, Христо! Помниш, като казваше, че в изкуството човек трябвало да се държи докрай? И ние: „Давай, Христо, с тебе сме!“ И ето, стъпи им на гърдите! Ха, наздраве!

— Хем не е още доволен човека и пак му дават толкоз пара! — говори друг. — Вчера викаше: „Ти! Не е това!“ Кажу сега, Христо, не викаше ли?

— Виках — признава Христо.

— А аз какво ти казах? — продължава онзи. — Не ти ли казах: „Стига си цъкал! Добра си е статуята!“

— Каза ми — признава и това Христо.

— Е, кой излезе прав?

— Ти — съгласява се Христо.

Сянка е минала над лицето му, но никой не я забелязва.

— Е, това исках да ми кажеш! Ха, наздраве! Ама като станеш голям човек и лауреат,

да не го забравиш!

От другия край на масата запяват и Христо подхваща с пълно гърло:

Излез на брега, либе ле,
в морето гледай, либе ле,
че аз съм, либе, гемиджи станал,
шекер да карам, либе ле,
на черни, тънки гъркини!

Само рибарят с гипсираната ръка не пее. Той бързо се е напил и просънзен говори:

— Аристид да купува риба! Аристид да купува риба!

— Много хора, малко човеци! — обобщава също пийнал, другият, дебелият рибар.

До него жената с прането говори:

— За да стане за сезона, със сешоара съм го сушила!

В този миг се появява някакъв нов човек — приятел-актьор.

— Ице! — гърми той с басов глас. — Какво чуват ушите ми? Мръсен тип! Продад си се на потребителите, гад такъв, конюнктуро пода! А честито, брат! Аз какво ти казвах: рано или късно. . . Да знаеш как се радвам! Честито, Лоте!

Той прегръща скулптора, който се е намръщил при думите му, и в същото време си налива вино.

— А ти какво насам? — казва Христо. — Рецитали?

— Никакви рецитали! Изнасям лекции и практически упражнения по реторика. Знаеш как се търси сега? Всичко живо учи реторика. „С магнетофон от Цицерон до наши дни“! И колко пуснаха за халтурата?

Не е трябвало да казва това. Христо го изглежда с ненавист и му обръща гръб. Нещо му става, веселнето му се е изпарило. А актьорът се оглежда наоколо си, в смисъл: какво толкова съм казал?

Жените носят нови чинии с риба. Завързват се на масата отделни разговори. Брадатият яхтостроител е в спор със собственика на ладата и она му тръсва сърдито:

— Я мълчи бе, хлапе такова!

В спора се намесва и пълната гъркиня, която им подава чиния:

— Всички писат против консуматорите, а план искат. Как може павилион без консуматори!

— Не твоите консуматори ма! — казва брадатият. — За други говорим.

Докато те спорят, един от младите музиканти се обажда откъм скулптурата.

— Бат' Христо, ела малко! . . .

. . . С несигурна крачка и чаша в ръка Христо отива към него и той го отвежда встрани; където го очакват другият младеж и момичето в джинси. Те са донесли портативен магнетофон и Христо се досеща:

— Вашата нова ангажирана песен? Благодаря предварително за честта!

И сяда, просветлен и леко насмешлив, да слуша.

Но се оказва друго. Вторият младеж натиска копчето и магнетофонът възпроизвежда случайно записания разговор между архитекта и художника:

„— Сега ще ни викат свидетели и така нататък.

— Чакай сега!

— Ами чакам! Цяла сутрин какво правя! Заради твоите приятелства, поколения! Измислил велосипеда, само не знае педалите къде да му турне!

— Боби!

— Не си прав. И после откъде информация? От рибите ли?

— Боби!

— Провинциален маниак! Взел от „Вторични суровини“ разни парчетни! . . . Мисли, че като не е фигуративен, та е хванал господа за шлифера! . . . Абе къде ми е зап. . . “

— Това е всичко. Младежът изключва магнетофона. Докато е траяло възпроизвеждането, тримата млади са мълчали, мълчал е и Христо. Сега той става и без да коментира, се обръща към момичето с познатия си въпрос:

— Е, кого избра?

И то нежно го прегръща:

— Тебе!

Но Христо и сега не се издава. Той кима към двамата млади:

— Благодаря за информацията.

И в този момент отнейде се дочуват виковете:

— Три на нула! Три на нула административно! Бити! Победени!

Това е една група цигани от съседния квартал, които са дошли за някакъв предварително насрочен весел мач. Христо скача и реве, сякаш само към тях:

— Кой? Ние ли бе? Кой е бит? Кой е победен бе? Хайде, нашите! . . .

... И нашите познати — възрастни и деца — вече играят див пиянски футбол на пясъка край морето. С официалната риза, издърпана от панталоните, Христо се носи по импровизираното игрище, среща топката с глава, дриблира, шутира от невъзможни положения, губи си обувката, вкарва голове на противника, вика, спори с пияния Аристид, който се е поободрил и реферира на мача, смее се, накуцва, ритнат от някого. . . Съседите от околните къщи наблюдават мача. Патриция ръкопляска.

Само в един миг — и то когато голът е сигурен — Христо се оказва внезапно разсеян, загледан в пространството, и пропуска подадената му топка.

— У-у-у! Христо! Къде гледаш? — развикват се всички. И той, събудил се, продължава двама по-бясно играта.

Най на края топката попада в морето и мачът се пренася в него: цопат във водата, падат, стават. . .

... Когато се връщат тържествуващи, всички са вир вода, с прилепнали дрехи. Съблнат се, навличат подарените пижами. Жените, които са останали край масата, клатят глави; запачите, върнали се заедно с тима, се смеят.

— Голям беше, Христо! — вика някой.

— Последен мач, Христо! — вика друг. — Как ще играем без тебе!

— Ей, Христо, знаеш каква идея имам! — вика Борето.

— Знам — казва замижал Христо. — Една статуя на Буцата.

— Как позна бе? Ще я сложим пред стадиона — нищо, че е жив — и ще пишем отдолу на камъка: „На Борис Пешев-Буцата, незаменимото ляво крило на големия отбор „Сине-морец“, от неговите почитатели!“

Христо го гледа втренчен, без да отговори, и Борето млъкна. . .

... В този миг от един балкон някакво дете извиква:

— Тате, почва!

Собственикът на ладата става:

— Ей, „Жълтият триъгълник“! Щяхме да го изпуснем!

Повечето гости също са станали и всеки прибира каквото е донесъл за трапезата: чинии, вилици, столове. Масата се опразва. Един след друг хората изчезват в тъмнината, която вече е обгърнала дворчето. След малко светват синкави прозорците на новопостроените къщи. Чува се началната музика на криминалния филм: . . .

... На масата са останали само Христо, Лоте, Патриция, неколцината по-близки приятели, актьорът, рибарите, яхтостроителите, тримата музиканти, милиционерът, Борето, гъркинята, малоумният.

Някой — с подарената риза в ръка — се е забавил нарочно.

— Христо, няма ли да дойдете! Последна серия!

Христо не му отговаря, но все пак го хваща под ръка и прибавя тихо:

— И за дъските, мъжка дума, нали? Няма да ти трябват вече!

Христо пак не му отговаря. Само гледа с празен поглед пред себе си.

— Ами ти, Христо, голямо дете! — казва Лоте. — Други ден вие биете! Какво от това?

— Глей си работата! — отблъсква я грубо той: много добре знае тя, че въпросът не е в мача. — Твоята нали стана! Ще купим пианото, ще даваш концерти! . . .

Лоте се дръпва обидена.

Една от съседките е видяла сцената и се обажда:

— Аз не ви се бъркам, но с жените така трябва да са говори, ще извиняваш, Лоте. . .

Я! Я, елате тук и двамата!

Тя ги привлича към масата, край която са насядали жените: . . .

— А сега, Лоте, стига си ръшкала насам-натам. Вземете чашите! Хайде, както викахте, „прозит“! Хайде, Христо!

Жените весело шумят, Христо се чука с всички, но не и с Лоте.

Тя става обидена. . .

... А нейде встрани актьорът е започнал своята рецитация:

— . . . И за какво? За нищо!

Зарад Хекуба!

Каква му е Хекуба, той на нея какъв ѝ е? . . .

— Какъв ѝ е, а? — пита тихо Борето.

И пълната гъркиня му отговаря:

— Гадзе сигурно!

Всеки си говори своето.

— Много хора — малко човеци! — казва единият рибар.

— Аристид да купува риба! — бърше отново сълзи другият. . .

. . . Други двама спорят на тема изкуство. Пияни са и говорят много благожелателно за Христо. Чува ли ги той, не ги ли чува — кой знае. . .

— Чакай сега! Ние сега Христо си го обичаме, обаче да си говорим между нас като мъже!

— Като мъже!

— Сега, аз не разбирам от изкуство. И ти не разбираш. . .

— Е!

— Например бе! Да кажем, че например и двамата не разбираме от изкуство. Сега. Какво ще кажеш за това тук!

Става дума за скулптурата, която се издига над тях. Другият се смее:

— Хе-хе-хе!

— Нали? И затова ми е жал за Христо. Мъжко момче, ама. . . Моето Мими с пластелин какво прави да видиш! Ей го това. . .

„Това“ е Патриция, която ги слуша.

— Дете, вне правите ли от пластелин?

— Да — казва Патриция.

— Е, видиш ли? А това тука какво е? Статуя било! Е, като е статуя, значи човек. Е ти такъв човек за зет вземаш ли го?

— Хе-хе-хе! — Христо ги е чул. Но този диалог едва ли му казва нещо ново. Той само горчиво отпива от чашата си и се отдалечава. . .

. . . — Ама едно искам да ти кажа, Христо! — пиянски разчувствуван, неочаквано заговаря дебелият рибар.

— Много хора — малко човеци! — подсказва му някой. Но той не му обръща внимание.

— . . . Че ти, Христо, ни нанесе дълбока персонална обида!

— Каква обида? — пита Христо вече със стъклен поглед.

— Персонална, ей тука, на — повтаря дебелият, като се удря по гърдите, — когато каза, че щели да платят товаренето. Ние може да сме прости рибари. „Колкото люспи на гърба ми, толкова кръпки на гъза ви!“ — както е проклела рибата. Но ако е въпроса, ние твоята статуя до Бургас на гръб ще я изнесем, за да ти помогнем. Защото рибарското приятелство. . . Вика „ще се върнем“, ама то така се вика. . . А Лотето? Какво ще правят нашите жени без нея?

Жените подсмъркват.

— Ами статуята?

— Какво „статуята“ — казва механично Христо. Той мисли съвсем за друго. — Какво „статуята“?

— Може тя да каже: „Искам да ме сложат тука на брега, да ме гледат всички, когато се връщат от ачика! Искам да остана при рибаря Иван Понедельнишки и при Калиопа Спасова!“

Рибарят прекъсва неочаквано речта си. Гъркинята — тя е въпросната Калиопа — обърсва една сълза.

— Как ще остане тука бе! — казва бай Атанас. — Все едно на нас, като завършим „Торнадото“, да ни кажат: „Няма да я пускате във водата, няма да пътувате, ще си я държите на стапел и ще си я гледате.“

— Те и така я ви разрешат, я не! — казва милиционерът, който се е появил още когато са играли футбол.

— Ти пък отде знаеш! — озъбва се младият с брадата, но изведнъж се натъжава и отпива от чашата си.

— Остави го бе! Само плаши! — успокоява го бай Атанас. — Само плаши! — И го прегръща. . .

. . . А Христо се е отдалечил към друга група, чийто мисли, не по-малко пиянски, са тръгнали в нова, неочаквана посока. Заварваме ги, когато вече му говорят:

— Ти си луд бе, Христо! Четиресе бона!

— Това са пет лади и нещо!

— Луд си ти казвам! Хайде три, хайде четири, ама четиресе хиляди за едно желязо! Тая работа мирише на затвор!

— Лоте ма, той като е балама, ти къде гледаш?

Лоте се обръща и си тръгва към дома. А разговорът продължава:

— Такива със сутерени в затвора не влизат!

— Море не влизат! Я „Родопа“! — казва милиционерът.

— Не „сутерени“, а „ситроени“ — поправя братията.

— Все едно!

— Не е баш все едно! — казва брататият.
 — Те не влизат — казва друг, — ама него ще го вкарат като едно нищо! Кой ще му повярва, че е взел толкоз пари за това тук! Къде има четиресе хиляди в него! Ти, градски, ще му повярваш ли?
 — Няма — признава милиционерът.
 И тогава неочаквано се намесва, добил смелост, Борето.
 — А къде гледате? Кефала пускате, цацата ловите!
 — Ти ще траеш — казва полузаканително милиционерът.
 И Борето млъква.
 — Кофти хора са! — казва пак някой.
 — Море кофти! — намеква друг. — Оная, журналистката, а, Ристе?
 И скулпторът го хваща и блъсва силно в страни. Всички тези разговори са му невероятно чужди.
 — Така се плаща изкуството — казва театрално актьорът. Ще му се да поправи извършената преди нетактичност. — Съжалявам, но като не разбирате. . .
 — Какво има да разбираме бе! — отговарят му. — Човека е вътре!
 И изведнъж Калиопа бръква в голямото си деколте и измъква пачката банкноти, които е получила от скулптора:
 — Да спасим човека! Връстае парите, разваляме пазарлък!
 Жестът ѝ е тъй широк, че едната ѝ гръд за малко не изскача от пазвата ѝ.
 — Другото си го дръж! — извиква някой.
 И всички — а тя най-много — гръмко се засмиват, бъркат се в джобовете. И книжните пари отрупват масата.
 Само един казва:
 — Дете чакам.
 И тогава Борето скача:
 — Аз ще дам!
 Той се оглежда за милиционера и като не го забелязва, изчезва зад скулптурата. Всички го проследяват и виждат да излиза с пакетче в ръка, да отвива найлоновата му обвивка.
 Гъркинята го поглежда:
 — Как може да криес пари у цузд човек!
 Но той ѝ казва:
 — Какво да се прави ма, много търсят!
 И тика парите в ръцете на Христо.
 Но той не ги взима и с бавни крачки, дълбоко смазан, си тръгва към бараката.
 Борето е обиден и иска да каже нещо, но изведнъж замръзва: милиционерът го е видял! Но не, страхът му е, изглежда, напразен. Она си сяда и обръща очи към чашата си.

— — —

. . . В стаята разговорът между Христо и Лоте е вече започнал. Той се е проснал дълбоко нехастен върху леглото, а тя е седнала до масичката и разплакана говори:
 — Аз — немска глупачка, а ти балкански грубиян! С твои лумпенприятели! . . . Ти знаеш какво аз оставила в Германия, и всичко. . . и защо. . . Аз познава теб и твой талант по-добре от всички, кои. . .
 — Ти за нея няма да говориш! — прекъсва я той.
 Но тя продължава:
 — Аз не Коко и не Боре, кой краде запалки, и ти обиждаш мене в празник, който аз направила!
 Той се засмива гръмко в смисъл: една гощавка — голяма работа! Но тя го поправя:
 — Унзин! Не това! Аз извикала Боби! Аз писала, поканила, когато теб няма! Аз обяснила твоя идея. . .
 Той я гледа учуден. А тя му хвърля няколко снимки в лицето:
 — . . . Може да гледа!
 Той поглежда една от тях. После взима втора. И гневно изръмжава:
 — Зад гърба ми, а?
 — Защото ти показвал на мене гръб през цял мой живот! — казва Лоте. — Аз не за пиано, аз за тебе! Твои принципи — и мои, ти знаеш, но това — харакири! И аз ще каже нещо, което не казвала досега. Ти не нов, Христо. Твоя скулптура — силна, но не нова! Ти въртиш на място! Те може казва: „Това ново, уникално“. . .
 Христо отново изръмжава. Истината е, че и „те“ не го казват. А Лоте продължава.
 — Но то не — ти! Защо таузендмал правил и развалял? Ти трябвало да продаде, да освободи от комплекс, да работи друго!
 Христо няма какво да каже освен:
 — А знаеш ли защо те е снел ма? Знаеш ли?

Но оказва се, че Лоте и това знае.

— За мащаба! — казва тя. — Но мене всичко това не важно, само ти важен и твой успех! Мен не обижда как ти не канил на кораб, как ти игнорирал своя жена и правил нейно достойнство на пестил, как ти мене не чукал. . .

Вулгарният смях, с който той посреща езиковата ѝ грешка, е отблъскващ.

— А преди два месеца?

Но Лоте продължава. Тя е дълбоко обидена и ревнуваща, така че не е ясно дали това, което казва по-нататък, е истина или не.

— аз не разбира кое във ваше език мръсно и кое — чисто, но аз може да види, че тази жена, коя дошла тук, мръсна!

— И какво като си ни видяла? Ти си я извикала — ще си затваряш устата!

— аз не видяла, което тебе плаши. Но видяла как тя играе с тебе, как ти — едно дете с брада, чула как Боби казал на нея: „Хвърли малко белтъци, за да помогнеш!“

Христо я гледа. Повярвал ѝ е и всичко му се е срутило.

— А тя? — казва само той.

. . . А отвън са засвирили танго. Двойките танцуват и когато скулпторът излиза, гъркинята го поканва за танц. Той прави няколко стъпки с нея, но после я предава на друг, връща се в стаята, измъква разплаканата Лоте и танцува с нея.

Момиченцето ги вижда: как тя плаче, как той гледа в пространството над главата ѝ. . . как изведнъж я пуска, измъква и започва някакво невероятно представление.

— Дами и господа! — крещи той. — Започва представлението на известния в семейството си скулптор-имитатор Христо, автор на прочутата творба „Техниката — наша гордост и бreme!“ Първи номер: дресура на цирков лъв. Аууу! Както виждате, уважаеми дами и господа, лъвът не иска да се качи по стълбичката и се прави, че спи. Лъвцата му вече е горе и го чака да направят пирамидката, но той не ще! Той реве и показва зъби, продухва гостите си със своето лъвско дишане и даже замахва с лапа, за да види почитаемата публика, че е лъв! Макар че какъв лъв е той? . .

Всички го гледат развеселени. Но той неочаквано спира и крещи:

— Хайде! Панаирът свърши! Пайдос! Защото ние тези панаири, павилони. . . Пайдос! Вървете, вървете, не спирайте!

Хората са разбрали, че нещо става, и бавно напускат дворчето. А Христо продължава да говори и жестикулира:

— Защото може ли една дълбоководна риба да се излага на панаири? А? Може ли? Когато долу си е светела пред муцуната с фенерчето, в света на вечното мълчание. . . Калюпа, пътувай, момичето ми! . . . Дай им на тях вечното бърборене! „Хенри Мур, Джакомети“. . . Чао, рагаци! Пътувайте си с магнета! Няма страшно! . . . Чао, бай Атанасе! . . . аз правя катедрала, а те ми я поставят пред павилион „Бира-скара!“ Гледаш към небето и набиваш кебапчета! . . . Макар че ангели няма в природата, защото е доказано, че при средна тежест на ангела шейсет килограма той трябва, за да лети, да има мускулул пекторалис майор, издаден метър и четирсе напред. И внимание: мускул, не цици! Защото пуякът тежи шейсе килограма, но само се търти и се бие по рестсранти!..

. . . Вече всички гости са си отишли. Лоте прибира Патриция в бараката. А скулпторът продължава своя пиянски монолог:

— „ . . . От главата до краката — пет метра!“ Да, ама скулптурата, баке, не се мери на метри, а на. . . „Ти не знаеш какво си направил!“ А вие знаете ли какво ми направихте? Коко № 2! А, ясно ли ви е на вас, дето знаете къде са педалите, какво е вграденото пространство? И какво е четвъртото измерение? Вниманис, не „четвърто отделение“, а „четвърто измерение!“ . . .

. . . В стаята Патриция се съблича и ние виждаме, че си е закачила пеперудената брошка.

Лоте я завива и оправя леглото, като въздиша и си говори на немски. . .

. . . А вън Христо продължава:

— Джото прецакал Византия! Бутнал чесън на тайната вечеря и я прецакал. Браво бе, Джото, а дека ти е четвъртото измерение? . . .

. . . Този пиянски монолог трябва да е траял дълго време, защото отдавна е нощ. И дори като че ли вече на изток започва да се развиделява. Христо е седнал до огромното си творение и говори с него:

— Прощавай, голямо недовършено желязо! аз ти казвах да ставаш по-бързо, петнайсет години ти казвах. . . Достойнства имаш, но не си това, а който продава и вика: „Това е!“, а то не е това, той е. . . Изложихме се с тебе. „Как ще се гледаме в огледалото?“ Па няма що да се гледаме! Кой ни бие през корема да се гледаме? . . .

... Той се отправя към бараката и влиза в стаята, дето спят Лоте и Патриция. Иска да действа тихо, но е много пиян, и се блъска в столовете. Жена му похърква и не чува шума, но момиченцето отваря очи и го вижда, че бърка в някакви чекмеджета, звъни с ключове и излиза. . .

... Долу на брега той успява да запали мотора на старата лодка и тя се отделя от мостика. За пръв път го виждаме с толкоз измъчено лице. В дрезгавината носът на лодката реже малките вълнички и край нея се изнизват някакви лодки, черната грамада на една драга, шамандура с фенер, който още свети. Лодката е излязла от пристана — това се усеща по характера на вълнението. Христо изключва мотора и тя започва да се люлее на място, нагоре-надолу, нагоре-надолу. . . Той седи, загледан в пространството. Погледът му се спира на големия камък с въжето, който служи за котва на лодката. Не, не е стигнал дотам, но може би и такава мисъл му минава през ума. Погледът му е празен и отчаян.

— Чичо Христо, лошо ми е!

Той се сепва, обръща се и вижда Патриция, която е излязла иззад рубката, прежълтjала от морската болест. Скача на крака и ядосан я хваща и раздрусва:

— Ти какво правиш тук?

— Лошо ми е! — повтаря Патриция.

— А на мене да не ми е добре? — вика гневно той. — На мене да не ми е добре?

— Повръща ми се! — казва Патриция.

— А мене питаш ли ме? — вика той. Навежда я над борда и тя веднага опразва стомахчето си. И има нещо и тъжно, и смешно във всичко това. . .

... Когато носът на лодката се връзва в брега, слънцето е вече изгряло, червено и сплескано на хоризонта. Под него морето блести с метален блясък. На плажа, нейде под дворчето, тримата млади музиканти са пристигнали и хвърлили раници на пясъка.

— Къде с тия раници? — пита ги Христо.

— Писна ни от оня бардак! — казва момичето. — Дойдохме да се простим с морето! Но по-скоро са дошли да се простят с приятеля си и единият от тях казва:

— Карай, бат' Христо!

— Карам — казва Христо.

— Това е положението — казва другият.

— Това е — казва Христо.

— Не се хаби! — казва момичето.

— Не се — казва Христо.

Тримата млади се събличат светкавично и — красиви — скачат с весел смях в морето. Христо и Патриция остават на брега, до раниците и китарите им. . .

... А горе дворчето е неузнаваемо: оградата е смъкната, за да може пристигналият огромен кран да влезе вътре. Скелето е свалено и скулптурата — на номерирани с тебешир парчета — вече натоварена върху камион. Един последен къс от нея се люлее на куката на крана. Работниците в комбинезони действат делово. Между тях сноват и двама с кинокамера — помощници на репортерката, дошли с мотоциклет. Лоте и някои от приятелите на скулптора се движат сиротни сред това опустошение. Съседите са наизлезли по балконите си, за да гледат любопитното зрелище. Един се бръсне, друг прави утринна гимнастика. Христо се оглежда.

— Хайде бе, Христо, къде се губиш? — посреща го усмихнат художникът. — Славата те чака!

Славата — това е репортерката, която се е приближила с магнетофон на рамо към него. Държанието ѝ е едновременно и делово, и нежно-интимно.

— Няма да ни откажете няколко думи, нали? — казва тя. — Въпросите ще ги включим после.

И без да чака отговор, вече действа с клавишите на апарата. Христо е явно нетрезв, но двамата с кинокамерата все пак насочват обектива си.

Христо с готовност взима микрофона и казва в него с тон на скован от смущение:

— Преди всичко бих искал да поздравя братовчедките си от Горна Оряховица с песента. . .

И се изплъзва грозно и към камерата, и към микрофона.

Снимането е прекъснато. Лицето на репортерката посърва. Нещо е станало между срещата на дyonите и тази сутрин, но тя не може да знае какво е то. Отстрани архитектът с насмешка наблюдава сцената и повиква с пръст младата жена. Тя покорно отива към него. . .

... С грохот и скриптене стрелата на огромния кран, напомнящ допотопно влечуго, премества в пространството своя товар.

Художникът се преструва, че не е забелязал неуспешното интервю.

— Как прекара? — пита той дъщеря си.

— Много хубаво — говори тя възбудено. — Бяхме на лодка, но на мене ми стана малко лошо. . .

Но баща ѝ не я слуша. Той гледа остатъците от пиршеството:

— Весело сте го отпразнували, а?

Лоте мълчи с подути от плач очи, а Христо му обръща гръб.

— Какво има пак бе? — казва художникът. — А бе, Христо, ни се водиш, ни се караш! Човек ти прави добро — дръж се и ти като приятел! Кажй ми веднъж „Боби“!

Скулпторът се обръща и безизразно произнася:

— Боби.

И се отдалечава някъде встрани, сред разгроменото дворче. . .

. . . Кранът и камионът продължават своята работа.

За миг се мърват Коко и Борето, който говори с краниста. Той вече е станал приятел с него, но отнейде се появява милиционерът и го потупва по рамото. Борето разбира, че историята с парите и скривалището не е останала незабелязана, и тръгва с него. . .

. . . Работата е завършена. Тримата с момиченцето влизат в луксозната кола, с която сме ги видели да пристигат в началото на разказа.

— Довиждане, Лоте! — извиква художникът. И прибавя сухо към Христо: — Утре те чакаме, значи!

— Не значи — казва Христо. А Лоте мълчи.

И вече ще тръгнат, когато момиченцето се измъква от колата, изтичва и разплакано скача като жабче на гърдите на скулптора. . .

. . . В колата разговорът върви в познатия ни от началото нехаен тон, върху фона на леката касетофонна музика.

АРХИТЕКТЪТ. А ще можем ли да я монтираме?

ХУДОЖНИКЪТ. Като едно нищо.

АРХИТЕКТЪТ. И какво ти каза той? . . .

ХУДОЖНИКЪТ. Абе буря в чаша вода!

АРХИТЕКТЪТ. Или по-скоро „във вино“. Хе-хе! . . .

. . . Но когато изглежда, че това е краят, защото рамката се е затворила, неочаквано действието продължава сред опустошеното дворче, където кранът и камионът се готвят за тръгване, а скулпторът седи с празен поглед, ограбен, сякаш скъсал завинаги връзките си със света.

Тук малоумният Коко е забелязал мотоциклета на кинооператорите и мечтата му е на път да се осъществи. Той го яхва, запалва и полита през препятствия нанякъде. Забелязват го, втурват се след него. Христо се сепва. Става, затичва се, изплашен, върнал се към живота. . .

. . . С моторен рев Коко лети, прави неочаквани мотокросови номера, най-напред сред пясъка край морето, после край някакви трапища, след това на някакво футболно игрище, най-сетне сред полето. . .

. . . Христо, изпреварил другите преследвачи, тича задъхан.

Чул е трясък, последван от пълна тишина, и в паника наднича в някаква хлътнатина. Там, проснат до мотоциклета, Коко лежи неподвижен. Каската му е хвъркнала встрани.

Значи, така ще завърши всичко: с неочакваната смърт на един луд? . . . Но не, Коко помръдва, надига се. Нищо му няма, той яхва пак мотоциклета, запалва го, поема отново, ревейки с мотора.

Христо се усмихва, сяда на земята и с малко разведрено лице наблюдава лудите му пируети.